

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

UMA PARIS VESTIDA DE ROMA: USOS DO PASSADO POR NAPOLEÃO BONAPARTE

Mayra Silva dos Santos
Universidade Federal de São Paulo
mayramargonare@gmail.com

Durante a antiguidade, o Império Romano adotou diversos símbolos como alegoria ao poder e a política, alguns destes símbolos foram reutilizados em outras épocas como formas de utilização do passado para efeitos políticos.

No caso francês, dois governantes se destacam pelo uso de elementos romanos como fundamentos políticos de seu poderio: Luís XIV e Napoleão Bonaparte. Embora o passado romano tenha sido utilizado por estes dois governantes, a relação com o romano se dá de forma distinta em cada época, devido ao olhar e interesses contemporâneos.

Em uma breve análise de Luís XIV, utilizando-me sobretudo do livro de Peter Burke, “A Fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV” publicado no Brasil no ano de 1994, percebe-se a importância da propaganda política para a construção da imagem do monarca, que segundo o autor, esta fabricação da imagem de Luís XIV foi modelo para outros muitos monarcas (BURKE, 1994, p. 14). Luís XIV foi um dos primeiros governantes a adotar o “marketing” político como objeto central de seu poder, Peter Burke (1992, p.18) afirma que as utilizações da propaganda tinham como objetivo não apenas a tentativa de moldar ou manipular a opinião pública, mas principalmente, aumentar a glória do monarca. A questão central da propaganda de Luís XIV em minha pesquisa se dá pelo fato de que no caso do “Rei-Sol” e de outros tantos governantes, a propaganda não se dá somente no presente, mas, como Lilia K. M. Schwarcz afirma “vai-se ao passado buscar matéria para o presente” (SCHWARCZ, 2000, p. 261). Visando estas retomadas do passado para fins propagandísticos, podemos citar algumas das utilizações da antiguidade clássica por Luís XIV:

A figura da Vitória, por exemplo, aparece não só em medalhas, estátuas e pinturas, mas em peças teatrais, como no *Toison d’or* (1660), de Corneille. Os arcos do triunfo provisórios erigidos para as entradas reais e os arcos de pedra construídos em Paris e outros lugares, eram espelhos uns dos outros” (BURKE, 1994, p. 27-8).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

As moedas, imagens e monumentos com a figura do rei, tinham o objetivo de promover a glória real, fazer a manipulação simbólica do poder, assim como configuravam a importância do ritual na construção da imagem pública do monarca.

Luís XIV teve um papel fundamental na história política, inovando por meio das artes e da comunicação, a relação com seu público. Embora seja visto como inimigo por Napoleão que tinha como objetivo em sua juventude acabar com a monarquia e os herdeiros do Rei-Sol que ainda comandavam a França, é preciso compreender que “nossa concepção da relação de Napoleão com a antiguidade é incompleta sem uma completa investigação das diversas e controversas recepções de Luís XIV” (ROWELL, 2012, l. 131). Isso devido ao fato de que o antigo monarca, cria um nexos para a projeção da “Nova Roma” de Napoleão, ou seja, sua Paris e seu governo que utilizam constantemente o imaginário político romano para a perpetuação de seu poder, desta forma, a relação construída por Napoleão da França com a Antiga Roma só se daria devido a utilização prévia do passado, por Luís XVI.

Se faz necessário compreender as formas de utilização do passado por estes dois governantes, que embora tenham a França como centro de seu poder, assim como o passado romano como inspiração, as leituras do passado se dão de formas distintas.

Para entender as diferentes utilizações do passado, temos que partir da premissa de quem produz o mesmo. Segundo Prost (2006, p. 96), “a questão do historiador é formulada do presente em relação ao passado”, ou seja, a questão sempre parte do presente, neste sentido, Silva (2007, p. 28) afirma que “todo discurso é bem representativo da visão de mundo na qual foi concebida”, desta forma, a construção do passado é influenciada pela própria vivência do historiador, ou neste caso, daqueles que projetam a propaganda do governante. Se a história é feita a partir de uma construção desse passado, podemos compreender que a mesma pode e será manipulada por aqueles que a escrevem, sendo assim, o olhar ao passado é carregado de interesses vindos do presente, que buscam na antiguidade, formas de legitimar seu poder.

No caso de Luís XIV, o objetivo destas utilizações é a glorificação de seu poder, o passado se torna fundamental para a fabricação do monarca. Já para Napoleão Bonaparte, como veremos a seguir, o passado romano tem sua retomada com o objetivo de legitimar seu

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

poder enquanto Imperador, é evocado sobretudo, a supremacia militar do antigo Império Romano.

Desde a Campanha para a Itália (1793-1797) e sobretudo desde a Campanha para o Egito (1798-1801), a arqueologia passa a ser usada como forma de construção de identidade política para o governo de Napoleão, este que por sua vez, se torna um grande incentivador das artes e da ciência. As pesquisas feitas ao antigo seriam financiadas pelo governo, todavia, elas teriam um objetivo central: identificar as semelhanças entre o passado romano e o governo de Bonaparte.

As pesquisas arqueológicas resultam na transformação de Paris, o antigo se mostrará presente no cotidiano parisiense, monumentos que parecem ter sido evocados do passado bordam a cidade, os valores romanos de César e Augusto, se tornam valores franceses, a identidade da nação é construída perante o imaginário do antigo projetado por Napoleão. E assim como Garraffoni e Stoiani (2006, p. 70) afirmam:

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.

Todo incentivo de Napoleão às pesquisas arqueológicas toma força após sua coroação em 1805 como “Rei da Itália”. Durante seu governo em solo italiano, Napoleão direciona uma atenção especial à arqueologia, impressionado com a imortalidade de personagens romanos que ainda eram presentes na Itália de seu tempo devido a perpetuação de monumentos como o Panteão, a Coluna e Fórum de Trajano, o Coliseu e principalmente os arcos triunfais de Constantino, Tito e Séptimo Severo. Essa admiração serve como projeto central da propaganda do Imperador, que embora já possuía inspiração no Império Romano, passa a remodelar a cidade de Paris com a intenção de imortalizá-la como grande centro de seu poder. Rowell (2012, l. 564) constata que: “Paris se torna o núcleo do imperador e a obra-prima de seu próprio império, e Roma, a capital cultural e casa dos grandes Césares do passado clássico”, assim, Paris se torna o centro do poder Napoleônico e Roma, assume seu lugar na propaganda do Imperador como a “segunda” cidade do Império

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Inspirado pelos grandes monumentos romanos que permaneciam exalando a vitória do passado, Napoleão encomendou em 1806, a construção de vários monumentos de arquitetura romana que ilustrariam a força de seu poder na cidade de Paris. Serão analisados aqui, alguns destes monumentos: a Coluna de Vendôme, a Fonte da Vitória, e os Arcos da Estrela e do Carrossel.

Coluna de Vendôme

Após a vitória em Austerlitz, em 1805, Napoleão ordena a construção da “coluna da grande armada”, conhecida também como a Coluna de Vendôme, por se localizar na praça de Vendôme. A coluna, inspirada diretamente pela Coluna de Trajano, coluna romana construída em 113 d.C. sob ordem do imperador Trajano em homenagem às vitórias das campanhas militares contra os dácios. A construção da Coluna de Napoleão foi anunciada em um dos principais meios de propaganda de seu governo: o jornal “Le Moniteur Universel” e revelaria o papel da coluna na nova era do governo do imperador e herói.

Adjetivos como invencível, imortal, poderoso, glorioso, corajoso, heroico e triunfante compunham as páginas no jornal - todos eles eram direcionados a Napoleão e como sua vitória em Austerlitz seria immortalizada pela construção do monumento. (ROWELL, 2012, l. 1345).

Os arquitetos escolhidos para o projeto da coluna seriam Jacques Gondoin e Jean-Baptiste Lepère, os quais determinaram que a coluna seria composta com detalhes fundidos e assim como a coluna Trajana, com baixos relevos que contariam a história das batalhas ganhas pelo exército. Ao todo, seriam 425 placas de bronze, com 80 composições esculturais, feitas a partir de “mil e duzentos canhões tomados dos exércitos russo e austríaco na Batalha de Austerlitz” (STOIANI, 2005, p. 246),

Nos detalhes da coluna, temos a estátua de bronze de Napoleão coroando o topo da coluna, imagem que substituiria o plano inicial de colocar ao topo a alegoria da Paz, a estátua do imperador configura o mesmo em trajes imperiais romanos, “coroadas com louros, tendo

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

em uma das mãos uma espada e na outra um globo (emblema da monarquia universal) encimado por uma figura feminina alada” (STOIANI, 2005, p. 248).

A coluna de Napoleão deveria ter as mesmas proporções da de Trajano, todavia, ao final de sua construção, a altura da coluna moderna era ainda maior que a antiga: a Trajana media 39,8 metros enquanto a napoleônica media 43,5 metros. A escolha da coluna de Trajano como inspiração para um dos monumentos que compunham a capital de seu poder, seria devido ao fato de que Trajano fora um dos governantes mais admirados da história militar, de acordo com seus feitos para o Império e como líder militar. As similaridades entre as duas colunas produzem uma linha direta entre o antigo e o novo, um símbolo da vitória e do triunfo de seu império, que possui a “benção” do antigo, como uma herança do poder do antigo império.

A localização da Coluna de Napoleão também foi estratégica: era na praça de Vendôme que se localizava a estátua equestre de Luís XIV “romano”, a mesma que foi derrubada em uma tomada feroz durante a Revolução Francesa. Além disso, como veremos ainda mais a frente, a localização deste e dos demais monumentos da vitória, estariam todos ligados ao caminho do triunfo francês.

A Fonte da Vitória

A Coluna de Vendôme não seria a única construída em homenagem ao imperador. No ano de 1806, Napoleão solicitou a construção de 15 fontes que se espalhariam por toda a cidade, uma destas fontes viria ser mais uma coluna em homenagem a vitória do exército napoleônico: A Fonte da Vitória. Esta, desenhada por François-Jean Bralle, teve sua construção iniciada em 1806 e terminada em 1808, foi feita em “comemoração às vitórias de Arcole, Austerlitz, Dantzig, Eylau, Friedland, Iéna, Lodi, Marengo, Mont-Thabor, Pyramids, Rivoli e Ulm” (ROWELL, 2012, l. 1547).

Ao topo da coluna se encontra a estátua esculpida por Louis-Simon Boizot, uma figura alada da vitória, carregando em suas mãos, duas coroas de louros, representando a coroação da França pelas batalhas vencidas. Em volta da base da coluna, encontram-se quatro estátuas representando as alegorias da Vigilância, Justiça, Força e Prudência. A coluna erguida em forma de fonte possui uma importante função: uma forma de ilustrar o

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

domínio da tecnologia sob o governo de Napoleão. Além disso, evoca também “o uso romano da água como uma demonstração da sua força e poder perante a natureza” (ROWELL, 2012, l. 1537).

A Paris Napoleônica foi presenteada com a construção de diversas fontes, todavia, a construção desta em particular serviu para compor este caminho do triunfo que representava a glória do Império.

Arco do Triunfo do Carrossel

Dentre os monumentos de inspiração romana que Napoleão requisitava a construção, temos os maiores símbolos de seu triunfo militar: os arcos triunfais. Foram dois os arcos construídos em sua homenagem: o Arco do Carrossel e o Arco da Estrela (de l'Etoile), que embora tenham iniciado a construção no mesmo ano, em 1806, somente o primeiro foi terminado enquanto Napoleão ainda governava a França, e assim, o único que recebeu de fato o imperador e seu exército na cerimônia do triunfo.

Projetado por Pierre-François-Léonard Fontaine e Charles Percier, tinha como objetivo, assim como as colunas já apresentadas, homenagear o exército francês pela batalha de Austerlitz, no ano anterior. No livro de Legand e Landon: *Description de Paris et ses édifices*, os autores afirmam que o arco não era apenas uma imitação dos arcos triunfais romanos, mas sim, mais impressionante que os precedentes antigos (LEGRAND e LANDON, 1809, p. 47.), ainda que o mesmo fosse menor, em tamanho, que suas inspirações romanas. É importante destacar que o livro de Legrand e Landon foi produzido para além de ser um livro-guia, ser também um eficaz instrumento de propaganda, utilizado pelo governo para divulgar as feitorias da nova e poderosa era do povo francês.

O Arco do Carrossel teve como principal inspiração o Arco de Septímio Severo, feito com uma estrutura com três arcos, contando com uma altura total de 14,63 metros, 17,88 metros de largura e 6,45 metros de espessura, conforme medidas citadas por Dayot (1895, p. 212), ele foi composto com “mármore vermelho, para as oito finas colunas; bronze, para suas bases e capitéis; mármore branco da Itália, para os frisos e baixos relevos” (STOIANI, 2005, p. 258).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

São seis os baixo-relevos que compõem o arco: La Bataille d’Austerlitz e La Capitulation d’Ulm, ambos na face leste; L’Entrevue de Tilsit e L’Entrée de L’Armée Française à Munich, os dois na face oeste; La Paix de Presbourg na face sul e L’Entrée à Vienne, na face norte. Acima do arco, temos a imagem de “uma figura feminina, a França, puxada por quatro cavalos num carro de triunfo” (STOIANI, 2005, p. 259). Todavia, durante a época do primeiro império, Dayot (1895, p. 212) afirma que haviam apenas dois cavalos, os cavalos de cobre que originalmente coroavam o Arco do Triunfo de Nero e que se encontravam na fachada de São Marcos, em Veneza. Após a queda de Napoleão, os cavalos foram devolvidos à Itália e um novo conjunto de cavalos foi colocado no topo do arco.

A inspiração em Septímio Severo não se enquadra apenas na estrutura do arco, como já comentado, a localização dos monumentos é pensada de forma estratégica. Assim como o arco do antigo Imperador Romano, que era encontrado no entre o Fórum Romano, Via Sacra e o Capitol, a localização do Arco de Napoleão também é preenchida com a simbologia do espaço: o arco é construído entre o Museu do Louvre e o Palácio das Tulherias, local sinônimo das atividades militares. O complexo Louvre-Tulherias sob o mandato de Napoleão foi um lugar multifuncional, “servindo de centro sociopolítico e cultural da capital imperial” (ROWELL, 2012, l. 1152). Estes fatores constroem a relação direta do “complexo Louvre-Tulherias no núcleo da ‘Nova Roma’ de Napoleão com o Fórum Romano e Capitol da Antiguidade” (ROWELL, 2012, l. 1152).

Novamente, a localização se torna essencial para a construção simbólica do monumento, a relação espacial é configurada com interesses pessoais do Imperador, tornando a própria cidade de Paris, alegoria do poder de Napoleão.

Arco do Triunfo da Estrela

Por fim, o maior monumento construído em função do poder de Napoleão: O Arco do Triunfo da Estrela. Toda a construção do arco é imaginada como uma metáfora ao poder do Imperador, sua localização foi pensada de forma minuciosa pelo próprio Bonaparte, ela serviria como porta de entrada para a cidade núcleo de seu poderio, e que conforme Raquel Stoiani (2012, p. 263) relata, seria uma forma de dar boas vindas ao visitante e “advertindo-o acerca de sua pequenez diante do poder de Napoleão”.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O monumento foi construído como uma grande alegoria ao ego de Napoleão, a simbologia estava presente em cada detalhe. A primeira pedra para a construção do arco foi posta no dia 15 de agosto de 1806, data de São Napoleão e aniversário do imperador.

[...] ao escolher esta data para o início simbólico da construção do arco, Napoleão encaixava este acontecimento em meio às comemorações que, mais do que em qualquer outro dia, o honravam, reforçando sua identificação com o monumento e emprestando a data de seu nascimento a um outro ‘nascimento’ simbólico, agora em solo francês, com profundas raízes na capital parisiense: o do Arco da Estrela, que lhe prometia longa existência através dos séculos. (STOIANI, 2012, p. 264).

O arco tornou-se o mais aclamado epitáfio de seu poder, um verdadeiro testamento feito em mármore para seus feitos militares e sua glória pessoal. Tamanho era o elo entre o imperador e sua construção, que um mito foi difundido entre os bonapartistas, segundo Chateaubriand, o sol se enquadra exatamente no Eco da Estrela no dia 5 de maio e no dia 15 de agosto, respectivamente, aniversário de morte e nascimento de Napoleão (CHATEAUBRIAND, 1948, p. 677, nota 6 apud STOIANI, 2005, p. 263 nota 60). O monumento, projetado por Jean-François Chalgrin, possui, segundo Dayot (1895, p. 208): 49 metros de altura, quase 45 metros de largura e cerca de 22 metros de espessura e é composto por quatro principais esculturas: A Partida dos Voluntários em 1792 (ou A Marselhesa), A Resistência de 1814, O Triunfo de Napoleão de 1810 (única escultura do arco que possui de fato, a figura de Napoleão) e A Paz de 1815.

A localização do arco, foi desta forma, projetada como uma porta triumphalis, que assim como no Antigo Império Romano, serviria como entrada para a cívica, política, cultural, religiosa e militar capital do Império. O monumento teve como inspiração o Arco de Tito, construído em homenagem ao Imperador entre os anos de 81 e 82, ambos os arcos são estruturados com apenas um arco central, e são localizados perante uma importante via de acesso a cidade, no caso francês é a Avenida Champs-Élysée e no romano, a Via Sacra. Estes dois fatores, o arco e sua localização, fazem parte da tradição romana, que conforme Rowell afirma: “tanto o porta triumphalis quanto os arcos triunfais romanos são elementos essenciais da linguagem triunfal romana e da imagem da cidade como caput mundi” (2012, l. 1011).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Desta forma, não são somente os monumentos que tornam-se instrumentos da propaganda política embasada no antigo, mas a própria configuração da cidade que adquire uma topologia simbólica. Usando a terminologia romana de *Urbs* e *Orbis*, podemos compreender a relação espacial romana, na qual a *Orbis* seria o império como um todo, e o *Urbs*, como a capital, a cidade mais importante. Neste sentido, o objetivo de criar uma porta *triumphalis* é idealizar um portão para o centro do poder, centro este que projetaria a grandeza do Imperador, com suas conquistas, se provando superior aos demais.

A finalidade de Napoleão ao evocar esses ideais romanos, era de, através dos gloriosos triunfos e dos eternos monumentos, criar a entrada para a “Capital da Europa”, a Paris Napoleônica, distinguindo sua cidade, das demais existentes.

À vista disso, podemos perceber o nexos entre a construção dos monumentos de inspiração romana como poderosos instrumentos urbanos e a construção do imaginário político de Napoleão, que busca no passado o dinamismo necessário para a fabricação de sua imagem como imperador e herdeiro de Roma. A propaganda política, iniciada por Luís XIV, toma forças e se modifica aos interesses do imperador em oposição a própria monarquia borbônica, e é a partir da mesma que a manipulação do passado em razão dos interesses políticos se faz presente. A arqueologia, a ciência e a história passam a ser construídas com um único objetivo: a criação da imagem de Napoleão Bonaparte, imperador da França, herdeiro de Roma.

Bibliografia

BOÏME, Albert. *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press. 1993.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, 254 pp

DAYOT, Armand. *Napoléon Raconté par l’Image d’après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*. Paris: Hachette, 1895.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

LEGRAND, Jacques-Guillaume; LANDON, Charles-Paul. Description de Paris et de ses édifices, avec un précis historique et des observations sur le caractère de leur architecture et sur les principaux objets d'art et de curiosité qu'ils renferment., Paris, 1818. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30778308j>> Acesso em 01 de julho de 2021.

LEVADÉ, Marie-Hélène Levadé e MARCOUYEAU, Hugues. Les fontaines de Paris : l'eau pour le plaisir - Paris, 2008.

PROST, Antoine. Doze lições sobre a história. Autêntica, 2019.

ROWELL, Diana. Paris: The “New Rome” of Napoleon I. 1ª Edição. Londres. Bloomsbury. 2012.

SCHWARCZ, L. K. M. (2000). Peter Burke. A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, 254 pp. Revista De Antropologia, 43(1), 257-261.

SILVA, Glaydson José da. História Antiga e usos do Passado. Um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944). São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007. 222p.

_____. “Historicidade, memória e escrita da História: Augusto e o culto della romanità durante o ventennio fascista”; Vitória: Romanitas: Revista de Estudos Greco-Latinas, p. 2018.

_____; FUNARI, Pedro Paulo; e GARRAFFONI, Renata Senna. “Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira.” Dossiê de História Antiga. São Paulo: Revista Brasileira de História, vol. 40 nº84, 2020, p. 43-66.

STOIANI, Raquel. Da Espada à Águia: Construção Simbólica do Poder e Legitimação Política de Napoleão Bonaparte. São Paulo, SP: Associação Editorial Humanitas, 2005. 338 p.

_____; GARRAFFONI, Renata Senna. “Escavar o passado, (re) construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte.” Campinas: Revista de História da Arte e Arqueologia, 2006, p. 73.