

Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte

(em inglês, p. 214)

RAQUEL STOIANI

*Mestre em História Social pela USP
Doutoranda pela USP, com apoio financeiro da Capes*

RENATA SENNA GARRAFFONI

*Doutora em História pela Unicamp, professora de História Antiga da UFPR
Pesquisadora associada ao Centro do Pensamento Antigo (CPA) e
ao Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE), ambos da Unicamp*

RESUMO O presente artigo visa discutir dois pontos que estão intimamente ligados. Em primeiro lugar, procuraremos explorar o início da Arqueologia francesa para, em seguida, discutir a relação entre este processo e a construção da imagem pública de Napoleão Bonaparte. Considerando as propostas de Martin Bernal, segundo as quais o mundo antigo desempenhou um papel importante na definição da política moderna, nosso objetivo é discutir como a Antiguidade se tornou um importante referencial para o governo de Napoleão, ajudando a construir uma nova identidade francesa.

PALAVRAS-CHAVE Arqueologia francesa, Napoleão Bonaparte, mundo antigo, política moderna.

ABSTRACT In this paper two interrelated topics will be discussed. First, we will explore the beginning of French Archaeology. Second, we intend to focus on the relationship between this process and the construction of Napoleon's public image. Considering Martin Bernal approach in which the ancient world has an important role in defining modern politics, the aim of this paper is to discuss how the ancient world became one of the most important aspects of Napoleon's government and helped to create a new French identity.

KEYWORDS French Archaeology, Napoleon Bonaparte, Ancient world and modern politics.

Introdução

Nos últimos anos, o campo de estudos da Antiguidade Clássica tem sofrido muitas alterações. Considerada, por muito tempo, uma disciplina acadêmica afastada do campo da política moderna, as críticas a esse estereótipo, encabeçadas por Martin Bernal,¹ inspiraram muitos classicistas a repensar os pressupostos teórico-metodológicos da disciplina e a explorar os contextos culturais, permeados pelo nacionalismo e imperialismo modernos, em que os conceitos foram produzidos.²

Tais discussões têm produzido uma série de novas interpretações em que se buscam leituras menos normativas do passado clássico. Além disso, a noção de que o estudo do passado não está deslocado do presente vivido pelo estudioso tem proporcionado o desenvolvimento de um campo de investigação no qual as relações entre o mundo antigo e o moderno são muito mais estreitas do que poderiam parecer à primeira vista. Não nos referimos aqui a uma explicação simplista que conecta o moderno ao antigo, mas à produção de leituras sofisticadas do passado clássico com a finalidade de legitimar governos, reivindicar heranças culturais e definir identidades nacionais.

O presente artigo insere-se justamente nessa perspectiva. Tomando como exemplo a figura de Napoleão Bonaparte, procuraremos, a seguir, discutir os usos do passado clássico e da nascente Arqueologia francesa na construção de sua imagem pública, em um contexto em que as representações coletivas do passado e a busca pelas origens históricas ocupavam um lugar de destaque na (re)definição da identidade francesa, então recentemente abalada por um longo processo revolucionário. Como veremos, os esforços de Napoleão, líder emergente desse mesmo processo, para aumentar os limites do império francês e consolidar seu poder, não se concentraram apenas nos campos de batalha e em seu poderio militar, mas também nos sítios arqueológicos e no uso das ciências e das artes. Desta forma, o investimento nos estudos sobre os povos da Antiguidade seria parte integrante de sua política.³

Na década de 1970, Said já alertava para essa relação.⁴ Em seu livro *Orientalismo*, o autor destaca a perspicácia de Napoleão ao fazer uso de estudos de orientistas para ocupar o Egito, bem como o papel decisivo que essa atitude exerceu tanto sobre os

estudos do passado da região quanto na criação das noções modernas de Oriente e Ocidente. Não é fortuita, portanto, a relação entre Napoleão Bonaparte e o desenvolvimento da Arqueologia na França. Basta recordar a descoberta da famosa “Pedra de Rosetta”. Este importante artefato arqueológico, cuja decifração foi a base para o desenvolvimento da moderna Egíptologia, foi descoberto em 19 de julho de 1799, ou seja, em plena Campanha do Egito (1798-1801), um dos lendários marcos da carreira do então general revolucionário Bonaparte que aí estivera, entre 1798 e 1799, no comando dos exércitos franceses.

Ao analisarmos Napoleão do ponto de vista da construção simbólica de seu poder (entendida aqui não apenas como os símbolos em si que representam o poder, mas tudo o que venha a sugerir-lo), procuraremos relacioná-la com as referências arqueológicas ao passado antigo, pois percebemos que o “poder simbólico”⁵ napoleônico foi amplamente mediado por tais referências. Para tanto, destacaremos como Napoleão, por meio de sua máquina de propaganda, fez uso constante da Arqueologia, sob diversos aspectos, com a finalidade de legitimar-se politicamente e estruturar simbolicamente seu poder. Desse ponto de vista, propomos uma análise em três campos que não deixam de se inter-relacionar: o material, o mental e o político.

Escavando o mundo antigo: a cultura material e seu uso simbólico

Durante seu governo (1799-1815) Napoleão Bonaparte foi um notório incentivador de academias, institutos, artistas e cientistas, dando continuidade à política de mecenato dos reis do Antigo Regime. Ele próprio ocupara, a partir de 1797, uma vaga como membro do Institut National de France,⁶ na turma de “Ciência” (Matemática). Fazendo parte do Institut e tendo relações próximas com seus cientistas, Napoleão sempre procurou empregar as inovações tecnológicas nos assuntos de seu governo.⁷ Além do mais, como nos lembra Gillispie, “Napoleão percebeu as possibilidades no Instituto como um instrumento para transformar o universalismo francês em imperialismo cultural”⁸.

A Campanha do Egito (1798-1801) seria a primeira grande demonstração da utilização do potencial dos membros do Institut em prol dos interesses napoleô-

nicos. Entre os mineralogistas, matemáticos, astrônomos, engenheiros (civis, de minas e de solos), geógrafos, arquitetos, desenhistas, artistas, mecânicos, intérpretes, homens de letras, tipógrafos, médicos, químicos, cartógrafos, naturalistas e arqueólogos, incluindo-se até um pianista e um escultor, encontravam-se Vivant-Denon (1747-1825), Monge (1746-1818), Saint-Hilaire (1779-1853) e Champollion (1790-1832).⁹

Embora a Campanha do Egito não tenha sido um sucesso militar, a decisão de Bonaparte de nela envolver uma série de artistas e cientistas a tornaria um importante marco na construção de sua imagem pública. Afinal, eles seriam os responsáveis por recriar e decodificar para os franceses a Antiguidade egípcia em diferentes campos e utilizá-la para a glorificação de Napoleão. A *Description de l’Égypte*, de Dominique Vivant-Denon,¹⁰ é um dos grandes exemplos do uso da Campanha do Egito e de seus achados arqueológicos para fins propagandísticos e ideológicos, muito embora a aparente motivação de sua publicação fosse apenas a descrição dos resultados científicos da expedição, que incluíam, entre outros, a descoberta da “Pedra de Rosetta”.

Por sua vez, as escavações de Pompéia e Herculano, iniciadas em fins da primeira metade do século XVIII, ganhariam impulso entre 1770 e 1815, período que abrange o governo napoleônico. Ainda que indiretamente, elas também relacionam-se com a faceta deste Napoleão “arqueólogo”. Em 1806, por exemplo, José Bonaparte, recentemente nomeado rei de Nápoles (1806-1808) por seu irmão, confia a Christophe Saliceti (nascido na Córsega, como os Bonaparte) a direção dos trabalhos arqueológicos desses dois sítios. Em 1808, Caroline, ao assumir, ao lado de seu marido Joachim Murat, o governo de Nápoles (1808-1815) – em substituição a seu irmão José, recentemente colocado no trono da Espanha por Napoleão –, toma sob sua proteção pessoal os trabalhos de escavação. Sua idéia era transformar Pompéia em um local de visitação pública e, por isso, desempenhou um importante papel na divulgação dos dados obtidos com as escavações. Neste sentido, Marina Cavicchioli destaca que as escavações financiadas por Caroline não possuíam somente o objetivo de colecionar peças de Pompéia, mas sim de construir um tipo específico de passado, buscando relações entre o Império Romano e o imperialismo francês.¹¹

Visando criar uma nova identidade para o povo francês sob seu governo, Napoleão também incentivou as pesquisas arqueológicas e os resultados obtidos foram fundamentais para a estruturação desse processo. Assim, os estudos e pesquisas no Egito ajudaram a definir as diferenças entre o Ocidente e o Oriente modernos, o poderio militar romano passou a ser evocado a partir de seus principais símbolos,¹² como o arco de triunfo e a noção de império, e as populações celtas (gauleses) começaram a ser reinterpretadas quando da fundação da Academie Celtique, em 1805. Dietler afirma que, com a decisão de organizar um centro de estudos celtas, Napoleão reintegra os gauleses em um lugar de glória, explorando, assim, as ambigüidades da identidade francesa que se formava a partir das tensões proporcionadas pela evocação desses distintos passados, construindo uma política que visava delimitar os ancestrais desse povo e justificar ideologicamente a expansão de seu império.¹³

Mediante a intenção de Napoleão de recuperar esses tesouros da Antiguidade e interpretá-los de acordo com sua política expansionista, os artistas que trabalharam sob sua proteção foram os principais responsáveis por transportar tais valores para o cotidiano da França napoleônica do início do século XIX. Por meio do chamado “Estilo Império” [Fig. 1], identificado com o governo de Napoleão, essa estética que aflorava com as escavações ganhava a simpatia especialmente da elite francesa, misturando elementos gregos, romanos e egípcios, o que reforçaria na decoração, na arquitetura e na moda o culto a esse passado clássico:

Os motivos, sejam eles empregados nos revestimentos, nos móveis, nos tecidos, nas cerâmicas, na ourivesaria, são inspirados na Antiguidade. O compêndio de Leroy pôs na moda as cariátides do Erechthêion, os vasos gregos fornecem seu contorno, suas folhas de palmeiras, suas figuras destacadas; Roma oferece suas vitórias, suas famas, guirlandas, seus troféus, seus estuques, seus mosaicos. De Pompéia vêm as bacantes e seus leopardos, os sátiros, os cupidos ... as colunas. A expedição do Egito apenas fez firmar a moda das esfinges, das Ísis ... dos capitéis ... Vivant-Denon, quando de seu retorno de Tebas, solicita a Jacob um mobiliário inspirado em seus desenhos ... Todos esses motivos de origens diversas se misturam com frequência;

não importa, contanto que eles sejam antigos ... Estes homens sonham em ser os contemporâneos de Péricles, de Augusto, de Cleópatra.¹⁴

Arquitetos e demais artistas revisitaram Roma e exploraram suas virtudes cívicas que consideravam atemporais, saudaram o Egito e sua primazia como berço da civilização, reinterpretaram a reputada arte grega. Os exemplos históricos de povos que tanto souberam realizar o ideal de beleza grandiosa agora vinham expressar a grandiloquência revolucionária e, em seguida, as ambições imperiais de Napoleão. Portanto, uma das fórmulas que ele empregaria para cristalizar-se para a posteridade ligava seu nome a uma monumentalidade estética e arquitetônica muito personalizada, que encontrava na arte neoclássica sua melhor expressão.

Cabe ressaltar que esse estilo inspirado na Antiguidade, extremamente luxuoso, também se reconhecia nas ruas, por meio da moda que levou igualmente o nome de “Estilo Império”. Nela, os caros tecidos (os mesmos usados nos estofamentos e paredes das casas luxuosamente decoradas), as jóias, os penteados eram, além de pastiches da Antiguidade e de símbolos do esforço de uma França industrial, uma codificação social burguesa.

Não podemos deixar de notar como a influência da estética clássica marcou também alguns dos mais famosos monumentos construídos em Paris durante o governo napoleônico. O Arco do Triunfo do Carrossel (1806-1808) e a Coluna Vendôme (1806-1810), ambos construídos para celebrar a vitória das tropas napoleônicas na Batalha de Austerlitz (1805), foram inspirados em monumentos da Roma antiga, no caso o Arco de Septímio Severo (do qual o arco parisiense é uma cópia reduzida) e a Coluna Trajana (onde está representada a expedição do imperador romano Trajano contra os Dácios).

Essa complexa rede de reinterpretações do mundo antigo e, em especial, do mundo greco-romano, extrapolou o universo das pesquisas científicas que começavam a surgir no início do século XIX e passou a impregnar o imaginário francês, produzindo uma visão bastante específica do passado antigo. É nesta questão que gostaríamos de nos deter, a seguir.

Construção da identidade francesa: a ponte entre o presente e o passado no período napoleônico

O uso de referências clássicas, atualizado e reforçado pelo neoclassicismo encabeçado pelo pintor Jacques-Louis David, além de marcar o embelezamento das cidades, dos lares e dos corpos, sob o governo napoleônico, também estabeleceu uma imaginária linha de continuidade com o passado. A utilização sistemática desses modelos estéticos clássicos tanto pela Revolução quanto pelo Império (e David e muitos outros artistas são seus portadores de uma época à outra) não revela apenas os usos desta Antiguidade na busca pela legitimação do poder.¹⁵ Ela também transportou à contemporaneidade, por meio de uma ponte imaginária que parecia atravessar os séculos sem interrupções, os exemplos de civismo, moral, lealdade e sacrifício a serem seguidos pelos cidadãos revolucionários e, depois, pelos súditos de Napoleão I.

Vários quadros de Jacques-Louis David (1748-1825),¹⁶ já célebre desde o final do reinado de Luís XVI pelo quadro *O juramento dos Horácios* (exposto ao público em 1785), considerado o manifesto do neoclassicismo francês, são casos exemplares do uso desta ponte presente-passado para se moldar atitudes e pensamentos. Algumas de suas obras, como *O rapto das Sabinas* (1799), *A morte de Sócrates* (1787) e *Leônidas nas Termópilas* (1814), além do próprio *Juramento*, todas inspiradas em acontecimentos da Antiguidade, deixam transparecer o uso didático desse passado clássico tanto nas gigantescas dimensões em que foram apresentados quanto na escolha de temas cívicos.

Podemos falar até mesmo em um movimento neoclássico na linguagem da época, o que pode ser detectado na retomada de títulos, nomes de cargos e motes da oratória dos antigos. A utilização de palavras de ordem usadas por famosos oradores da Antiguidade estava em voga. Quando Napoleão ressuscita, em seus discursos contra a Inglaterra, a frase de Catão “Delenda est Carthago”, isto é, “Cartago deve ser destruída”, ele faz da disputa econômica franco-inglesa uma gloriosa reedição das Guerras Púnicas entre Roma e Cartago, que outrora haviam disputado o domínio sobre o Mediterrâneo. Em uma proclamação ao exército, que antecedeu o embarque para o Egito, datada de 19 de maio de 1798, feita em Toulon, ele teria dito: “As legiões romanas, que vocês algumas vezes imitaram,

mas ainda não igualaram, combateram Cartago sucessivamente neste mesmo mar e nas planícies de Zama. A vitória nunca as abandonou, porque constantemente elas foram valentes, pacientes ao suportar o cansaço, disciplinadas e unidas entre si”.¹⁷

A disciplina e lealdade das legiões romanas também foram transportadas para a França do século XIX com a criação, por Napoleão, em 19 de maio de 1802, da “Legião de Honra”, uma condecoração que contemplava importantes serviços prestados à França tanto por civis quanto por militares. Expandindo a noção de recompensa (até então prevista apenas para militares) por todo o tecido social francês, ela buscava auxiliar a criação de um clima de harmonia interna, principalmente do ponto de vista social. Sendo acessível a todos e pautada pelo reconhecimento do mérito, a “Legião” tornou-se uma “verdadeira milícia do regime e não uma condecoração nacional”.¹⁸ Importante instrumento para a construção simbólica do poder napoleônico, quando pousada sobre o peito dos contemplados formalizava e explicitava adesões (o que trazia imensa satisfação para Napoleão quando se tratava de realistas ou de republicanos ardorosos), sedimentando, com uma “mistura de autoridade e igualdade”,¹⁹ silenciosas relações de dependência, gratidão e proteção entre Bonaparte e aqueles que por ele eram reconhecidos e recompensados.

Por sua vez, chamar de “Consulado” (1799-1802) o governo surgido após o golpe do 18 Brumário pode ser visto como outro sintoma desse movimento. Neste caso, a escolha de denominações para o novo governo não foi mera questão de diferenciação com relação ao Diretório, mas testemunha de toda a necessidade, de Bonaparte e seus agora cúmplices, de salvar as aparências de legalidade. Assim, reativar o sistema do triunvirato dava a falsa impressão de tripartição do poder,²⁰ ao transmitir a idéia de que ele não se concentraria nas mãos de um só. Denominar os triúmviros franceses de “consuls de la Republique” sugeria tanto uma moralidade cívica, ao reativar o exemplo romano, quanto a continuidade da República, o que reafirmava à burguesia a tão desejada promessa de consolidação e manutenção de seus ganhos obtidos durante a Revolução. Inclusive, assim como Júlio César, Napoleão também ostentaria oficialmente o título de cônsul vitalício (1802-1804), que lhe seria oferecido pelo Senado francês e confirmado por um plebiscito.

A denominação do reinado de Napoleão também não pode passar despercebida. Ao adotar a palavra “Império”, em referência direta ao modelo romano, além de ilustrar seus planos de hegemonia na Europa, Bonaparte também fazia crer que o restabelecimento monárquico que ele promovia não era uma continuidade, mas uma ruptura. Utilizar o *status* de Imperador também servia como justificativa tanto para a prerrogativa por ele pleiteada de sagração pelo papa, quanto para a condição jurídica superior de que pretendia gozar perante os demais monarcas que, enquanto reis e príncipes, seriam assim considerados seus subordinados, assim como o próprio papa. Tarlé explica:

Napoleão proclamava que como Carlos Magno, se ia tornar Imperador do Ocidente e que não se considerava como sucessor dos antigos reis de França, mas sim do grande Carlos Magno.

Na realidade, o império de Carlos Magno não tinha sido senão uma tentativa de fazer ressurgir e prolongar um outro império muito maior: o império romano. Napoleão tinha-se igualmente por herdeiro deste império, o unificador dos países de civilização ocidental. De facto, antes da campanha da Rússia chegou a reunir sob a sua directa autoridade ou indirecta dependência um conjunto de territórios muito mais extenso do que o império de Carlos Magno.

Em 1812 o formidável poder de Napoleão estendia-se, para falar somente da Europa e deixando de lado as possessões romanas na África e na Ásia Menor, sobre territórios mais vastos, incomparavelmente mais ricos e mais povoados que o império romano. Mas quando a Europa conheceu o desígnio de Napoleão de fazer ressurgir o império de Carlos Magno, este projeto pareceu a muitos uma desvaída presunção e um desafio insolente lançado ao mundo civilizado.²¹

É interessante lembrarmos que, em 1804, Napoleão elegeria a águia como símbolo de seu poder, colocando-a como um dos principais elementos da cultura visual de seu império.²² De fato, a águia imperial romana já havia sido retomada em proveito da figuração política do Sacro Império Romano-Germânico no século X. A opção por esse animal, há muito consagrado no imaginário popular como emblema do poder, da força imperial, espécie de símbolo neo-romano,

além de afirmar a preeminência imperial de Napoleão, ao jogar com uma forte referência cultural – a idéia universal de dominação –, também trazia a idéia de belicosidade. A águia igualmente poderia simbolizar, de algum modo, a condição de *self-made man* ostentada pelo próprio Napoleão, que nela encontrou um signo de distinção para sua ascensão política pessoal. Basta considerarmos como ela sugere velocidade,²³ velocidade esta que auxilia na perseguição, no agarramento, levando à captura da presa (e quem possui o controle da situação exerce o poder), opondo-se em termos de ação à posição estática do galo, símbolo da monarquia francesa. Assim, nas armas de Napoleão I, a águia seria representada de perfil e com as asas abertas, agarrando um feixe de raios (alusão à sua função guerreira), estendida sobre um campo em torno do qual se vê a condecoração da Legião de Honra.

Por sua vez, o título de “Rei de Roma” dado por Napoleão ao filho François-Charles-Josèph Napoléon, nascido em 1811 de seu segundo matrimônio com a arquiduquesa Maria Luísa da Áustria, não seria um simples adorno honorífico que apenas remetia à sede do antigo Império Romano reforçando seu vínculo simbólico com o governo napoleônico. Esse título, sem dúvida, reafirmava a posse dos territórios italianos pelo imperador dos franceses, que, em 1805, tornara-se rei da Itália, passando a controlar a região que antes pertencia ao imperador da Áustria, agora seu sogro. De certa forma, seu uso também buscava esfriar os ânimos austríacos ao sugerir que um príncipe desta casa, ainda que filho de Napoleão, de uma ou outra forma continuava com a posse desses territórios.

Essa ponte mental com o passado também será um caminho privilegiado que Napoleão explorará na construção de sua imagem pública com a utilização do chamado mimetismo político, o terceiro aspecto, que discutiremos a seguir.

O passado clássico e a construção da imagem pública de Napoleão

“Escavando” o passado político da Antiguidade, Napoleão reativou várias de suas figuras e passou, com a ajuda de sua máquina de propaganda governamental, a compará-las a fim de consolidar sua imagem de homem público. Essas referências tomadas de um determinado passado histórico, que têm implicações

políticas e que nós chamamos aqui de “mimetismo político”, foram fartamente utilizadas por ele, não sendo, contudo, um recurso inovador, posto que já utilizado, por exemplo, por Luís XIV.²⁴

Na página de rosto de *Description de l’Égypte*, Napoleão é representado “com a aparência de um conquistador romano guiando sua biga em perseguição aos inimigos mamelucos, enquanto uma personificação do Nilo contempla suas ações”.²⁵ A eficácia deste e de tantos outros discursos visuais pertencentes à propaganda napoleônica são mais bem compreendidos se considerarmos como os modelos da Antiguidade dominavam a percepção artística da época, atingindo até mesmo as questões político-militares. Deste modo, o sentido político-ideológico desse frontispício, datado do Império (1809), e seus reflexos no imaginário só se revelam plenamente dentro dos parâmetros de comparação com a Antiguidade clássica, em que a imagem de Bonaparte, fantasiado de conquistador romano, é reforçada, por meio de um mimetismo político, pela mediação das figuras de Júlio César, Marco Antônio e Augusto, cujas façanhas (assim como as de Alexandre da Macedônia) Bonaparte atualiza ao pisar, como eles, depois de tantos séculos, em território egípcio.

Outro forte apelo não seria descartado por Napoleão: atualizar as entradas dos grandes generais romanos que traziam seus botins de guerra e prisioneiros e desfilavam sob os chamados arcos de triunfo. Desta forma, Paris vestia-se momentaneamente de Roma e Napoleão, de César. Além do mais, a referência mais primária à origem dos arcos de triunfo (o antigo Império Romano) encaixava-os perfeitamente como suporte do estilo neoclássico então em voga: “Napoleão admirava o motivo do arco de triunfo romano, e durante seu regime o Arco do Carrossel ... e especialmente o colossal Arco do Triunfo da Estrela serviram como lembretes de que o neoclassicismo havia se divorciado da República e casado com o Império”.²⁶

Assim, além do fator de admiração, por suas formas e pela competição (identificação) temporal, os arcos exteriorizavam uma faceta do uso político das artes, acentuando a relação entre neoclassicismo e Império Napoleônico.

Dentro dos usos cenográficos dos arcos, reapropriados pelo cerimonial napoleônico, eles apareciam tanto em sua forma provisória (sendo construídos,

muitas vezes, a toque de caixa para alguma comemoração), quanto marcando a cidade de forma permanente em pedra, mármore ou bronze, constituindo-se em marcos simbólicos da topografia parisiense. Conjugados às “Entradas”, desfiles que ocorriam por ocasião de visitas solenes do soberano a alguma localidade, ao retornar de uma campanha militar bem sucedida ou quando da chegada de alguma figura importante, os arcos acentuavam o aspecto triunfal destas cerimônias de acolhimento.

Podemos citar como exemplo o retorno da vitoriosa Segunda Campanha da Itália em 1800, de Milão a Paris, quando várias das pequenas cidades ao longo do caminho ergueram arcos de triunfo para a passagem de Bonaparte e suas tropas.²⁷ Em 1809, algumas semanas após a derrota dos austríacos em Wagram e a imposição da paz à Áustria, o exército francês adentrava Paris passando por uma espécie de abóbada formada por vários arcos de triunfo.²⁸ A grande pompa, que tanto honrava as tropas que retornavam e aquele que as comandava, entorpecera a multidão ao ponto de, talvez, nem se notar a baixa de um quarto de seu efetivo. Hautecoeur sublinha também que, logo após a vitoriosa Batalha de Austerlitz, em dezembro de 1805, Napoleão teria passado por arcos de triunfo em Estrasburgo e La Villette, ordenando, alguns meses depois, a construção de dois arcos monumentais e permanentes em Paris, que viriam a ser o “da Estrela” e o “do Carrossel”.²⁹

A referência estilística à Coluna Trajana na construção da Coluna Vendôme [Fig. 2] também traz em si o recurso da mimese política entre Napoleão e o imperador romano em homenagem a quem a coluna romana havia sido construída. Esta famosa coluna, que se encontra na atual Place Vendôme em Paris, seria o pedestal que elevaria às alturas a imagem de Napoleão, bem no centro de Paris, dotando-o assim de uma certa onipresença. A estátua da Paz que deveria coroar seu topo, segundo o projeto original, acabou por ceder lugar a uma estátua em bronze de Napoleão representado em trajes de imperador romano, coroado com louros, tendo em uma das mãos uma espada e, na outra, um globo (emblema da monarquia universal) encimado por uma figura feminina alada.³⁰ O forte recurso visual que aí se enrolava e explodia em seu topo pela presença da figura cesárea do imperador fez dela o baluarte por excelência do poder napoleônico. Isso

explica, de certo modo, por que, a partir da primeira entrada dos aliados em Paris (30 de março de 1814), o monumento sofreria uma série de furiosas investidas por parte dos antibonapartistas, o que se estenderia pelo século XIX afora.

Assim, em 8 de abril de 1814, o colossal Napoleão seria destituído pela primeira vez de seu trono de bronze, como seu equivalente em carne e osso que se vira compelido a abdicar, constituindo-se num dos grandes exemplos do expurgo que os símbolos napoleônicos sofreriam com o retorno dos Bourbon. Em seus lugares entrariam, respectivamente, a bandeira realista e Luís XVIII, que sairiam de cena rapidamente durante os Cem Dias, retornando com o início do exílio definitivo do imperador em Santa Helena. Em 1832, contudo, ele voltaria a ocupar o topo da Vendôme, que perderia assim a bandeira branca dos realistas, mas não em sua fantasia de César. Tratava-se de uma nova estátua na qual o ex-imperador seria representado de uma forma bastante semelhante à imagem canônica com que estamos acostumados: em pé, vestido com um sóbrio e longo casaco, usando seu pequeno e característico chapéu e com a mão posta no colete, pose que permaneceria como sua marca registrada. A estátua cesárea de Napoleão só voltaria a ocupar a coluna sob o reinado de Napoleão III (1852-1870), seu sobrinho. Este, em 1863, faria substituir o pouco pomposo “pequeno Cabo” novamente pelo César. Assim, o velho casaco seria despido para trazer de volta os trajes romanos e o pequeno chapéu daria lugar aos louros. Porém, em 16 de maio de 1871, durante a Comuna de Paris, a estátua sofreria outra queda. Apenas em 1875 o monumento seria restaurado segundo seus detalhes originais, graças a novas modelagens feitas de acordo com os moldes originais que haviam sido conservados.

Outro exemplo desse mimetismo político auxiliado pela arte encontra-se no quadro *Bonaparte atravessando os Alpes pelo Grande São Bernardo* [Fig. 3]. Realizado entre 1800 e 1801, fruto da habilidade artística de David aliada à façanha da travessia dos Alpes pelas tropas francesas, lideradas por Napoleão durante a Segunda Campanha da Itália (1800), esse quadro seria a representação que marcaria, do ponto de vista da iconografia oficial, a fase pós-brumariana de Napoleão.

Os austríacos já haviam concentrado quase todas as suas forças na direção de Gênova. Julgando impossível a utilização pelos franceses da mais difícil via de acesso, a da Suíça, pelo monte São Bernardo, optaram por deixar esse flanco desprotegido. Seria exatamente esse o caminho escolhido por Bonaparte. Entre 15 e 20 de maio de 1800, ele e suas tropas, não sem grande sofrimento, cruzariam o “Grande São Bernardo”, reatualizando, após séculos, o feito de Aníbal:

Ao atravessarem os Alpes conheceram os soldados de Bonaparte os frios rigorosos dos cumes nevados, os precipícios abertos a seus pés, as avalanches, as tempestades de neve, os bivaques em terreno gelado, tanto como ... os haviam conhecido ... 2000 anos antes os soldados de Aníbal. Com a diferença que não eram já os elefantes, como no tempo de Aníbal que se precipitavam nos abismos, mas canhões, armas, carros e mantimentos.³¹

Assim, o que não passaria de mais uma manobra militar audaciosa e bem-sucedida na carreira de Bonaparte converteu-se, coroada pela lembrança do grande general cartaginês, em uma excelente oportunidade de identificação e criação de afinidades entre ele e Aníbal.

Para retratar o moderno Aníbal, David, acautando a sugestão de pose dada pelo próprio primeiro-cônsul, utilizou em sua composição um dos elementos estético-simbólicos característicos do Antigo Regime: a estátua eqüestre. Contra um cenário de neves eternas e iminente tempestade, entre a muralha de rochedos e a beira do abismo, Bonaparte foi representado sobre um irrequieto corcel que nervosamente relincha empinado sobre as patas traseiras. O recurso do mimetismo político é curiosamente explorado por David na seqüência de nomes esculpidos em letras capitais nas rochas que afloram do chão – BONAPARTE, ANÍBAL, CARLOS MAGNO –, espécie de genealogia heróica da travessia dos Alpes em que Bonaparte se coloca como o último herdeiro.

Essa identificação com antigos líderes militares não se restringia ao universo da pintura. Em uma mesa encomendada por Napoleão, em 1806, a chamada “mesa dos grandes líderes da Antiguidade”, o perfil de Alexandre, o Grande, aparece no centro,

cercado por 12 cabeças de antigos heróis pintadas à semelhança de camafeus, complementadas com baixos-relevos nos quais são narrados, por meio de imagens, eventos-chave da vida de cada um desses heróis.³² Aí, por exemplo, Aníbal aparece cruzando os Alpes e Péricles reconstruindo Atenas, em claras alusões metafóricas aos próprios feitos de Napoleão, posto que ele próprio cruzara o monte São Bernardo durante a Campanha da Itália e vinha promovendo a monumentalização de Paris.

Um dos mais marcantes episódios da história da República romana também seria retomado por Bonaparte em uma proclamação escrita por ele e publicada no *Moniteur*, em 1799. Nela ele daria sua versão – aquela que restaria como oficial – para os fatos ocorridos nos dias 18 e 19 brumário (9 e 10 de novembro de 1799), quando se desenrolaram as ações que culminariam no famoso golpe de Estado que o colocaria definitivamente no poder. É interessante ao revelar em que termos o próprio Bonaparte criou, para os contemporâneos e para a posteridade, um repertório de imagens que converteram certas derrapagens de ação em momentos heróicos, carregados de tons dramáticos, voltados à sua exaltação, retirando-o da margem dos acontecimentos.

Ao evocar, por exemplo, em sua proclamação,³³ o episódio da resistência da assembléia dos *Cinq-Cents* ocorrido em 19 brumário – clímax da encenação dos brumarianos e momento de maior ameaça para a realização de seus planos –, Bonaparte forja um dos altos pontos dramáticos de sua lenda e da teatralidade de seu poder. Fantasia-se ao mesmo tempo de grande vítima e de grande herói, quando, na realidade, o homem da ação havia sido Luciano, seu irmão, então presidente dos *Cinq-Cents*. Foi Luciano quem, ao perceber o descontentamento dos deputados com as arengas ineficazes de Napoleão (que entrara no recinto sem ser convidado), conclamou urgentemente as tropas, que se encontravam do lado de fora da assembléia, sob a alegação de que alguns deputados atentavam contra a vida de seu general. Contudo, na versão bonapartista do *Moniteur*, a decisiva e importantíssima intervenção de Luciano, que resultará na dissolução definitiva do Diretório, será lançada ao esquecimento – não tendo sequer seu nome citado –, enquanto Bonaparte declarará: “vinte assassinos jogam-se sobre mim e buscam meu peito, os granadeiros do Corpo legislativo, que

eu havia deixado à porta da sala, acorrem, colocam-se entre os assassinos e mim”.³⁴ Aqui é grande a proximidade com a cena de assassinato de Júlio César no Senado Romano, a punhaladas, não coincidentemente prelúdio do Império Romano, assim como o 18 Brumário seria o prelúdio do Império Napoleônico.

Deste modo, “vestir-se” com as qualidades de outrem, “desenterrando-as” do imaginário coletivo da época com a ajuda de seus feitos militares e de seus atos políticos, expressava tanto a admiração de Bonaparte pela célebre e lendária figura em questão quanto a expectativa de que seus súditos procedessem a essa identificação, agregando maior valor simbólico ao seu capital heróico. Notemos, portanto, como na construção de sua própria epopéia Bonaparte reativou e vinculou uma série de outras, tomadas de empréstimo à Antiguidade, que o levavam a se apresentar ao público sob diversas facetas, direcionando os modelos de identidades francesas e suas relações com o passado.

Considerações finais

A virada do século XVIII para o XIX foi um momento fundamental para a estruturação da Arqueologia francesa, que então nascia. Sua concepção está inserida em um novo contexto social pautado, como destaca Olivier,³⁵ na filosofia das Luzes e na invenção da nação, concebida como uma coletividade com origens históricas comuns. Ao focarmos a figura de Napoleão, percebemos o importante papel desempenhado por ele nesse processo. Por um lado, incentivou a produção de conhecimento sobre o passado antigo apoiando as pesquisas do Institut e divulgando determinados tipos de interpretações desse passado por meio da arte e da arquitetura. Por outro lado, retomou importantes acontecimentos da Antiguidade moldando sua figura pública a partir das virtudes cívicas dos grandes líderes de outrora.

A relação entre o Exército e membros do Institut expressa essa situação peculiar da política de Napoleão de estabelecer laços com o passado para moldar as identidades do presente. A Arqueologia, nesse contexto, é mediadora dessas relações, pois escava a cultura material dos povos antigos e fornece meios para reinterpretá-la no contexto napoleônico, produzindo alicerces para a idéia de uma França moderna.

Neste sentido, gregos, romanos, celtas, egípcios são recolocados no cotidiano francês, seus principais símbolos revisitados, produzindo imagens específicas e muitas vezes homogêneas do passado desses povos, buscando definir a identidade nacional francesa e justificar seu domínio perante outros povos. Os usos políticos do passado antigo contribuíram para a demarcação das diferenças e o estabelecimento de identidades: NÓS (franceses) em oposição a ELES (povos dos territórios conquistados pela França napoleônica). Assim, tanto do ponto de vista estético-material, quanto do mental e político-ideológico, a época de Napoleão I esteve imersa no passado antigo que as recentes descobertas em sítios arqueológicos faziam aflorar. Esta situação peculiar, longe de ser simplista, indica as relações intrincadas entre o passado antigo e a política moderna e, além disso, expressa o uso da nascente Arqueologia francesa com finalidades bem definidas e fundamentais na construção simbólica do poder napoleônico e da identidade francesa.

Agradecimentos

Agradecemos aos seguintes colegas pelo diálogo ao longo desses anos: Glaydson José da Silva, Lourdes Feitosa, Marina Cavicchioli, Modesto Florenzano e Pedro Paulo Abreu Funari. Ressaltamos que a responsabilidade pelas idéias recai apenas sobre as autoras.

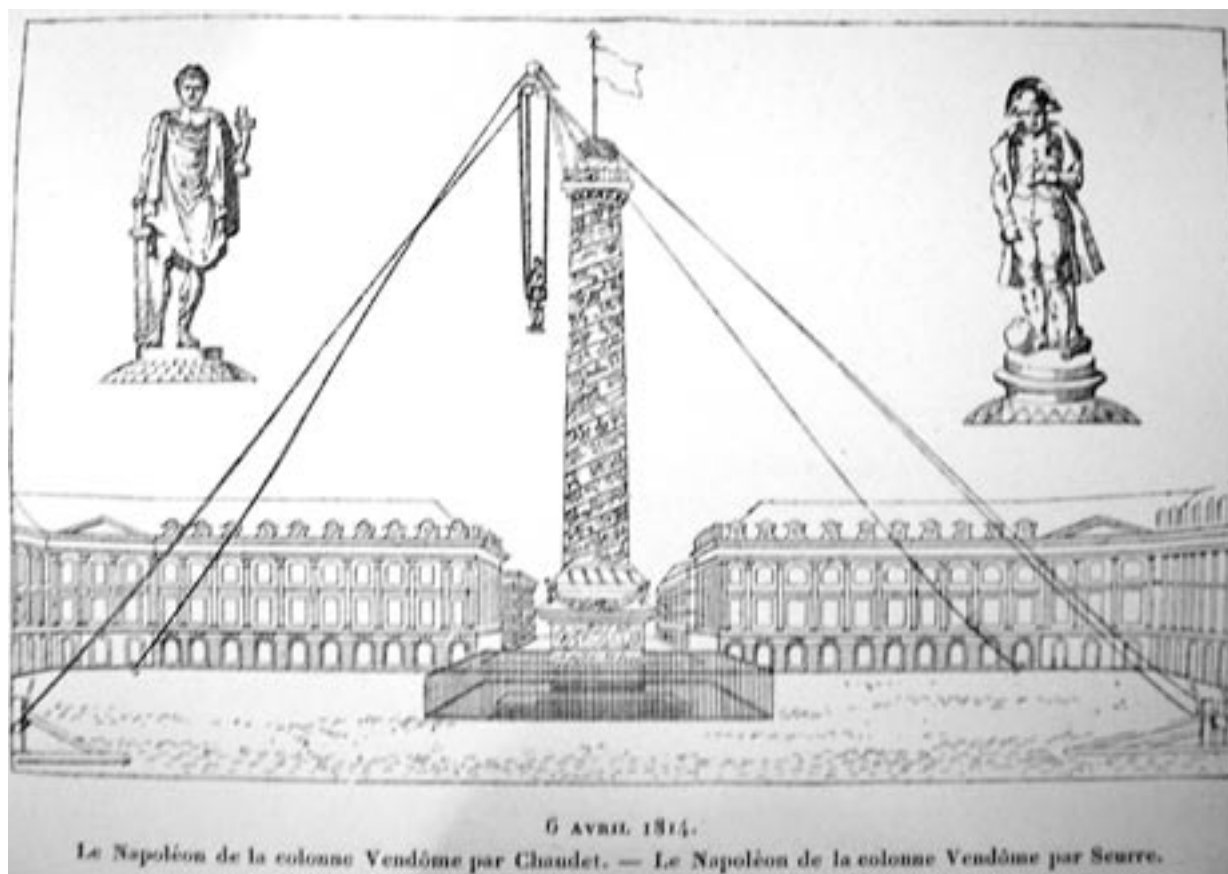
- ¹ BERNAL, M. *Black Athena: The afroasiatic roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers, 1987.
- ² Sobre essa questão e a relação com o estudo da cultura material, cf., por exemplo: DÍAZ-ANDREU, M. “Nacionalismo y Arqueología: Del viejo al nuevo mundo”. *Anais da I Reunião Internacional de Teoria Arqueológica na América do Sul – Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, supl. 3: 161-80, 1999; DÍAZ-ANDREU, M. “Nacionalismo y Arqueología: el contexto político de nuestra disciplina”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 11: 3-20, 2001; FUNARI, P. P. A. “Book Review – Archaeology under fire, Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East”. *World Archaeological Bulletin*, 13: 82-8, 2001; GARRAFFONI, R. S. e FUNARI, P. P. A. *História Antiga na sala de aula*. Campinas: IFCH / Unicamp, 2004; HINGLEY, R. “Images of Rome: Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age”. *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series* 44, 2001; HINGLEY, R. “Imagens de Roma: uma perspectiva inglesa”. In: Funari, P. P. A. (Org.). *Repensando o mundo antigo – Jean-Pierre Vernant e Richard Hingley*. Tradução Renata Senna Garraffoni e revisão de Pedro Paulo A. Funari. Campinas: IFCH / Unicamp, 2002, Textos Didáticos, n. 47; MESKELL, L. (Ed.) *Archaeology under fire – Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. London: Routledge, 1998; OLIVIER, L. “As origens da Arqueologia francesa”. In: FUNARI, P. P. A. (Org.). *Repensando o Mundo Antigo*. Campinas: IFCH / Unicamp, 2005 (Coleção Textos Didáticos, n. 49) e SILVA, G. J. da. *O aparato ideológico sobre o estudo da Antiguidade na França de 1940-1944, ou a construção do mundo gaulês antigo, romano e galo-romano sob Vichy por meio da cultura material e da tradição textual*. Campinas, 2005. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Unicamp.
- ³ Sobre essa questão, cf. DIETLER, M. “Our ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic nationalism, and the manipulation of celtic identity in modern Europe”. *American Anthropologist* 96, 1994, (3): 584-605.
- ⁴ SAID, E. W. *Orientalismo – Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ⁵ Pierre Bourdieu define “poder simbólico” como o “poder sobre o uso particular de sinais e, deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”, “que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe” (BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 72 e 188).
- ⁶ Fundado em 25 de outubro de 1795, na época do Diretório, sob o comando do Ministério da Instrução Pública, como substituto das academias do Antigo Regime concebidas como meros “adornos” da monarquia. O Institut deveria colaborar com o bem-estar cívico e ordenar a responsabilidade do patrocínio estatal às artes, ciências e letras. Ele possuía três classes: Ciência (60 membros); Moral e Ciência Política (36 membros) e Literatura e Finas Artes (48 membros).
- ⁷ BOÏME, A. *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1993.
- ⁸ GILLISPIE, C. C. “Science and Technology”. In: CRAWLEY, C. W. (Ed.). *The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval – 1793-1830* (v. IX). London / New York / Melbourne: Cambridge University Press, 1975, p. 126.
- ⁹ Dominique Vivant-Denon seria o grande coordenador da propaganda artística do regime napoleônico, formando com Jaques-Louis David, pintor oficial de Napoleão, os principais pilares das Belas-Artes sob o Primeiro Império francês. Vale lembrar que ambos já atuavam artisticamente durante o governo de Luís XVI. David consagrara-se definitivamente em 1785 como cabeça do movimento neoclássico. Denon servira em Nápoles sob Luís XVI como diplomata, atuando ainda como desenhista e gravador. Ele foi nomeado, em 1802, “Directeur-Général des Musées” na França e seria o fundador do Louvre. Gaspard Monge passaria para a História como o criador da geometria descritiva; Auguste de Saint-Hilaire, viajante-naturalista, ficaria conhecido entre nós devido aos seus escritos baseados em sua visita ao Brasil, e Jean-François Champollion é conhecido como o “pai da egiptologia” graças à decifração da “Pedra de Rosetta”.
- ¹⁰ *Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française, publié par les ordres de sa majesté l’empereur Napoléon le Grand*, 23 volumes publicados em Paris de 1809 a 1828.
- ¹¹ CAVICCHIOLI, M. *A representação da sexualidade na iconografia pompeiana*. Campinas, 2004. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de História da Unicamp. Veja em especial p. 17.
- ¹² Destacamos aqui que, além de usos simbólicos, Napoleão também fazia usos práticos da Antiguidade. Em sua marcha para a Península Itálica, Napoleão seguiu os passos do general cartaginês Aníbal. Napoleão tinha uma admiração especial por este general (como veremos a seguir), considerado desde a Antiguidade um grande estrategista. Sobre essas questões, cf. PEDDIE, J. *Hannibal’s war*: London: Sutton, 2005.
- ¹³ Cf. DIETLER, M. “Our ancestors the Gauls: Archaeology, Ethnic nationalism, and the manipulation of celtic identity in modern Europe”, Op. cit.
- ¹⁴ HAUTECOEUR, L. *L’Art sous la Révolution et L’Empire en France*. Paris: Guy Le Prat, 1953, p. 43.
- ¹⁵ Um interessante exemplo desse uso da Antiguidade, anterior a Napoleão, está no esforço empreendido pelos artistas a serviço de Luís XIV para transformar a cidade de Paris em uma nova Roma. Essa tentativa de “romanização” permitiu-lhe consolidar seu poder ao se afirmar e se legitimar como herdeiro presuntivo da Antiguidade. Tratava-se de um dispositivo ideológico caro ao Rei Sol que, ao promover a identificação de seu governo com o *Imperium Romanum* (visível também na promoção de um mimetismo político que o fazia ser – antes de Luís, o Grande – Luís Augusto), procurava se impor devidamente sobre uma pluralidade feudal ainda existente. Se ele precisava ser Luís Augusto, por referência a um tempo mítico, sua cidade-capital deveria constituir-se igualmente em um espaço mítico que associava o presente ao passado, auxiliando-o na cristalização de seu retrato mitificado. As aparências romanas que tomavam conta das artes, da literatura e da música, apresentando-se também nos teatros e nas festas da corte,

- passaram deste modo a marcar a capital da França por meio da construção ou reforma de igrejas, estátuas, palácios e arcos que testemunhavam os triunfos de “Luís-Augusto”. Assim, por meio de várias reformulações urbanas e arquitetônicas, o rei transferiu simbolicamente a Roma antiga para Paris, fazendo de sua cidade-capital um sintoma da transfusão da romanidade no corpo da monarquia francesa para dar-lhe novo vigor político. Cf. APOSTOLIDÈS, J.-M. *O Rei Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Rio de Janeiro / Brasília: José Olympio / EDUNB, 1993, p. 78-9.
- ¹⁶ Nomeado, em 1804, “Premier Peintre” de Napoleão, David seria alçado definitivamente a uma posição de destaque supremo sobre os demais artistas franceses na França napoleônica. Podemos afirmar que, à medida que a ditadura de Napoleão avançava na França, a “ditadura” de David também avançava no campo da pintura francesa.
- ¹⁷ “Les légions romaines, que vous avez quelquefois imitées, mais pas encore égalées, combattaient Carthage tour à tour sur cette même mer, et aux plaines de Zama. La victoire ne les abandonna jamais, parce que constamment elles furent braves, patientes à supporter la fatigue, disciplinées et unies entre elles”. Apud CHATEAUBRIAND, F.-R. de. *Mémoires d’Outre Tombe*. Paris: Flammarion, 1948, p. 337.
- ¹⁸ “véritable milice du régime et non pas décoration nationale” (LEFÈBVRE, G. *Napoléon*. Paris: PUF, 1953, p. 135).
- ¹⁹ RUDÉ, G. *A Europa revolucionária: 1783-1815*. Lisboa: Presença, s/d, p. 197.
- ²⁰ A primeira comissão executiva que deu início ao Consulado era formada por três “cônsules provisórios”: Napoleão Bonaparte, Sièyes e Roger Ducos. Ducos havia sido um dos Diretores, contudo trabalhava em conjunto com o grupo de conspiradores. Com o estabelecimento da nova constituição, chamada “do ano VIII”, o governo provisório formado por Bonaparte, Sièyes e Ducos seria substituído por um executivo efetivo, formado por três “cônsules decenais” que deveriam ser nomeados pelo Senado (Legislativo). Os três primeiros, que foram designados pela Constituição, foram Cambacères, Lebrun e... Bonaparte (que passou a se denominar “primeiro-cônsul”)! Isto só evidencia o quanto era Bonaparte quem realmente detinha o poder, enquanto os outros dois cônsules desempenhavam apenas um papel consultivo.
- ²¹ TARLÉ, E. *Napoleão*. Lisboa: Presença, 1973, p. 142.
- ²² Para os dados referentes à escolha da águia como símbolo do Império Napoleônico nos apoiamos nas considerações de Alain Boureau, *L’Aigle: chronique politique d’un emblème*. Paris: Cerf, 1985. Esta obra também faz interessantes análises sobre a adoção deste símbolo nos Estados Unidos e na Alemanha nazista.
- ²³ “Toda velocidade, na medida em que se vincula à esfera do poder, traduz-se numa velocidade de perseguição ou de agarramento” (CANETTI, E. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 283, grifos do autor).
- ²⁴ Sobre esta questão, cf. Apostolidès, Op. cit.
- ²⁵ BOÏME, Op. cit., p. 6.
- ²⁶ Idem, ibidem, p. 13.
- ²⁷ Sobre essa questão, cf. DAYOT, A. *Napoléon raconté par l’image d’après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*. Paris: Hachette, 1895.
- ²⁸ Idem, ibidem, p. 252.
- ²⁹ Cf. HAUTECOEUR, Op. cit., p. 23.
- ³⁰ Las Cases, a uma certa altura de seu *Mémorial*, afirma que se tratava inicialmente de colocar no topo da coluna uma estátua de Carlos Magno (o que parece mais deslocado do propósito inicial da coluna do que a colocação da estátua de Napoleão). De qualquer forma, se esta idéia foi cogitada, podemos interpretar sua possível substituição pela de Napoleão, como um sinal de afirmação de sua imagem, na medida em que ele se sente à vontade para descartar a mediação de outras figuras políticas que eram utilizadas, até então, em prol da construção de sua imagem, por meio de um mimetismo político. (LAS CASES, E. *Le Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris: Flammarion, (1951) [1823], p. 256).
- ³¹ TARLÉ, Op. cit., p. 100.
- ³² BOÏME, Op. cit., p. 19-20.
- ³³ Para as citações utilizamos a transcrição da proclamação feita por BERTAUD, J. P. 1799: *Bonaparte prend le pouvoir – La République meurt-elle assassinée?* Bruxelas: Complexe, 1987, p. 166-8.
- ³⁴ “Vingt assassins se précipitent sur moi et cherchent ma poitrine, les grenadiers du Corps législatif que j’avais laissé à la porte de la salle, accourent, se mettent entre les assassins et moi”.
- ³⁵ Cf. OLIVIER, Op. cit.



1a 1b

1 Exemplos do estilo Império na decoração: quartos de dormir do Imperador e da Imperatriz, no Castelo de Compiègne



2



3

2 Estátuas da Coluna Vendôme
(Paris, abril de 1814)

3 Jacques Louis DAVID. *Bonaparte Franchissant
le Grand Saint-Bernard* (1800)