Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Raquel Stoiani

Da Espada à Águia:

**Construção Simbólica do Poder e Legitimação Política de
Napoleão Bonaparte**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
departamento de História na área de
História Social**

Orientador: Prof. Dr. Modesto Florenzano

São Paulo

Abril/2002

Ao anjo que abdicou de suas asas para viver neste mundo junto a mim, Cris, e às gerações futuras que possamos ajudar a formar.

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar alguns pontos da construção simbólica do poder de Napoleão Bonaparte, em sua relação direta com um projeto de personalização do poder e de legitimação política, captando seu significado em meio ao universo de práticas e representações políticas de fins do século XVIII e início do XIX. Privilegiamos alguns de seus aspectos, como a estruturação de uma imagem pública em associação com o fortalecimento e legalização de seu governo, procurando entendê-los no interior do conflito entre inovação e conservação, ou seja, de distanciamento ou aproximação dos modelos e convenções de construção simbólica do poder já utilizados durante o Antigo Regime. Para tanto, observamos os elementos de propaganda implícitos na fabricação da imagem napoleônica e na legitimação de seu poder, buscando perceber igualmente a dinâmica de sua elaboração e as repercussões desta imagem no imaginário coletivo. Deparamo-nos, assim, com diversos “Bonapartes” e “Napoleões”, ficções sociais construídas pelo uso de um conjunto de criações culturais.

Abstract

The purpose of this work is to analyze some points of the symbolic construction of Napoleon Bonaparte's power, in its direct relationship with a personalizing project of power and of political legitimating, catching its meaning in a universe of political practices and representations in the end of the 18th and early 19th centuries. We give privilege to some of its aspects, like the structure of the public image associated with the empowerment and legalization of his government, trying to understand them within the inner conflict between innovation and conservation, i.e., the distancing or approaching of the models and conventions of power's symbolic construction already used during the *Ancien Regime*. To this, we observe the elements of propaganda that are implicit in the construction of the Napoleonic image and in the legitimating of his power, aiming to realize equally the dynamics of its formation and the repercussions of this image in the collective imaginary. We face, therefore, several “Bonaparte” and “Napoleons”, social fictions built by the use of a set of cultural creations.

Agradecimentos

Ainda que os bastidores de uma dissertação de mestrado guardem, em grande parte, momentos solitários, tendo muitas vezes apenas a tela do computador como cúmplice do ir e vir da maré de idéias que surgem, este trabalho contou com o apoio e a ajuda de muitas pessoas e instituições, as quais merecem ser especialmente citadas para que, de alguma forma, seja possível dizer-lhes mais uma vez meu “muito obrigada” e dar a conhecer a importância que tiveram.

Primeiramente, agradeço ao CNPq o apoio financeiro, recebido ao longo de dois anos, que foi decisivo para que eu pudesse dedicar-me exclusivamente à minha tarefa de mestrado. O mesmo para o Departamento de História da USP por disponibilizar-me uma das bolsas CNPq de sua cota interna.

Ao professor Modesto Florenzano, meu orientador, sou profundamente grata não apenas por ter me acolhido, confiando nas possibilidades do projeto de uma pessoa que ele mal conhecia como, principalmente, pela atenção e o cuidado de sua indispensável orientação, sempre calcada no respeito ao meu ritmo de trabalho e ao conteúdo de meus escritos, na calma e na confiança necessárias para prosseguir, na compreensão e na ajuda para superar os “obstáculos” que vez ou outra apareciam. À professora Leila Mezan Algranti, do Departamento de História da Unicamp, a quem considero com muito carinho minha “mãe intelectual”, devo o primeiro contato com a metodologia em pesquisa histórica, os valiosos conselhos e puxões de orelha durante minha graduação e também a iniciativa de apresentar-me ao “professor Modesto”, “expulsando-me”, de certo modo, para que eu pudesse conhecer um outro ambiente acadêmico e aprendesse a voar longe de seus cuidados. Ao professor Fernando Antônio Lourenço, do Departamento de Sociologia da Unicamp, também sou grande devedora das largas conversas que tivemos no início de minha graduação que me esclareceram pouco a pouco o caminho que deveria trilhar para concretizar meus projetos e que foram decisivas para que eu mantivesse sempre pulsando o sonho de realizar este trabalho. Às professoras Vavy Pacheco Borges (Departamento de História da Unicamp) e Laura de Mello e Souza (Departamento de História da USP) agradeço os conselhos e a sinceridade das observações que fizeram de minha qualificação um momento riquíssimo, no qual pude ter a satisfação de ver meus esforços e os de meu orientador formalmente reconhecidos pela primeira vez.

Aos amigos Vanessa Beatriz Bortulucce, Ludmilla Boucinhas e Klaus Palo de Mello meu muitíssimo obrigada pelos livros necessários ao desenvolvimento de minha pesquisa, sempre dispostos que estiveram a quebrar as distâncias e fazê-los chegar a mim. Esta é apenas uma forma de reconhecer a boa vontade e os esforços de vocês, além da paciência em escutar-me e aconselhar-me sempre que precisei. Luciano Ricardo Francischetti Dantas, funcionário da Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, também foi outra pessoa indispensável ao facilitar-me sempre o acesso às obras que necessitei. Muito obrigada também a Celso Ribeiro, Eduardo Miyashita e Astor

Vieira da Silva Filho por viabilizarem a obtenção das ilustrações e a impressão da dissertação, disponibilizando gentilmente os recursos necessários para tal.

Ainda agradeço o indispensável apoio dado por todos os amigos que, estando longe ou perto, puderam acompanhar-me e compartilhar minhas angústias, medos e alegrias durante este período de minha vida. Apoiando-me na realização deste trabalho, vocês me ajudaram a realizar um sonho. Contudo três destes companheiros participaram mais ativamente desta jornada. Assim, agradeço de todo o meu coração àqueles que, mais que amigos, considero como irmãos, cujo sangue que nos une é a paixão que temos pela História: são eles Vanessa Beatriz Bortulucce, Priscila Nucci e Marco Antônio Carvalho de Moraes. Foi um privilégio conhecê-los.

Por último, carinhosos e especiais agradecimentos e reconhecimentos a quem já sou eternamente grata: minha mãe, Marta, e meu marido, Cristiano. Muito obrigada por todo o amor e todos os esforços voltados para mim durante o período em que me dediquei a este trabalho. A você, Cris, devo agradecer por todas as críticas dirigidas a mim por ser muito “auto-crítica” e por ter sido o principal incentivador para que eu me decidisse a favor da realização de meu mestrado, fazendo dele e deste trabalho igualmente um dos seus projetos de vida. Saiba que, ainda que outras opiniões tenham sido importantes, a sua foi sempre a que mais pesou, afinal, tanto quanto a mim é a você quem devo o compromisso desta realização.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	9
2. A ESPADA	15
2.1. O Nascimento de Nicolas Buonaparte, o Corso ou o Evangelho Segundo Jean-Jacques	15
2.2. Bonaparte, o Filho da Revolução ou a Carreira Aberta ao Talento	29
2.3. A Primeira Campanha da Itália: Gros e o Cavaleiro sem Cabeça	34
2.4. A Aventura Egípcia de Bonaparte ou a Vinda do Messias de Botas	42
2.5. O “18 Brumário” ou a Ordem da Espada	53
2.6. A Segunda Campanha da Itália: Bonaparte, o Aníbal Moderno	58
3. A ÁGUIA	69
3.1. Para Além do São Bernardo: o Consulado	69
3.2. A Guerra da Espada e a Guerra da Palavra: Repressão e Sedução	77
3.3. Cerrando as Portas do Templo da Guerra: Bonaparte, o Pacificador	82
3.4. A Morte do Herói	91
3.5. O Outro Exército de Napoleão: A Arte a Serviço da Política	94
3.6. A Coroação do Imperador ou o Funeral do Herói Revolucionário	100
3.7. O Império (1804-1815): Seguindo o Carro do César Triunfante	116
3.8. Fazendo a Paz às avessas: Napoleão, o Senhor da Guerra	124
4. O NINHO DA ÁGUIA	145
4.1. A Retórica do Poder na Cidade	145
4.2. Napoleão e sua Política de Lugares: Paris como Centro do Mundo	150
4.3. Marcos da Topografia Simbólica Napoleônica em Paris	159
4.3.1. A Coluna Vendôme	159
4.3.2. Arcos do Triunfo	164
4.5. O Lado Social e Estratégico da Política de Lugares Napoleônica	173
4.6. Os Signos do Poder nos Espaços Privados	183
4.6.1. Objetos do Cotidiano: a Águia versus a Flor-de-Lis	183
4.6.2. Palácios	192
4.7. Paris: uma Cidade Napoleônica?	197
5. CONCLUSÃO	200
6. BIBLIOGRAFIA	209

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1** – “*Saint Napoléon, Patron des Guerriers*”, estampa anônima, p. 23 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 383)
- Fig. 2** – “*Prédilection de la Famille Bonaparte*”, por Raffet, p. 26 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 4)
- Fig. 3** – “*Enfance de Napoléon*”, por Vernet, p. 26 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 11)
- Fig. 4** – “*Portrait de Bonaparte, fait aux deux crayons à Brienne par un de ses condisciples*” (1785), p. 28 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 8)
- Fig. 5** – “*Bonaparte au Pont de Arcole*”, por Gros, p. 36 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 140)
- Fig. 6** – Capa da *Description de l’Égypte* (1809), p. 46 (in Boîme, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 2)
- Fig. 7** – Frontispício da *Description de l’Égypte* (1809), p. 46 (in Boîme, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 6)
- Fig. 8** – “*Les Pestiférés de Jaffa*”, por Gros (1804), p. 50 (www.artunframed.com/images/artmis11/gros177.jpg)
- Fig. 9** – “*Bonaparte Franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard*”, por David (1801), p. 60 (in Jacques-Louis David, catálogo da exposição, p. 385)
- Fig. 10** – “*Le Portrait Inachevé du Général Bonaparte*”, por David, p. 63 (in Nanteuil, *Jacques-Louis David*, p. 127)
- Fig. 11** – “*Bonaparte Franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard*”, por Delaroche (1851), p. 67 (wwwcano.lagravure.com/Delaroche_napoleon_alpes.htm)
- Fig. 12** – “*Les Trois Consuls*”, por Gatteaux, p. 71 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 72)
- Fig. 13** – “*Portrait du Premier-Consul*”, por Gros (1802), p. 84 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 224)
- Fig. 14** – “*Armas de Napoleão I*”, p. 101 (in Boureau, *L’Aigle: chronique politique d’un emblème*, p. 172)
- Fig. 15** – “*Le Sacre de l’Empereur Napoléon I^{er} et le Couronnement de l’Impératrice Joséphine*”, por David (1807), p. 110 (in Nanteuil, *Jacques-Louis David*, p. 139)
- Fig. 16** – Esboço original do “*Sacre*”, por David, p. 111 (in Jacques-Louis David, catálogo da exposição, p. 425)
- Fig. 17** – “*La Grande Procession de Couronnement de Napoléon I^{er}, Empereur de France, à Nôtre-Dame*”, por Gillray, p. 111 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 173)
- Fig. 18** – “*Baptême du Roi Rome*”, por Andrieu, p. 122 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 268)
- Fig. 19** – Berço do Rei de Roma, p. 122 (in Barrielle, *O Estilo Império*, p. 47)
- Fig. 20** – “*Les Préliminaires du Traité de Paix de Leoben*”, por Guillon Le Thièrre (1806), p. 129 (in Boîme, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 36)
- Fig. 21** – “*Napoléon Parcourant le Champ de Bataille d’Eylau*”, por Gros (1808), p. 131 (www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gros/eylau/jpg)
- Fig. 22** – “*Napoleão como Marte Pacificador*”, por Canova (1806), p. 136 (www.globalarte.it/storia/neocscul.htm)
- Fig. 23** – “*Napoléon au Trône Impérial*”, por Ingres (1806) p. 137 (in Camesasca, *l’Opera Completa de Ingres*, tav. XV)

- Fig. 24** – “*Louis XIV*”, por Rigaud, p. 139 (www.heraldica.org/topics/france/rois_ic.htm)
- Fig. 25** – “*Portrait de Napoléon I*”, por Gérard, p. 139 (www.napoleonicgallery.com/portrait/1.html)
- Fig. 26** – “*Retrato de Napoleão I*”, por Appiani, p. 140 (www.napoleonicgallery.com/portrait/9.html)
- Fig. 27** – “*Napoléon Bonaparte, Premier Consul*”, por Ingres (1805) p. 140 (in Camesasca, *l’Opera Completa de Ingres*, tav. V)
- Fig. 28** – “*La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars*”, por David (1810), p. 143 (in Nanteuil, *Jacques-Louis David*, p. 141)
- Fig. 29** – “*La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars*” (esboço original), por David, p. 143 (in *Jacques-Louis David*, catálogo da exposição, p. 457)
- Fig. 30** – “*Napoléon dans son Bureau*”, por David (1812), p. 147 (in Noël, *David*, p. 84)
- Fig. 31** – Rua de Rivoli (Paris), por Percier e Fontaine (1802-1808), p. 154 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 246)
- Fig. 32** – Fachada da *Église de Madeleine*, Vignon (1806), p. 154 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 17)
- Fig. 33** – Estátuas da Coluna Vendôme por Chaudet e Seurre (Paris, abril de 1814), p. 160 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 155)
- Fig. 34** – Arco do Triunfo do Carrossel (Paris), por Percier e Fontaine (1806-1808), p. 167 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 239)
- Fig. 35** – Arco do Triunfo da Estrela (Paris), por Chalgrin (1806-1836), p. 167 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 237)
- Fig. 36** – “*Le Triomphe de Napoléon*” (detalhe do Arco do Triunfo da Estrela, Paris), por Cortot, p. 174 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 213)
- Fig. 37** – *Fontaine du Fellah* (rua de Sèvres, Paris), Bralle e Beauvallet (1806-1809), p. 180 (in Chastel, *L’Art Français: le temps de l’éloquence*, p. 103)
- Fig. 38** – *Mesa dos Palácios Imperiais*, p. 189 (in Boême, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 19)
- Fig. 39** – *Mesa dos Marechais*, p. 189 (in Boême, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 50)
- Fig. 40** – “*St Helena Cigars*” (cartaz inglês de uma fábrica de charutos), p. 191 (in Dayot, *Napoléon Raconté par L’Image...*, p. 396)
- Fig. 41** – “*Triunfo de Júpiter-Napoleão Dominando o Mundo*” (Palazzo Reale, Milão), por Appiani, p. 195 (in Boême, *Art in an Age of Bonapartism*, p. 647).

1.Introdução

Há muito que Napoleão Bonaparte e sua Era exerciam sobre mim, mais do que um fascínio, uma espécie de inquietude, isto desde o momento em que me deparara com uma reprodução do quadro de Antoine-Jean Gros, “*Bonaparte em Arcole*”. Acostumada à imagem canônica do homem corpulento e uniformizado, estático, calvo e de baixa estatura, com ar concentrado e mão posta no casaco, mal podia acreditar que aquele jovem magro, de cabelos esvoaçantes e atitude enérgica pudesse ser o mesmo. Aquilo, que tomei como uma grande descoberta, causou-me tanta inquietude que fiz da procura por outras imagens de Napoleão um de meus passatempos, o que me levaria a princípio a pensar na possibilidade de realizar um estudo meramente centrado em sua iconografia.

Porém, as diversas leituras que realizaria desde Le Goff, passando por Balandier, Canetti e chegando a Peter Burke, chamariam minha atenção para um outro caminho: o das *representações*. Interessei-me também por Bourdieu e sua definição de “poder simbólico” – “*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*”¹. Deste modo, passei a interessar-me pela *construção simbólica do poder*, aqui entendida não apenas como os símbolos em si que representam o poder, mas tudo o que venha a sugeri-lo, onde a iconografia, inclusive, encaixa-se, visto que a imagem pública de quem governa também se insere nesta construção.

Mas, ao cogitar pela primeira vez assumir seriamente meus questionamentos sobre Napoleão Bonaparte do ponto de vista da construção simbólica de seu poder, cinco foram os principais obstáculos com que me deparei: a interminável bibliografia; a dificuldade de acesso a séries documentais relativas ao período (localizadas na Europa, em especial na França); a temática do poder (pois não queria centrar-me unicamente no político); o trabalho com imagens (sem possuir maiores conhecimentos em História da Arte) e, por fim, a própria polêmica suscitada por Napoleão, figura odiada por uns e adorada por outros². Por incrível que possa parecer, o último ponto seria o que mais eu demoraria a transpor. Afinal, além do nome ou sobrenome do nosso personagem, quando pronunciados, serem, em geral, prontamente associados à uma imagem estilizada e quase caricatural – sinônimo de loucura megalômana ou pura monstruosidade; tipo ao qual inclusive se atribui presença

¹ Bourdieu, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989, respectivamente p. 72 (nota 16) e p. 188.

² Numa pesquisa realizada, em 1983, pela revista *L'Express*, os franceses foram inquiridos sobre “*o mais simpático*” personagem da Revolução Francesa. Napoleão Bonaparte contou com 39% das opiniões (apresentando 21% de testemunhos de antipatia), sendo suplantado apenas por La Fayette, o “herói dos dois mundos” (com 43% das declarações de simpatia e 6% de antipatia). Esta sondagem exemplifica como Napoleão Bonaparte suscita polêmicas em torno de sua época e de sua enigmática pessoa, tanto para admiradores como para detratores. Ainda é sugestivo, neste sentido, o elevado número de visitas a seu túmulo, em Les Invalides, Paris (quase 1.000.000 de visitantes, anualmente). Dados citados por Raoul Girardet em seu artigo “*Les Trois Couleurs: ni blanc, ni rouge*”, in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de la Mémoire: La République* (v.I), Paris, Gallimard, 1984, p. 33.

certa nos hospícios – muitos viam com desconfiança ou com certo sarcasmo a opção por uma figura tão controversa. Outros ainda pensavam tratar-se meramente de um fanatismo ou algo parecido.

Acerca da extensa bibliografia napoleônica, restringi-a ao máximo, optando por trabalhos mais clássicos e reconhecidos, como o *Napoléon* de Lefebvre ou a obra de Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, nos quais pudesse ter uma visão geral sobre o período. No tocante às fontes, apesar de inicialmente parecerem de certa forma limitadas em número, mostraram-se muito satisfatórias. Além do indispensável *Mémorial de Sainte-Hélène*, de Las Cases³, das *Mémoires d'Outre Tombe*, de Chateaubriand⁴ e da biografia de Delécluze sobre o pintor David⁵, outras duas obras são dignas de nota, pois foram verdadeiros achados: *Napoléon Raconté par L'Image...*, de Dayot, uma riquíssima coletânea da iconografia napoleônica, datada de fins do século XIX (encontra-se nas Coleções Especiais da Unicamp, no prédio da Biblioteca Central, na sessão de Obras Raras da Coleção Eugênio de Toledo Artigas); e *Mémoires Anecdotiques sur l'Interieur du Palais...* de Bausset⁶, prefeito de palácio durante o Império, ou seja, um dos responsáveis pela administração das residências do imperador (encontra-se no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP).

Já o fato de ter que desenvolver a temática do poder, realizando um estudo de História Política, assustou-me um pouco a princípio pois, apesar de minha proposta realmente caminhar no sentido oposto dos tradicionais moldes positivistas que não reconheciam às imagens ou aos rituais um status documental, desprezando-os enquanto fontes históricas, eu jamais havia me aprofundado nesse tipo de análise. Neste sentido, o prefácio de Le Goff à *História Nova*⁷, onde ele discorre sobre esta história política renovada que ele denomina “*antropologia política histórica*”⁸, foi de suma importância

³ Obra que consolidou a lenda napoleônica, lançada pela primeira vez em 1823. Seu autor acompanhara Napoleão em seu exílio de Santa Helena e registrara suas conversas, chegando, inclusive, a ser expulso da ilha em dezembro de 1816 pelo governador britânico Hudson Lowe. O *Mémorial* mostra o imperador como ele desejava aparecer para a posteridade: liberal, pacifista, filho da Revolução, que quis consolidar a igualdade e a abolição do regime feudal, restaurando a ordem e pondo fim às guerras civis. Relatando a luta cotidiana de Napoleão com seu carcereiro, o governador Lowe, o livro causou piedade a muitos admiradores bem como a indiferentes.

⁴ Um dos mais conhecidos adversários do imperador, foi um dos principais responsáveis pela formação da chamada “Lenda Negra” napoleônica, interessada em denegrir sua imagem.

⁵ *Louis David: son école et son temps*. Delécluze foi aluno de David (de 1797 até aproximadamente 1800-1801), construindo um quadro bastante vivo da atmosfera do mais célebre ateliê da época na França. Ele, inclusive, fez parte da engrenagem político-artística do Império Napoleônico, expondo nos Salões de 1808 (o que lhe valeu uma medalha de ouro de 1ª classe), 1810, 1812 e 1814, e renunciando, após a queda de Napoleão, à carreira oficial de “*peintre d'histoire*”. Seu livro foi publicado pela primeira vez em 1855.

⁶ A respeito desta fonte Dayot comenta: “*Le recueil de ses souvenirs anecdotiques constitue un document historique et psychologique des plus instructifs, et d'une lecture très profitable pour ceux que désirent connaître l'époque impériale dans ses détails les plus familiers. Le souvenir (...) se manifeste parfois sous une forme d'un lyrisme excessivement adulateur, mais il est toujours facile de dégager la réalité du fait des commentaires et des réflexions qui l'entourent.*” (Dayot, Armand, *Napoléon Raconté par l'image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris: Hachette, 1895, p. 222).

⁷ Le Goff, Jacques, “Prefácio à nova edição”, in Le Goff (dir.), *A História Nova*, SP: Martins Fontes, 1995.

⁸ “*O estudo das liturgias políticas (as cerimônias de sagração e de coroação dos reis, por exemplo), dos espaços políticos, das insígnias do poder, das estratégias simbólicas – dos poderosos e dos Estados – que decorrem nas embaixadas, dos encontros de príncipes, das festas e dos funerais dos grandes e da difusão dessas práticas e dessas imagens no conjunto do tecido social deve conduzir-nos a uma ‘nova’ história política a que eu chamo antropologia política histórica.*” (Idem, p. 29).

teórica. Segundo ele, “*é preciso construir uma história do político que seja uma história do poder sob todos os seus aspectos, nem todos políticos, uma história que inclua notadamente o simbólico e o imaginário.*”⁹

Optamos, assim, por um conceito analítico central, “representações”, considerando-o no tocante ao poder, à idealização, à existência de modelos herdados e à eficácia do uso principalmente dos canais visuais. Utilizamos o termo no plural, pois usá-lo flexionado dá, em nossa opinião, uma melhor idéia das dimensões e da complexidade de um conceito que traz embutido em si uma multiplicidade de implicações metodológicas e de possibilidades de temas que podem ser tratados adotando-o como ponto inicial de análise. Prova disto, num nível bastante elementar, são os próprios verbetes “representação” ou “representar” que podem ser conferidos em qualquer dicionário da língua portuguesa. Observamos como neles cruzam-se várias questões que se relacionam principalmente à imagem em seus diversos níveis. Temos representações tanto em níveis mais abstratos, como o do pensamento (imaginário) ou da palavra (discurso escrito ou falado), quanto em níveis mais concretos, como quando algo ou alguém figura do ponto de vista imagético em determinado lugar sem realmente ali estar (representações pictóricas, gráficas, esculturais, p. e.), ou se dá em espetáculo (no sentido geral de “ter ares de” ou desempenhar um papel, seja ele ligado ao teatro, a um filme ou a um ritual, onde encontramos toda uma carga interpretativa e, para o último caso, o aparato inerente a um cargo).

Portanto, em uma representação, seja em que nível for – no falar, no pensar ou no apresentar – seu significado é produto de uma série de interesses e manipulações, não correspondendo necessariamente à realidade concreta de onde deriva¹⁰. Assim sendo, faz-se necessário “*quebrar com o efeito de real*” que as imagens (representações) provocam, deixando de “*confundir o mapa com o território real*”¹¹. Desta maneira, o uso de uma dada “representação” revela um sem número de implicações e finalidades, principalmente quando utilizada no campo político como instrumento de glorificação de quem detém o poder, tendo como propósito “*impressionar mais do que convencer e sugerir em vez de explicar*”¹², procurando persuadir espectadores, ouvintes ou leitores através da propagação de determinadas idéias e imagens e inserindo-se, portanto, dentro de um projeto propagandístico e de legitimação do poder. Chegamos, assim, à “representação” como expressão de uma ideologia, apresentando implicações políticas e sociais.

Assim, trabalhar com “representações” é penetrar nos bastidores das imagens e se aventurar a desocultar por trás delas uma série de intenções, desmembrando-as em vários elementos que, por

⁹ Idem, p. 8 (grifos do autor).

¹⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de “representação” e suas relações com a realidade e o imaginário, cf. Pesavento, Sandra Jatahy, “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário”, in *Revista Brasileira de História*, SP, n. 15, 1995.

¹¹ Ambas as citações são de Saliba, Elias Thomé, “As Imagens Canônicas e o Ensino de História”, in *Revista Brasileira de História* (ANPUH), n. 23, p. 440.

falarem mais diretamente ao inconsciente, estão ocultos à primeira vista, procedendo a uma “*arqueologia da comunicação política*”¹³. Ao mergulharmos nestas “representações” deparamo-nos com o uso do *imaginário social*¹⁴ e sua dimensão afetiva (porta de entrada privilegiada para o apelo, a persuasão e a inculcação de idéias e imagens); com a *idealização* que muitas vezes está presente na *construção de imagens*; com as relações de *mecenato*; com o uso de *símbolos* e a *teatralidade do poder*; com a *propaganda* e a *publicidade*; com *meios de comunicação*, etc. Estes elementos apresentam inúmeras combinações e provocam resultados diversos que fogem, algumas vezes, do próprio intuito com que foram arranjados.

Para nosso caso específico, a “representação” foi a porta de entrada para explorarmos o universo da construção simbólica do poder de Napoleão Bonaparte, em sua relação direta com um projeto de personalização do poder e de legitimação política, sem no entanto nos preocuparmos com análises estéticas ou técnicas, afinal não temos pretensão alguma de realizar um trabalho de História da Arte. Assim, nossa proposta é estudar esta construção captando seu significado em meio ao universo de práticas e representações políticas de fins do século XVIII e início do XIX. Privilegiando alguns de seus aspectos, como a estruturação de uma imagem pública, procuramos entendê-los também no interior do conflito entre inovação e conservação, ou seja, de distanciamento ou aproximação dos modelos e convenções de construção simbólica do poder já utilizados durante o Antigo Regime.

Além do mais, abordar questões como construção da imagem pública, senso de publicidade, legitimação do poder, propaganda, ou seja, toda habilidade no trato das relações humanas tendo em vista a obtenção de determinados resultados, tem sua atualidade na importância, cada vez maior que a mídia e os meios de comunicação vêm adquirindo na sociedade globalizada de que fazemos parte e na qual, não raramente, as disputas eleitorais são ganhas por candidatos que contam com uma melhor assessoria de marketing e que melhor conseguem manipular a opinião pública. O que reforça a importância, para o destino dos homens de poder, da qualidade de suas imagens públicas, dos símbolos que utilizam e das aparições em que se “dão em espetáculo”.

Visto que “*os atributos reivindicados pelo poder político, os signos sob os quais ele se coloca, as imagens que inspira para assegurar sua representação constituem um elemento determinante para a abordagem de um tempo e de uma sociedade*”¹⁵, discutiremos os elementos de propaganda implícitos na fabricação da imagem napoleônica e na legitimação de seu poder, buscando perceber igualmente a mecânica de sua elaboração, sua organização, administração, manutenção ou revisão devido a mudanças de necessidades e as repercussões desta imagem na *imaginário coletivo*.

¹² Capelato, Maria Helena Rolim, *Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*, Campinas: Papirus, 1998, p. 73.

¹³ Haroche, Claudine, *Da Palavra ao Gesto*, Campinas: Papirus, 1998, p. 97.

¹⁴ “*O imaginário social se expressa por símbolos, ritos, crenças, discursos e representações alegóricas figurativas*” (Pesavento, OP CIT, p. 24).

Lembremos que há, com frequência, um diálogo ambíguo, complementar ou divergente entre a descrição e a representação oficial dos fatos e a sua real ocorrência, resultante da decisão de trazer a público apenas a interpretação que é de interesse do governo, tendo como consequência a idealização, a celebração ou mesmo a supressão de certos fatos. O discurso oficial, através de gestos, palavras, objetos ou imagens, acompanha e justifica as novas medidas governamentais, apresentando vários sentidos: ruptura, continuidade, estabilização, conservação, mudança, restabelecimento. No caso, por exemplo, das batalhas napoleônicas, podemos verificar como o fato real e catastrófico é compensado, no imaginário, por relatos e representações favoráveis e idealizadas. Frisemos que, embora as imagens visuais, textuais e rituais sejam pensadas e idealizadas como produto oficial, não deixam de ser indicativas do imaginário coletivo, pois buscam respaldo nas sensibilidades coletivas.

Apesar de, julgando facilitar a compreensão do leitor, termos optado por uma narrativa com várias indicações cronológicas e factuais (preocupação esta que também explica o grande número de notas de pé de página, pelas quais igualmente o leitor constata tratar-se de uma análise nossa ou de outro autor), não é nossa intenção escrever uma história geral do período ou uma biografia de Napoleão Bonaparte, traçando seu perfil psicológico ou procurando distinguir entre ser e aparência. Tão pouco nosso intuito foi o de transformar nosso trabalho em um tribunal, na linha de alguns debates e obras que têm trazido, muitas vezes, mais que uma problematização do período napoleônico, uma opinião ou um julgamento da obra do general-imperador, buscando condená-lo ou absolvê-lo. Percebemos Napoleão como um suporte através do qual pretendemos adentrar no tema do poder a fim de estudarmos os mecanismos de construção simbólica de sua autoridade. Desta maneira, apesar de tê-lo ao centro de nossa pesquisa, focamos através dele.

Assim, em nossa proposta de captar o *“faire-croire politique”*¹⁵ de Napoleão, ou seja, suas diversas imagens e o uso que ele fez da psicologia coletiva de sua época e como drenou para si um conjunto de criações culturais a fim de que se transformassem em signos de seu poder, encontramos diversos “Bonapartes” e “Napoleões” que, mesmo sendo historicamente definíveis e possuindo traços particulares, são produto de um desacordo acerca de seu significado histórico. Conforme a conjuntura do momento – aventura e ordem, revolução e autoridade, guerra e paz – eis o inescrupuloso forasteiro vindo da Córsega para fazer sua fortuna; o jovem e heróico general, delgado e enérgico, filho e legatário da Revolução e defensor das nacionalidades oprimidas; o César moderno, déspota esclarecido ou ditador demagogo; o fundador de uma França Contemporânea; o Ogro, devorador de milhares de jovens e assassino do Duque d’Enghien, discípulo sanguinolento de Robespierre; ou, simplesmente, o mártir exilado e mitificado. Trata-se de um mesmo Napoleão, multiplicado e projetado historicamente

¹⁵ Girardet, OP CIT, p. 86.

¹⁶ Chartier, Roger, “Culture Populaire et Culture Politique dans l’Ancien Régime: quelques réflexions”, in Baker, Keith Michel (ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture* (vol. I: The Political Culture of the Old Regime), Oxford: Pergamon, 1987, p. 256.

através de várias releituras, como se o encontrássemos refletido numa sala de espelhos, ora dourado, ora eclipsado:

“Lenda dourada ou lenda sombria, a veneração ou a execração alimentam-se dos mesmos fatos, desenvolvem-se a partir da mesma trama. Entre as duas versões, entre Napoleão, o Grande e o Ogro da Córsega, não há muito mais que uma oposição de ponto de vista: aureolado de glória ou cercado de nuvens sinistras, no final das contas é o mesmo perfil que se descobre. A estranheza das origens, a rapidez da ascensão, a vontade dominadora, a natureza dos triunfos, a amplidão dos desastres é tudo o que, em um caso, contribui para modelar a imagem da grandeza que, no outro caso, constitui a marca da infâmia. As referências temáticas são as mesmas, mas suas tonalidades afetivas e morais acham-se subitamente invertidas.”¹⁷

Lembramos ainda que as fontes iconográficas que utilizamos foram escolhidas dentre várias outras que, infelizmente, foram forçosamente preteridas. Portanto, não se trata de uma catalogação de imagens napoleônicas. A escolha foi feita com base em critérios totalmente subjetivos, levando-se em conta, basicamente, a relação com o conteúdo a ser analisado. Assim, não fazemos menção a todos os artistas ou todas as obras que se ocuparam da imagem napoleônica.

Além da conclusão, dividimos nossa análise em três capítulos. No primeiro deles, “*A Espada*” tratamos da ascensão do general republicano, Bonaparte, tendo como pano de fundo as tentativas de consolidação da Revolução Francesa, até o golpe do “18 Brumário”, após dez anos de instabilidades políticas. Uma fase caracterizada, principalmente, pela superposição de duas imagens – a do heróico e vitorioso general e a do salvador da pátria – e pelo afrancesamento do então Napoleone Buonaparte que passa a se denominar *Napoléon Bonaparte* numa tentativa de repelir o que soasse como estrangeiro em sua pessoa, dando início a um processo de enraizamento na França. Tendo eleito o “18 Brumário” como o grande divisor de nossa linha narrativa, o segundo capítulo, “*A Águia*” parte do Consulado rumo ao Império; um período caracterizado inicialmente pela imagem de pacificador que em breve cede lugar à imagem do Deus da Guerra e à consolidação da imagem de monarca. Assim, neste capítulo, procuramos mostrar o amadurecimento das idéias de uma soberania perpétua centrada em sua pessoa – que, em breve, passa a ser conhecida apenas como Napoleão I, Imperador dos Franceses – e seu alinhamento cada vez maior com o Antigo Regime. No capítulo seguinte, analisamos o que chamamos de *topografia simbólica*, ou seja, todos os esforços de Napoleão para fazer de Paris um símbolo de seu poder, através de vários monumentos e reformas. Finalmente, no capítulo de conclusão damos alguns exemplos de como a imagem napoleônica e seus símbolos foram trabalhados após sua morte.

Assim, a cada um o “Bonaparte” ou o “Napoleão” que lhe convém...

¹⁷ Girardet, *Mitos e Mitologias Políticas*, SP: Cia das Letras, 1987, pp.16-7.

2. A Espada

2.1. O Nascimento de Nicolas Buonaparte, o Corso ou o Evangelho Segundo Jean-Jacques

“L’Empereur rit beaucoup de tous les contes et de toutes les anecdotes dont on charge sa jeunesse (...); il n’en avoue presque aucune.”

(Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*)¹⁸

É fato conhecido que Napoleão Bonaparte, o tal general que fundaria a quarta dinastia francesa, era nativo de uma pequena ilha localizada no Mediterrâneo, a Córsega, tendo o italiano, e não o francês, por língua-mãe. Porém, sua infância e sua juventude parecem não ter existido, se considerarmos o modo pelo qual ele nos é apresentado nos livros didáticos: sempre brotando repentinamente no “18 Brumário” ou alguns dias antes, como que gerado pelo ventre da História, já adulto, apenas para arrematar o cordão cronológico da Revolução Francesa, despojado de qualquer menção à sua vida pregressa. Assim, quando Bonaparte desponta no final do capítulo, já se sabe, “a Revolução terminou”. Fecham-se as cortinas para se preparar o próximo espetáculo: o Império Napoleônico.

Se, no entanto, tomados pela curiosidade, quisermos partir do “18 Brumário” rumo à infância napoleônica, veremos que não se trata de tarefa tão fácil quanto parece, visto ter sido ela envolvida, ao longo da meteórica carreira do general-imperador, em muitas camadas de lenda. Douradas ou negras, estas camadas geraram uma série de controvérsias, convertendo muitos de seus episódios em uma espécie de *epopéia mirim* cheia de traços de predestinação que passaram a caracteriza-la como um tempo mítico, perdido nas brumas do tempo, ideal para servir de primeiro pedestal para a lendária figura de Napoleão. Este, por sua vez, parece não ter se preocupado muito em desmentir ou corrigir algumas das várias versões dadas ao seu nascimento e à sua infância, colaborando desta forma para que permanecessem no plano da polêmica e da fábula.

Comecemos, então, pelo curioso uso de Rousseau como profeta da lenda napoleônica que faz dele um congênere de São Mateus em pleno século XVIII¹⁹. Tendo escrito em seu *Contrato Social* “tenho o pressentimento de que um dia essa ilhazinha espantará a Europa”²⁰, referindo-se à Córsega,

¹⁸ Las Cases, Emmanuel de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris: Flammarion, 1951, vol. 1, p. 95.

¹⁹ O nascimento e a infância de Jesus são narrados no Novo Testamento no “Evangelho Segundo São Mateus”.

²⁰ Rousseau, Jean-Jacques, “*O Contrato Social*”, livro II, cap. 10, in *Rousseau* (v. 1), SP: Nova Cultural, Col. “Os Pensadores”, 1999, p. 125.

os adeptos de Napoleão se apressaram em fazer destas palavras²¹ uma espécie de *Estrela do Oriente* codificada que chamava a atenção, em tom de predestinação, para o local onde ocorreria um grande acontecimento, a princípio encarado como ordinário. Esvaziavam, desta forma, o real sentido, de pura admiração, da menção feita por Rousseau à pequena ilha que, estrategicamente posicionada entre a França e a Sardenha, era insistentemente visada e disputada pelas potências européias²². Apresentando-se na íntegra o trecho de Rousseau acima citado (escrito sete anos antes do nascimento de Napoleão), capta-se melhor esta admiração, comprovada, inclusive, pela redação de um esboço seu de uma Constituição para a ilha, por volta de 1764, a pedido de Buttafuoco (um aristocrata corso), esboço este que jamais seria aplicado: “*Ainda existe na Europa uma região apta à legislação: a ilha da Córsega. O valor e a constância com que esse bravo povo reconquistou e defende a liberdade, bem mereceriam que algum homem sábio lhe ensinasse a conservá-la. Tenho o pressentimento que, um dia, esta ilhazinha espantará a Europa.*”²³

Como não poderia deixar de ser, o primeiro episódio da vida de Napoleão – seu nascimento – também ganhou carregados tons feéricos e proféticos realçados, inclusive, pelo Imperador em seu exílio em Santa Helena. Corria que Letizia Ramolino, surpreendida pelas dores do parto, teria dado à luz seu segundo filho sobre um tapete onde estariam representados os heróis da *Iliada*. Estes personagens pagãos, como simulacros de reis magos, teriam sido os primeiros a reverenciar a chegada do futuro Imperador dos Franceses e, em conjunto com o imprevisto do nascimento, o despojamento do ambiente e a solidão anônima de mãe e filho, parecem querer reatualizar o arquétipo da manjedoura natalina, envolvendo a criança em ares proféticos e sagrados, onde a obscuridade do nascimento, ao invés de desqualificar, só fará realçar a trajetória impactante de Napoleão.

Os heróis da *Iliada* também parecem fazer as vezes de fadas que, como nos contos infantis, vêm honrar e dotar o recém-nascido. A este propósito, é interessante notarmos como este mesmo elemento (a fada) é igualmente distorcido em prol de uma ofensiva contra-imagem, como no texto de Rougemaitre de Dieuze, “*L'Ogre de Corse*”, datado de 1814²⁴. O Ogro, imagem produzida na contracorrente das representações oficiais do Imperador, a partir de 1809, como crítica à exigência de um número cada vez maior de jovens para os exércitos napoleônicos, fazia de Napoleão um sanguinário monstro devorador de pessoas, uma espécie de “bicho-papão”. Como em um conto, o texto, que o autor confessa ter escrito para o divertimento e a instrução das crianças, descreve a história do ogro da Córsega, *Bon-à-part*, assim chamado por todos na ilha por ser “*un enfant qui*

²¹ Segundo Chateaubriand, este trecho foi bastante difundido durante o Império. Cf. *Mémoires d'Outre Tombe*, Paris: Flammarion, 1948, v. 2, p. 303, nota 7.

²² “Ela [a Córsega] é também, para os meios mais esclarecidos, o símbolo da resistência ao opressor. Algumas décadas antes da Independência Americana, a revolta dos insulares contra a dominação genovesa, em 1729, o direito à liberdade proclamado pelos chefes da insurreição, as reformas sociais desejadas, chamam a atenção de pensadores e escritores (...).” (Tulard, Jean, *Napoleão: o Mito do Salvador*, Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1996, pp. 29-30).

²³ Rousseau, OP CIT, vol I, p. 125.

²⁴ APUD Tulard, Jean, *L'Anti-Napoléon*, Paris: René Julliard, 1965, pp. 9-12.

n'était pas plus gros qu'un roitelet, ce qui fit beaucoup bavarder les commères du voisinage qui disaient que cet enfant de 36 pères était bon à mettre à part, qu'on pourrait le montrer pour de l'argent et mille autres impertinences semblables"²⁵. Na primeira parte do conto, onde se fala sobre o nascimento da criança, o autor diz que todas as fadas haviam sido convidadas para o batismo do pequeno, à exceção da fada Sanguinolenta (*"fée Sanguinolente"*) que, ainda assim, fez-se presente. Para se vingar da desfeita ela teria dito: *"cet enfant aura un si grand appétit qu'il avalera tout ce qu'il verra"*. O medo de ser devorado pelo pequeno foi tamanho que um empregado que ali se encontrava rapidamente se encarregou de levar a criança para bem longe, abandonando-a numa floresta, esperando que distante de todos, portanto, sem poder se alimentar de ninguém, ela perecesse pela fome. Mas a fada Sanguinolenta, que queria proteger o menino, enviou uma tigresa para alimentá-lo e *"le petit grandit, devint fort, et prit le caractère de sa nourrice"*. Eis o início da vida do Ogro da Córsega.

Os trabalhos de valorização ou desvalorização dos fatos da infância de Napoleão, que ocorriam concomitantemente aos esforços oficiais de construção de sua imagem pública, ainda se estendiam para antes de seu nascimento, levantando uma série de argumentações acerca de sua ascendência, o que envolveu seu sobrenome em um sem número de boatos e conjecturas, algumas extremamente despropositadas apesar do esforço criativo, revelando o alto grau de intriga ou de admiração que ele já promovia, em vida, nas mentes da época²⁶.

Uma destas argumentações, em nossa opinião uma das mais inusitadas, fazia de Bonaparte um dos descendentes diretos do *Homem da Máscara de Ferro*. Como ironiza Chateaubriand, *"Comme il aurait été assez difficile de faire de Napoléon le fils de Jupiter Ammon par le serpent aimé d'Olympias, ou le petit-fils de Vénus par Anchise, de savants affranchis trouvèrent une autre merveille à leur usage: ils démontrèrent à l'Empereur qu'il descendait en ligne directe du Masque de fer"*²⁷. Segundo esta versão, o governador das Ilhas Santa Margarida, que se chamaria *Bonpart*, teria uma filha por quem o Máscara de Ferro, suposto irmão gêmeo de Luís XIV e prisioneiro do governador, teria se apaixonado e com quem teria se casado secretamente. Os filhos nascidos desta união teriam sido clandestinamente levados para a Córsega, sob o sobrenome de sua mãe, *Bonpart*, que pela diferença da língua teria se transformado em *Bonaparte*, ou melhor, *Buonaparte*. Com esta ascendência, assim como tantas outras que valorizavam Napoleão, ele se livrava de uma nobreza muitas vezes questionada, e mesmo do rótulo de *"parvenu"*²⁸, passando a um patamar de realeza, ainda que com ares de bastardia. Enquanto descendente direto de Luís XIV, a figura de Napoleão também é tomada do que podemos chamar de uma predestinação genética que enfraquece a imagem de

²⁵ Idem, p. 10 (o mesmo para os trechos citados que se seguem). Grifos do texto original.

²⁶ *"Foram atribuídos a Napoleão ascendentes na casa reinante da Inglaterra, os Comnène, os Paléologue, até mesmo da família juliana. Em contrapartida, a lenda negra fez de Napoleão o descendente de um oficial de justiça e de um pastora de cabras."* (Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 32).

²⁷ Chateaubriand, OP CIT, vol. 2, p. 294.

²⁸ Indivíduo de origem humilde que alcança subitamente uma melhoria social e econômica.

usurpador e lhe garante um lugar legítimo na linha cronológica e sucessiva da Monarquia francesa. Além do mais, ser um suposto descendente de Luís XIV, além de legitimar, afasta a sensação de descontinuidade que também desqualifica-o perante as demais monarquias européias.

Ao nosso ver, as numerosas controvérsias, positivas ou negativas, sobre a ascendência napoleônica podem ser melhor compreendidas e justificadas levando-se em conta o embate social entre a ascensão pelo mérito (fruto dos tempos revolucionários), tão bem exemplificada pela própria ascensão de Napoleão, e a sobrevivência do respeito à precedência pelo nascimento (típica do Antigo Regime) que ainda dominava a Europa pós-revolucionária. Esta tensão fez, inclusive, com que Napoleão, que reafirmava sistematicamente suas vitórias como o esteio de seu poder, se sentisse cada vez mais compelido, pela necessidade de alinhamento político com os outros soberanos europeus, principalmente a partir do Império, a mesclar as noções do mérito, tão difundidas por ele, às do nascimento²⁹, o que seria assinalado com a criação, em 1808, da *noblesse d'Empire*. É bem verdade que ele realmente possuía algum traço de nobreza em sua ascendência. Seu pai, Carlos Bonaparte, aliado do partido francês após 1768, havia sido advogado do Conselho Superior da Córsega, em seguida, deputado pela nobreza em 1777, de onde foi enviado para Versalhes em 1778, sendo recebido por Luís XVI juntamente com outros compatriotas. Portanto, Carlos havia sido uma figura local de certa expressão, tendo convivido, inclusive, com Paoli, líder da resistência corsa. Segundo Tulard:

*“Os Bonaparte eram aparentemente originários de uma família toscana. Já em 1616 são encontrados traços de um Bonaparte como membro do Conselho dos Anciãos de Ajaccio [capital da Córsega]. Posteriormente, vários Bonaparte fizeram parte deste conselho do século XVII ao século XVIII. Era grande o respeito a um membro do conselho uma vez que esta qualidade era considerada equivalente a um título nobiliárquico francês após a anexação [da Córsega à França].”*³⁰

Outra interessante controvérsia relacionada à infância de Napoleão Bonaparte, diz respeito à data de seu nascimento, ao que se poderia perguntar que grandes implicações haveria no fato dele ter nascido em 1769 ou em outro ano qualquer. A princípio, não passaria realmente de uma discussão estéril, sem importância, não envolvesse aí a posse ou não da Córsega pelos franceses:

²⁹ Bausset afirma que, em 1812, estando Napoleão em Dresden, o Imperador da Áustria, cuja filha, Maria Luísa, Napoleão desposara em 1810, teria lhe informado que pesquisas feitas em seus arquivos haviam provado que a família Bonaparte teria sido há muito tempo soberana de um certo principado da Itália, e que seria muito fácil para ele, seu sogro, fazer constatar tais fatos legalmente, ao que Napoleão teria agradecido, respondendo que ele *“n'avait pas besoin d'aïeux”*. Esta frase, contudo não pode ser entendida como um desprezo de Napoleão à ascendência. De fato, depois de seu casamento com uma Habsburgo, sobrinha de Maria Antonieta e Luís XVI, ele não precisasse mais apelar a seus “avós”, achando mais interessante “seqüestrar” os de sua nova esposa. Se ele realmente não desse importância, para fins de legitimação, à genealogia, nunca teria chamado de *“oncle”* Luís XVI, como consta em suas biografias. (Bausset, Roquefort Louis François Joseph, Barão de. *Mémoires Anecdotiques sur l'Interieur du Palais et sur quelques evenements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai...* Bruxelas: H Tarlier, 1827, livro II, pp. 195-96).

³⁰ Tulard, Napoleão: o Mito do Salvador, OP CIT, p. 32.

“Apoiando-se num panfleto de Eckard (*Napoleón est-il né français?*, 1826), Chateaubriand propôs a data de 5 de fevereiro de 1768. Iung, em *Bonaparte et son temps* (t. I, *hostil a Napoleão*), afirma que Napoleão teria nascido em 7 de janeiro de 1768, e seu irmão José, que não seria o primogênito, em 15 de agosto de 1769. Carlos Bonaparte teria efetuado uma substituição dos registros de batismo, para permitir a Napoleão entrar, após a idade prevista, em Brienne [escola militar francesa]. Hipótese que F. Masson demoliu. Napoleão chegou mesmo a indicar ‘15 de agosto de 1769’ como data de nascimento nos seus escritos íntimos e é a data que Carlos Bonaparte anotou no seu *Livre des dépenses*. ”³¹

Dentre as várias razões para tal polêmica, levantada pelos adversários de Napoleão, mais do que denegrir seu passado familiar ao descortinar uma possível manobra mentirosa de seu pai, a principal questão dizia realmente respeito à sua condição ou não de francês. Afinal, ter nascido antes de 15 de maio de 1768, data da anexação da Córsega à França³², fazia de Napoleão “o estrangeiro”, “*le citoyen d’une patrie douteuse*”³³, desqualificando-o principalmente enquanto soberano “dos franceses”. De onde ter nascido em uma ou outra data trazia consigo penosas considerações. Portanto, a tudo o que pudesse colaborar com o “afrancesamento” de Napoleão, a contrapropaganda e a Lenda Negra iriam impor incessantemente seu “estrangeirismo”. Tanto assim, que em uma das proclamações do governo provisório ao povo francês, feita em 4 de abril de 1814, portanto, dois dias depois do Senado anunciar a primeira abdicação de Napoleão, o estrangeirismo seria um dos fortes argumentos utilizados para denegri-lo: “*Ao sair de suas discórdias civis, vocês escolheram como chefe um homem que surgia sobre a cena do mundo com as características da grandeza. Sobre as ruínas da anarquia, ele apenas fundou o despotismo; ele deveria ao menos por reconhecimento tornar-se francês (...): ele jamais o foi. Ele não parou de empreender sem objetivo e sem motivo guerras injustas, um aventureiro que queria ser famoso. (...). Ele destruiu tudo o que ele queria criar, e recriou tudo aquilo que ele queria destruir.*”³⁴ Notemos que reforçar o estrangeirismo de Napoleão é também uma maneira de retirar da França qualquer responsabilidade em sua formação, principalmente se considerarmos que, de fato, ele

³¹ Idem, pp. 376-7.

³² Eis um breve histórico dos acontecimentos na Córsega que precederam o nascimento de Napoleão. Em 1729, ocorreu na pequena ilha uma insurreição dos habitantes contra a dominação genovesa, o que provocou uma intervenção austríaca na Córsega dando origem a um tratado (1732) em que Gênova fazia uma série de concessões aos insulares, em breve esquecidas, o que gerou uma nova revolta levando a França a intervir a favor de Gênova. Paoli, filho de um dos heróis corsos de 1729, encabeçou uma luta bem sucedida contra os genoveses e seus aliados, empreendendo, inclusive, uma reorganização política e social na ilha, convocando em 1755 uma Assembléia Constituinte e ocupando posteriormente o Poder Executivo na Córsega. Ele será, futuramente, o ídolo do jovem Bonaparte. Depois de várias tentativas fracassadas de ocupação da ilha pelos franceses, finalmente, através de um tratado assinado em 15 de maio de 1768, Gênova cedeu-lhes “provisoriamente” seus direitos sobre a Córsega, enquanto não reembolsasse uma dívida contraída junto à França. Recusando-se a aceitar este tratado, para o qual nenhum corso fora consultado, Paoli preparou uma ofensiva contra os franceses, mas foi vencido em 8 de maio de 1769, tendo que fugir para a Inglaterra. À época da Revolução, ele encabeçará o movimento favorável à proteção inglesa da ilha e à não anexação à República Francesa, no que entrará em choque com Bonaparte e sua família, que serão expulsos por ele da Córsega. É quando os Bonaparte são obrigados a atravessar, num pequeno barco, a distância entre a ilha e o litoral francês, sem previsão de retorno.

³³ Chateaubriand, OP CIT, vol. 2, p. 299.

³⁴ APUD, Chateaubriand, OP CIT, vol. 2, pp. 516-17 (grifos do autor).

havia sido educado em território francês e sido aceito como um dos portadores dos ideais revolucionários.

Seguindo esta mesma linha, encontram-se as polêmicas detratoras acerca da grafia do nome de Napoleão. Como esclarece Chateaubriand, *“Il reste constaté que le vrai nom de Bonaparte est Buonaparte; il l’a signé lui-même de la sorte dans toute sa campagne d’Italie et jusqu’à l’âge de trente-trois ans. Il le francisa ensuite, et ne signa plus que Bonaparte”*³⁵. O simples acréscimo de um “u” na grafia de seu nome, ou a utilização de “*Napoleone*” ao invés do afrancesado “*Napoléon*”, fazia o deleite de seus detratores. E, apesar de um dos mais contundentes, Chateaubriand, afirmar com certo tom de comiseração pelo adversário, *“je lui laisse le nom qu’il s’est donné et qu’il a gravé au pied de son indestructible statue”*³⁶, muitos foram os autores que, pretendendo desqualificar Napoleão, não abriam mão da grafia italiana de seu nome, como em vários libelos realistas anteriores e posteriores à Restauração³⁷. Mesmo na comunicação feita em nome dos ministros ingleses ao imperador, quando de sua segunda abdicação, para colocá-lo a par das decisões sobre sua pessoa, no caso sua ida para Santa Helena, fez-se questão de (des)trata-lo como *“général Buonaparte”*³⁸. E foi procurando reabilitá-lo que Las Cases, em seu elogioso *Memorial*, restituirá a partir de 1830, em todas as suas edições, a forma “*Bonaparte*” ao nome do Imperador, nas diversas passagens de documentos ingleses e em outros tantos que, ali reproduzidos, empregavam o pejorativo “*Buonaparte*”.

No entanto, o controverso “u”, transformado em verdadeiro *“affaire d’état”*, teria sua utilidade para o general durante sua primeira campanha na Itália (1796-97), como bem lembrou-nos Chateaubriand acima. Tratou-se de uma sutil manobra para melhor relacioná-lo com as populações locais, destacando propositadamente suas origens italianas. Pode-se dizer que aqui a vogal detratora ganhou status de estratégia de guerra, tendo sido bem sucedida. Como afirma Tocqueville:

*“Podemos dizer que ele [Napoleão] espantou o mundo antes que se soubesse seu nome. Pois, quando da primeira campanha da Itália, vemo-lo escrito e pronunciado de diferentes maneiras; entre elas em uma ode (...) do ano V, intitulada Vers sur les premières victoires de Buonaparté (Verso sobre as primeiras vitórias de Buonaparté), e onde encontramos este hemistíquio: ‘Et toi Postérité, Comble de tes honneurs l’heureux Buonaparté’ (‘E tu Posteridade, cumule com tuas honras o feliz Buonaparté’).”*³⁹

³⁵ Idem, vol. 2, p. 297.

³⁶ Idem, Ibidem.

³⁷ *“Reprenant l’un des thèmes favoris de la propagande anglaise, tous les pamphlets de la Restauration s’attachent à démontrer les origines italiennes de Napoléon; d’où l’orthographe Buonaparte adoptée par la plupart des auteurs (...).”* (Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, pp 45-6).

³⁸ Cf. Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, vol. 1, p. 45.

³⁹ Tocqueville, Alexis de, *L’Ancien Régime et la Révolution: Fragments et Notes Inédites sur la Révolution*, sob a dir. de André Jardin, Paris: Gallimard, 1953, p. 305 (grifos do autor).

Portanto, neste nada inocente jogo de soletrar, a inserção ou não de uma simples vogal contribuiu para afastar ou aproximar oportunamente Napoleão da França⁴⁰. No entanto, estes questionamentos, positivos ou negativos, serviriam também para manter o nome de Napoleão em evidência, a um tal ponto que ele passará para a História apenas como Napoleão, não importando se Bonaparte ou Buonaparte; muitas vezes não precisando de mais do que um “N” enfaixado em lauréis para ser simbolizado e lembrado e para trazer com sua simples sugestão quinze anos de governo⁴¹ ou a imagem do homem que pelo mérito galgou os degraus em direção ao poder. Como diz Canetti: “*O famoso coleciona coros. Quer apenas ouvi-los pronunciar seu nome. Tanto faz se se trata de coros de vivos, de mortos, ou dos que ainda nem nasceram, contanto que sejam grandes e treinados na repetição de seu nome.*”⁴²

Não bastassem os questionamentos acerca do sobrenome, o prenome do Imperador também foi foco de muitas “batalhas”. Primeira questão: seu nome seria mesmo Napoleão? De acordo com um texto de 1814, que fez eco a tantos outros, “*ses véritables prénoms sont Antoine-Nicolas, mais ce nom de Nicolas n’étant pas assez distingué, il le métamorphosa en celui de Napoléon*”⁴³. A desqualificação aqui fica por conta da mentira de um homem que esconde seu verdadeiro nome, como se se tratasse de um criminoso, de um forasteiro cheio de más intenções. Chegou-se ao ponto de relacionar o nome do Imperador ao do “anjo do abismo”, *Apollyon*⁴⁴, citado por João Batista no *Apocalipse*, buscando com isso convencer as almas mais impregnadas pelo misticismo de que se tratava do próprio Anti-Cristo, principalmente quando se recordava que Napoleão de fato ordenara a prisão do papa Pio VII⁴⁵. Mesmo Tolstoi, em seu *Guerra e Paz*, atormentaria Pedro Besukov com a profecia que relacionava o número 666, conhecido como o número da Besta nos escritos apocalípticos de S. João, ao nome do imperador:

“as palavras ‘l’empereur Napoléon’ (imperador Napoleão) correspondem, pelas suas letras a uns números que, somados, davam o resultado 666. E aí estava como Napoleão era a Besta de que falava o Apocalipse. Além disso, ao escrever-se, com esse alfabeto, as palavras ‘quarante-deux’ (quarenta e dois), isto é, o limite que fora assinalado à Besta para ‘falar grandezas e blasfêmias’, a soma das cifras obtidas era de novo igual a 666. Resultava, pois, que o poder de Napoleão teria o seu termo em 1812, data em que o imperador faria quarenta e dois anos. Esta profecia

⁴⁰ Interessante notar que duas das irmãs do Imperador, Paulina e Carolina, também teriam seus nomes afrancesados.

⁴¹ Curiosa é a relação entre fama e nome que também pode ser verificada na marcação do tempo, pois o nome de um governante acaba carregando consigo uma unidade temporal, gravando-o para a posteridade. Como afirma Canetti: “*essencial é tão somente que o nome seja pronunciado.* (...) *Seu nome reúne para si uma massa. Tal nome leva uma vida ávida e própria, uma vida paralela, que pouca relação guarda com aquilo que um homem é de fato.*” (*Massa e Poder*, SP: Cia das Letras, 1995, p. 397, grifos do autor).

⁴² Idem, p. 398 (grifos do autor).

⁴³ *Bonaparte Démasqué* (1814), APUD Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, p. 47.

⁴⁴ Cujo significado em português é destruidor. Cf. no Novo Testamento, *Apocalipse* 9, 11.

⁴⁵ “*De l’étonnante floraison d’écrits mystiques née du bouleversement de 1814, comment ne pas retenir cette curieuse assimilation de Napoléon à l’Apollyon que décrivit saint Jean dans l’Apocalypse?*” (Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, p. 12). Confira, em especial, as páginas 12-3 e 16-24.

*impressionara muito Pedro, que freqüentemente perguntava a si próprio quem acabaria com o poder da Besta, isto é, de Napoleão (...).*⁴⁶

E mesmo que “Napoleão” fosse aceito como sendo seu verdadeiro nome de batismo, muito se questionaria sobre sua origem numa Europa em que as crianças católicas recebiam nomes de santos: a Igreja desconhecia qualquer “São Napoleão”. Sobre o assunto, o Imperador se recordava ironicamente, em Santa Helena, do dia de sua Confirmação em Paris, depois de ter feito sua Primeira Comunhão quando ainda estudava no Colégio Militar de Brienne:

“Ao nome de Napoleão, o arcebispo que o confirmava, dando testemunho de seu espanto, disse que ele não conhecia este santo, que ele não estava no calendário; a criança [Napoleão] respondeu, com vivacidade que este não era um bom argumento, já que havia uma multidão de santos e apenas trezentos e sessenta e cinco dias.”⁴⁷

Napoleão, o santo, permaneceu estrangeiro ao calendário francês até a assinatura da Concordata com o Papa em 1801, quando Pio VII fixou oportunamente sua data, fazendo-a coincidir com o aniversário do então Cônsul, comemorado em 15 de agosto⁴⁸. Como comenta Las Cases “*La curie romaine sut découvrir* [grifos nossos] *un saint Napoléon, officier romain, martyr* [grifos do autor], *victime de la persécution de Dioclétien et Maximien, torturé à Alexandrie d’Égypte, et dont les traits furent popularisés en France par l’imagerie d’Épinal*”⁴⁹. Eis na caracterização do patrono do Imperador um tom totalmente autobiográfico: não bastasse também ser militar, o santo havia sido martirizado no Egito, lugar onde Napoleão estivera recentemente (1799) em guerra com a Inglaterra (ou seja, no mesmo lugar em que um era habilitado pelos perigos como herói, o outro era habilitado por seu martírio como santo). Até mesmo a referência à Roma não deixava sem resposta a conhecida admiração de Napoleão por Júlio César, adequando-se também à moda, que dominava a época, por tudo que fosse relativo à Antigüidade Clássica. Assim, ter em seu patrono seu *alter ego*, acabava por transformar a devoção ao santo, em devoção ao próprio Napoleão, ou vice-versa, respingando-o deste modo com algo de sagrado (**fig. 1**). De onde reabilitar o nome “Napoleão” na França ao naturalizar seu patrono acolhendo-o no calendário francês, torna-se mais um ponto conquistado à favor do

⁴⁶ Tolstoi, León, *Guerra e Paz*, in *Leão Tolstoi: Obra Completa* (v. I), RJ: Editora José Aguilar, 1960, p. 1.010.

⁴⁷ Las Cases, OP CIT, vol. 1, p. 95 (grifo do autor).

⁴⁸ O “São Napoleão” seria a festa mais importante para o exército francês. A primeira comemoração oficial ocorreu no *Camp de Boulogne*, em 16 de agosto de 1804, onde o já Imperador Napoleão distribuiu condecorações da Legião de Honra. No dia 15, ao cair da tarde, uma salva de artilharia anunciava a festa e no dia 16, com o nascer do sol, uma outra salva anunciava a solenidade que deveria ocorrer. Ele era comemorado inclusive pelas tropas francesas que se encontravam em combate fora da França, como aquelas estacionadas na Espanha em 1809, quando os soldados receberiam uma ração completa de pão e vinho, o que há muito não acontecia. Para outros exemplos de comemoração em campos de batalha, cf. Pigeard, Alain, *L’Armée de Napoléon (1800-1815): Organisation et Vie Quotidienne*, Paris: Tallandier, 2000, pp. 283-84. Podemos perceber como estas gratificações aos soldados que, longe de sua pátria e de sua casa, passavam por uma série de privações, eram bastante oportunas. Para o caso da Espanha, uma espécie de milagre era encenado, em que São Napoleão, ou melhor, o próprio Imperador, “multiplicava” o pão e o vinho, o que servia para aumentar a admiração pelo imperador que se confundia com a santidade de seu patrono.

⁴⁹ Las Cases, OP CIT, vol. 1, p. 95, nota 2.

Figura 1: “*Saint Napoléon, Patron des Guerriers*” (estampa anônima)

“afrancesamento” e mesmo da legitimação do futuro monarca que institucionalizará a comparação com o santo⁵⁰, isto é, o intercâmbio do sagrado com o político, ao fazer do dia 15 de agosto a mais importante data do calendário comemorativo do Império⁵¹. Mas é claro que a contrapropaganda e a Lenda Negra se encarregarão de desmascarar até mesmo o santo:

“Procuramos em vão o nome de Napoleão em todos os antigos calendários, nas vidas dos velhos, e mesmo nos martirológicos; não o encontramos em parte alguma, exceto nos ‘Actes des Saints’ dos Bolandistas; mas este Napoleão estava longe de ser um santo, era um grande mentiroso demônio que buscava prazer atormentando o corpo de uma pobre mulher por cinco anos seguidos e do qual ela se livrou apenas por intercessão de um santo”.⁵²

Tais suspeitas acerca do nascimento de Napoleão, de seu nome, sua origem, etc., que foram se acumulando por toda sua carreira, se amalgamaram, fartamente e de diversas maneiras, para servir de material para os escritores anti-bonapartistas que presenciariam a queda do Império: *“La haine de Napoléon est le dénominateur commun des libelles royalistes. On se plait à insister sur l’u de Buonaparte; on lui restitue son ‘véritable prénom’, Nicolas; on rappelle avec complaisance ses origines étrangères”*⁵³. Não podemos deixar de identificar neste tipo de desqualificação ecos da desqualificação sofrida pela própria Revolução Francesa, criticada por muitos de seus contemporâneos como Burke e Joseph de Maistre, como algo demoníaco, mentiroso, ludibrioso, nefasto. Se Napoleão é filho da Revolução, só pode puxar a ela. Assim, é interessante notarmos como encontramos na detração de Napoleão críticas muito parecidas com as sofridas, na época, pela Revolução Francesa (ilegítima, demoníaca, apocalíptica). Da mesma forma, quando Napoleão passa a encarnar o mito do Salvador da Pátria, isto pode ser visto também como resultado da transferência para sua figura da própria visão messiânica da França Revolucionária, em que muitos a julgavam a nação salvadora, escolhida e destinada a exercer um papel de influências e mudanças que extrapolavam o mapa da França, atingindo toda a humanidade. O que não se mostrou de todo equivocado se lembrarmos de toda sua influência em vários movimentos revolucionários subsequentes, incluindo-se aí, os movimentos de independência na América Latina no início do século XIX. Assim, quando, depois da queda de Napoleão, o Congresso

⁵⁰ Luís XIV, seguindo a tradição monárquica francesa, também institucionalizou a comparação entre ele e seu patrono São Luís, e a festa do santo (dia 25 de agosto) tornou-se mais uma ocasião para homenagear o rei. Essa institucionalização ainda fez com que ele fundasse a Ordem de São Luís, em 1693, e construísse em Versalhes uma capela dedicada ao santo. (Burke, Peter. *A Fabricação do Rei: a Construção da Imagem Pública de Luís XIV*, RJ: Zahar, 1994, p. 125).

⁵¹ Esta tendência de reafirmar-se, promovendo uma reordenação do tempo através da imposição de datas comemorativas é sintoma de que se quer dominar o tempo para que ele não passe deixando o governante para trás, e como que com estas interferências instaurar um tempo que só tem sentido com seu governo. Como diz Canetti: *“A ordem do tempo regula todas as atividades conjuntas dos homens. Poder-se-ia dizer que ela é o mais nobre atributo de toda dominação. Um poder recém-surgido, desejoso de afirmar-se, tem de promover uma reordenação do tempo. É como se este tivesse início com ele; e, mais importante ainda a todo novo poder, é que o tempo não passe. A partir de suas pretensões temporais pode-se deduzir a idéia de grandeza que um poder faz de si próprio”* (OP CIT, pp. 398-99, grifos do autor). Porém, este não é apenas um privilégio de monarcas. Basta recordarmos que os revolucionários franceses também instituíram um novo calendário que, aliás, será mantido por Napoleão até 1º de janeiro de 1806.

⁵² *Le Brigand Corse* (1814), APUD Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, p. 47.

⁵³ Idem, p. 35.

de Viena, ao se voltar ao combate das realizações revolucionárias e napoleônicas na Europa, caracteriza as idéias revolucionárias como o grande “mal” do momento, nada mais desqualificador para Napoleão do que ser colocado como um de seus frutos.

Outras questões interessantes acerca da infância napoleônica encontram-se na iconografia. Apesar do grande número de representações pictóricas de Napoleão, não há nenhum documento iconográfico relativo à sua infância na Córsega, baseado em seus traços reais (“*d’après nature*”)⁵⁴. Há, no caso, registros posteriores, impregnados dos elementos que tanto caracterizaram a imagem do Napoleão adulto. Buscando emprestar alguma verossimilhança a estes registros, Bonaparte seria representado em forma miniaturizada, com a indumentária militar, seu chapéu típico e a pose característica da mão posta no casaco, como na “*Prédilection de la Famille Bonaparte*” (“Predileção da Família Bonaparte”), de Raffet (**fig. 2**), onde em meio a alguns membros de sua família, que se encontram reunidos numa das salas da velha casa de Ajaccio, o arcediogo, possivelmente seu tio, prediz ao pequeno Napoleão seu destino, dando-o como exemplo a ser seguido. A miniaturização chega ao ponto de imitar a atitude meditativa tão característica da representação canônica do imperador em que, apesar de encarar o espectador, seu olhar parece fixar-se em algo além. Assim, até mesmo sua infância encontra uma fantasiosa construção de imagem, cheia de predestinação, onde o pequeno Napoleão prenuncia, através de seu aspecto sério e contemplativo, o herói e o estadista, como que afetado precocemente pelo fardo que o destino lhe reserva.

Visto que os testemunhos sobre a infância de Napoleão são raros e sua autenticidade um tanto quanto duvidosa⁵⁵, as cenas idealizadas que procuraram reproduzir momentos atribuídos aos seus primeiros anos de vida em sua ilha natal colaboraram em muito com a dificuldade de se separar ficção e realidade. Contudo, a construção desta iconografia infantil de Napoleão, com traços totalmente baseados na imaginação, além de preencher uma lacuna considerável na história de sua fisionomia, também parece forjar para ele o mesmo privilégio de vários futuros soberanos que, desde a mais tenra idade, eram imortalizados por grandes artistas.

Estes tons de predestinação emprestados à sua imagem infantil, elaborada *a posteriori* como um dos ramos da Lenda Napoleônica, foram bastante realçados nas representações relativas ao período entre 1779 e 1785, em que ele freqüentaria as escolas militares de Autun, Brienne e Paris. Na representação “*Enfance de Napoléon*” (“Infância de Napoleão”) feita por Horace Vernet (**fig. 3**) segundo um dos mais conhecidos episódios atribuídos a esta época de sua vida – a famosa batalha de bolas de neve, momento lúdico dos alunos da Escola Militar de Brienne –, apesar de todos estarem envolvidos na brincadeira, apenas Napoleão e um homem sentado no canto inferior do desenho

⁵⁴ Dayot, Armand, *Napoléon Raconté par l’Image d’après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris: Hachette, 1895, p. 4.

⁵⁵ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 33.

Figura 2: “*Prédilection de la Famille Bonaparte*”, Raffet

Figura 3: “*Enfance de Napoléon*”, Vernet

parecem não participar. Contudo, o homem ainda olha os meninos brincando, envolvendo-se de alguma forma à distância, enquanto Napoleão encontra-se completamente fora do espírito de divertimento que abarca a todos. Absorto em algum pensamento íntimo e, possivelmente, grandioso, usando seu característico chapéu preto e tendo os braços cruzados sobre o peito, ele assume a gravidade de quem já tem consciência de seu grande destino, de quem não pode se distrair. Como em um equivalente de uma das suas imagens que será explorada durante o Império, a do “homem que nunca dorme”, ele é o “menino que nunca brinca”. Em ambos os casos ele tem mais com que se ocupar: com o destino da França...

Apesar de termos afirmado anteriormente não haver nenhum documento iconográfico relativo à infância de Napoleão, na Córsega, baseado em seus traços reais, é de sua época escolar na França, celebrada por um grande número de estampas feitas *a posteriori* por anônimos ou por conhecidos artistas (como Charlet, Raffet e Vernet), que data um perfil de Bonaparte executado na escola de Brienne por um de seus companheiros de estudos (**fig. 4**). Esta imagem, do ano de 1785, é dedicada ao “*MIO CARO AMICO BUONAPARTE*”[grifo nosso] e, segundo Dayot, “*peut être considérée comme le premier portrait de Bonaparte fait d’après nature*”⁵⁶.

De 1779, ano de sua chegada à França, a 1785, quando saiu da Escola Militar de Paris para entrar em um regimento de artilharia como segundo tenente, sua fada madrinha seria, ironicamente, Luís XVI, de quem seria bolsista juntamente com seu irmão mais velho, José. Mais do que o reconhecimento de uma vocação militar ou um desejo expresso por Napoleão, sua ida para a França foi fruto de insistentes pedidos de seu pai junto ao rei, buscando com isto manter sua posição e sustentar sua família que não parava de crescer pois, além dos dois filhos mais velhos, Carlos e Letizia ainda tiveram Luciano (1775); Elisa (1777); Luís (1778); Paulina (1780); Carolina (1782) e Jerônimo (1784). Eles serão peças constantes, como num jogo de xadrez em tamanho natural, dos planos políticos de Napoleão, que fará deles ora seus peões, ora seus reis, ora suas rainhas, ora seus bispos (se considerarmos também o cardeal Fesch, seu tio), na esperança, logo contrariada, de que agissem como se realmente fossem seres inanimados feitos de marfim.

Assim, após a coroação de 1804 em Nôtre-Dame, ao nos reencontrarmos com eles, será difícil reconhecer, por sob o aparato dos títulos, jóias e luxuosas vestimentas, a família órfã de pai⁵⁷, com poucos recursos, refugiada em Toulon após ser ameaçada e expulsa pelos partidários de Paoli (11 de junho de 1793). Agora tratar-se-ia de *Madame Mère* e seus filhos: o Imperador dos Franceses e Rei da Itália; o Rei da Espanha (anteriormente Rei de Nápoles); o Rei da Holanda; o Rei da Westfália; a Grã-Duquesa da Toscana (antes Princesa de Lucca Piombino); a Rainha de Nápoles (anteriormente Grã-

⁵⁶ Dayot, OP CIT, p. 8, nota 1.

⁵⁷ Carlos faleceria em Montpellier em 1785, provavelmente de um câncer.

Figura 4: *“Portrait de Bonaparte, fait aux deux crayons à Brienne par un de ses condisciples” (1785)*

Duquesa de Berg) e a Princesa Borghèse⁵⁸. Assim, estará longe a dramática imagem da pequena e frágil embarcação lotada, conduzida pelo ainda capitão Bonaparte que, situado em uma das pontas do barco, com seu característico chapéu preto, dirige a fuga familiar, apontando para a França, como quem aponta o destino de cada um dos seus ocupantes.

2.2. Bonaparte, o Filho da Revolução ou a Carreira Aberta ao Talento

“Pensava, então, deliciado, que um dia seria apresentado às lindas mulheres de Paris; por algum ato ruidoso, havia de saber atrair a atenção delas. Por que não seria amado por alguma, como Bonaparte, pobre ainda, fora amado pela brilhante Sra de Beauharnais? Muitos anos depois, Julien não passava talvez uma hora de sua vida sem dizer que Bonaparte, tenente obscuro e sem fortuna, se tornara o senhor do mundo com a espada. Essa idéia consolava-o de suas infelicidades, que ele julgava grandes, e dobrava-lhe a alegria, quando a tinha.”

(Stendhal, *O Vermelho e o Negro*)⁵⁹

Por mais que o pequeno Napoleão tenha sido deformado pela lenda, sempre deixando transparecer em suas representações, as mais diversas, a ambição e o conhecimento do papel que desempenharia um dia, podemos afirmar que, na realidade, o jovem tenente de artilharia recém saído da Escola Militar de Paris em 1785, não vislumbrava os rumos revolucionários pelos quais a França e sua vida enveredariam, e muito menos o conflito e o rompimento com o grande ídolo de sua juventude, Paoli. Mesmo que fosse extremamente ambicioso, talvez, por mais que almejasse, não teria ousado sonhar com uma ascensão tão rápida, ainda que esta ascensão se restringisse apenas à profissão militar que iniciava.

O catalisador inesperado de sua carreira seria sem dúvida a Revolução Francesa. Principalmente porque no interior das tensões trazidas em primeiro plano por ela, apresentava-se a tentativa de se instituir um mundo de razão aberto ao exercício do talento individual⁶⁰, em oposição à organização social, até então existente, calcada na “*irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia de*

⁵⁸ Trata-se respectivamente da matriarca Letizia Ramolino Bonaparte, de Napoleão, José, Luís, Jerônimo, Elisa, Carolina e Paulina.

⁵⁹ Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, RJ: Editora Globo, 1987, pp. 27-8.

⁶⁰ A carreira aberta ao talento foi apenas uma das muitas inovações sociais introduzidas com o início da Revolução Francesa. Como não cabe aqui nos alongarmos em uma análise mais profunda do assunto, passamos a palavra a Godechot: “*Nessas transformações sociais, é preciso, pois, distinguir uma dupla corrente. De um lado, a abolição da divisão em ordens (das quais algumas eram privilegiadas), da servidão, dos direitos feudais, dos dízimos eclesiásticos, das obrigações comunitárias, dos monopólios corporativos, das alfândegas internas e dos pedágios. De outro lado, a substituição das antigas ordens por classes fundadas sob um novo regime de propriedade*” (Godechot, Jacques, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, SP: Pioneira/EDUSP, 1984, pp. 320-21).

patentes mais baixas e mais altas de acordo com o nascimento ou outro critério irrelevante”⁶¹. Buscava-se consolidar o triunfo do mérito sobre o sangue na formação de um novo sistema de status (espécie de “meritocracia”). Esta ênfase no mérito pautava-se principalmente no reconhecimento dos serviços prestados à Nação, destacando-se aí o serviço militar⁶². Assim, desde o início das guerras revolucionárias o militar foi o modelo de cidadão exemplar: perigos incorridos, sacrifícios consentidos, alegrias e misérias tidas pela sorte comum.

Portanto, a carreira iniciada por Bonaparte, como dissemos, menos por vocação do que pela necessidade de ser bolsista, passou a caracterizar-se, a partir da Revolução, por uma rápida ascensão calcada no talento, tornando-se, portanto, um dos trampolins sociais da época. Assim como ele, muitos “tiveram de arrancar o generalato da boca do canhão”⁶³. Prova disto, é o fato de que sua carreira só começaria realmente a deslanchar a partir de 1792, quando, depois de 7 anos como tenente de artilharia (posto que assumiu, como vimos, na saída da Escola Militar de Paris, em 1785), ele seria promovido a capitão. A partir daí até 1796, ele passaria por uma vertiginosa ascensão: de capitão (1792) a chefe de batalhão (1793), general de brigada (1794), general de divisão (1795) e general em chefe do Exército do Interior (1795), até assumir o cargo de general-comandante do Exército da Itália (1796), a patente mais elevada da carreira militar na França⁶⁴.

Esta ascensão meteórica também se deu a partir de um segundo catalisador: a vacância crônica, sofrida pelo Exército francês, dos altos postos de comando, até então privilégio dos nobres⁶⁵ que, com o início da Revolução, se viram ameaçados e abandonaram massivamente seus postos e suas propriedades rumo ao exílio. Como consequência, o caminho se abria, sob a necessidade advinda das guerras revolucionárias, para aqueles que mais demonstrações de bravura dessem, independente de sua posição social ou idade, o que explica a precocidade com que Bonaparte assumiu certos cargos se

⁶¹ Hobsbawm, Eric J., *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*, RJ: Paz e Terra, 1982, p. 37.

⁶² Hobsbawm explica que “a jovem República Francesa descobriu ou inventou a guerra total; a total mobilização dos recursos de uma nação através do recrutamento, do racionamento e de uma economia de guerra rigidamente controlada, e da virtual abolição, em casa e no exterior, da distinção entre soldados e civis” (Idem, p. 85). Toda esta mobilização é também conhecida como “*levée en masse*”.

⁶³ Carlyle, Thomas, *História da Revolução Francesa*, SP: Melhoramentos, 1962, p. 725.

⁶⁴ A partir do “18 Brumário” sua ascensão é puramente política, mas também impressiona pela rapidez: Primeiro-Cônsul em 1799, Cônsul Vitalício em 1802, Imperador da França em 1804, Rei da Itália no ano seguinte.

⁶⁵ “(...) [os] aristocratas são necessariamente quase todos oficiais; têm a aristocracia no sangue e nos ossos. Pela força da lei, ninguém pode aspirar a um miserável lugar de tenente da milícia, sem que tenha provado (...) uma nobreza de quatro gerações. Não somente nobreza, mas quatro gerações dela (...)” Carlyle, OP CIT, p. 311. Segundo Gibbs (“*Armed Forces and the Art of War*” [cap. III], in Crawley, C.W. (ed.), *The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval- 1793-1830* [vol. IX], London/NY/Melbourne: Cambridge University Press, c.1975, p. 61], a desorganização do antigo Exército Real da França a partir da Revolução teve como seu elemento mais sério “*the loss of some two-Thirds of the army’s officers. Out of an establishment of nearly 10,000 officers in 1789 about 7000 were noblemen. (...) and quickly threw up their commissions to join the émigrés at Trier or Coblenz. The fall of the Bastille, the formation of the National Guards, the fundamental decree of the new military constitution of february 1790, wich laid down that every citizen was admissible to every military rank and employment, the imposition of new oaths wich subordinated traditional loyalty to the state and the Constitution, all promoted the process of disruption.*”.

comparado ao ritmo atual de ascensão na carreira militar⁶⁶. Portanto, por mais que Napoleão viesse futuramente a varrer muito da Revolução Francesa para debaixo do tapete, sempre reconhecerá sua dívida para com ela e a justeza da carreira aberta ao talento.

Se nos detivermos um pouco mais na carreira de Bonaparte, veremos que ela por vezes teve seu brilhantismo arranhado. É bem verdade que no período escolar em Brienne, um ótimo desempenho nas matérias científicas lhe valeria uma vaga na Escola Militar de Paris em 1784, onde foi “aspirante a oficial”. Mas, o que dizer, quando dela saiu, no ano seguinte, para ser segundo tenente de artilharia ocupando a posição 42, numa turma de 58 promovidos? Contudo, os maiores arranhões aconteceriam mesmo no início de sua carreira; nada que suas manobras bem sucedidas e suas vitórias estrondosas não conseguissem apagar com o tempo. Basta lembrarmos da extrema penúria em que vivia com o soldo de oficial⁶⁷ e de alguns episódios desabonadores, como suas constantes licenças da guarnição devido a várias estadas na Córsega⁶⁸, por motivos familiares (por exemplo, pelo falecimento de seu pai em 1785) e políticos, que lhe acarretaram, inclusive, o desligamento do Exército a partir de 1º de janeiro de 1792 quando foi considerado “irregularmente ausente” de sua unidade militar. Ele só seria reintegrado definitivamente ao exército continental, devido à falta de oficiais, em setembro de 1793, quando chegamos ao primeiro grande feito de sua carreira: o Cerco de Toulon.

Toulon era por esta época um dos muitos pequenos nós que colocavam em risco as atividades bélicas dos revolucionários franceses. Depois de muitos bombardeamentos e destruição, a cidade se encontrava em mãos dos ingleses. Entre muitas críticas e planos, eis que um jovem oficial de artilharia, corso de nascimento, se atreve a fazer apreciar seu plano de ataque, que seria acatado pelo veterano general Dugommier, o qual, após muito interrogar o jovem, se convenceria da eficácia do tal plano. Conclusão: Bonaparte, por influência do irmão de Robespierre, Augustin, receberia o comando da

⁶⁶ Godechot, contudo, rebate esta questão da “precocidade” de Napoleão: “*Quanto aos generais de 30 anos, durante o Antigo Regime a França conhecera-os, quando se viam ‘coronéis de fraldas’.* A revolução promovera um grande número: Joubert foi nomeado general aos 26 anos [mesma idade de Bonaparte], Desaix aos 25, Jourdan aos 31... (...). Não é a idade que faz de Bonaparte ‘o homem extraordinário a quem se tem a tentação de chamar de grande homem’, expressão empregada por um agente secreto dos Bourbons na França. É a carreira revolucionária, pois sua infância foi semelhante à de muitíssimos filhos da pequena nobreza do fim do Antigo Regime” (Godechot, OP CIT, p. 77). Ainda sobre a questão do rejuvenescimento dos quadros militares franceses como consequência da Revolução, Hobsbawm afirma que em “1806, de 142 generais do poderoso exército prussiano, 79 tinham mais de 60 anos de idade, bem como um-quarto de todos os comandantes de regimentos. Mas em 1806 Napoleão (...), Murat, que comandou uma brigada aos 26, Ney, que o fez aos 27 anos, e Davout estavam todos entre 26 e 37 anos de idade.” (OP CIT, p. 104).

⁶⁷ Como na época em que retorna à França (1791), depois da terceira estada na Córsega [cf. a próxima nota]: “*reside, nestes meses, em Auxonne, no Oeste, não suntuosamente alojado – ‘na casa de um barbeiro, a cuja esposa não prestou o grau costumado de respeito’; ou mais acima no pavilhão, numa casa de paredes nuas, sendo a única mobília ‘uma cama medíocre sem cortinas, duas cadeiras, e no recesso duma janela uma mesa coberta de livros e papéis; com o seu irmão Luís a dormir num quarto adjacente sobre um colchão grosseiro’.*” (Carlyle, OP CIT, livro II, cap. II, parte I, p. 313).

⁶⁸ Seguindo a cronologia de Tulard (*Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 493-99): primeira estada, de 15 de setembro de 1786 a 12 de setembro de 1787; segunda estada, de 1º de janeiro de 1788 até junho deste mesmo ano; terceira estada, de setembro de 1789 a fevereiro de 1791, quando se envolve nas lutas políticas da ilha ao assumir a chefia do movimento “nacional” (pois os Bonaparte, apesar de problemas financeiros, continuavam a ocupar o topo da escala social corsa) que exigia a completa integração da Córsega à França, no que ele entra em conflito com Paoli, partidário da independência e do apoio da Inglaterra; quarta estada, de setembro de 1791 a maio de 1792; quinta estada, de outubro de

artilharia de Toulon. Em 18 de dezembro de 1793, os ingleses evacuavam a cidade; no dia 22 Napoleão era nomeado general-de-brigada, nomeação confirmada em 17 de fevereiro de 1794.

Em breve, na sessão de 5 Nivôso, o conhecido artista David apresentaria um projeto de festa para comemorar a tomada de Toulon⁶⁹, aproveitando-a para reafirmar o valor dos exércitos franceses. Dali a poucos dias, quatorze carros puxados por seis cavalos cada, ornados com as bandeiras tomadas às nações inimigas, rodeados de soldados franceses feridos e inválidos pertencentes aos quatorze corpos do exército francês (cada carro correspondendo a um deles), partiriam das Tulherias rumo ao *Champ-de-Mars*. Segundo Delécluze, este sinistro espetáculo teatral, onde tanto bandeiras inimigas quanto restos humanos eram oferecidos ao público “*fit une grande impression, et ceux même qui étaient les plus opposés aux violences du gouvernement républicain ne purent voir sans émotion ces quatorze chars de triomphe*”⁷⁰. Ainda que no anonimato, Napoleão e suas vitórias já eram organizadas e comemoradas por David, seu futuro “Primeiro Pintor”.

Toulon marcou o início da epopéia napoleônica, um momento em que se deu a oportunidade e o talento se revelou. Apesar de não ter sido um dos episódios de maior brilhantismo em sua carreira militar, esta vitória, modesta quanto às proporções mas essencial no combate à contra-revolução, tirou Napoleão pela primeira vez do anonimato. Ela propiciaria seu primeiro encontro com Barras e com vários outros jovens oficiais que se juntarão à sua epopéia como coadjuvantes: Duroc, Marmont, Victor, Suchet, Leclerc, Desaix, Junot. Neste mesmo cerco, sua audácia e seu espírito de decisão fascinarão Augustin (irmão mais jovem de Robespierre) valendo-lhe sua proteção. Toulon seria também o momento de seu “batismo de fogo”, quando foi lançado ao chão pelo deslocamento de ar de uma bala de artilharia, recebendo no dia seguinte um golpe de baioneta na coxa.

Apesar de ser um dos importantes marcos da carreira de Napoleão, a tomada de Toulon, a princípio, não apresentou nenhum impacto iconográfico imediato, não chegando nem mesmo a se destacar na construção da imagem pública napoleônica. De qualquer forma, sendo ela “*a verdadeira data inicial da gigantesca epopéia, todos (...) [os] ilustradores militares mais remarcados, Charlet,*

1792 a junho de 1793, quando, ameaçado pelos partidários de Paoli, é forçado a abandonar a ilha com sua família. O que gera o comentário de Tulard: “*Raramente um oficial se fez tão pouco presente no exército.*” (Idem, p. 45).

⁶⁹ As chamadas “*festas da vitória*” fariam parte do cotidiano dos franceses tanto durante o período revolucionário, quanto no Consulado e no Império. Além da exaltação dos vitoriosos elas também tinham a função de evitar a fragmentação das tropas pelos saques indiscriminados depois dos combates: “*O inimigo foi derrotado; a ameaça que uniu as pessoas desapareceu. Cada um quer levar o seu. (...) Contudo, o perigo de uma desintegração total da tropa em razão do saque era tão grande que sempre se buscaram meios de restabelecer a disposição bélica. E o meio mais bem-sucedido para tanto eram as festas da vitória.*”

“*A confrontação da redução do inimigo com a multiplicação dos vitoriosos constitui o verdadeiro sentido das festas da vitória. (...) Os vitoriosos aparecem ostentando as mesmas formações de quando partiram para a batalha. Exibindo-se ao povo, eles o contagiam com a atmosfera da vitória.*” (...).

“*Os vitoriosos, porém, não exibem tão somente a si próprios. Eles trouxeram muita coisa consigo, e voltam como multiplicadores. (...) Dos despojos fazem parte não apenas ouro e bens. Prisioneiros são também exibidos e seu grande número ilustra a diminuição do inimigo.*” (Canetti, *Massa e Poder*, OP CIT, p. 139).

⁷⁰ Delécluze, E. J., *Louis David: son école et son temps*, Paris: Macula, 1983, p. 160. O relato do cortejo, ocorrido em 3 de dezembro de 1793, é citado por ele na condição de testemunha ocular na p. 159.

Raffet, Bellangé, Horace Vernet..., apoderaram-se dos mínimos detalhes deste espetacular feito de armas e os lançaram em interessantes composições que habilmente gravadas em madeira enfeitam em seguida de uma maneira bastante artística as histórias populares de M. de Norvins, de Laurent, de L'Ardèche, de Abel Hugo, etc."⁷¹

Apesar de um pouco menos anônimo do que antes do cerco, o herói de Toulon continuava a ser *Buonaparte*, um militar sem grande reputação, cujo nome ainda era praticamente desconhecido dos ouvidos parisienses. Nada, entretanto, que um breve sussurro de Augustin Robespierre, que o tinha em grande estima e amizade, não pudesse resolver. Contudo, a providencial ajuda, que finalmente parecia abrir as portas para um ambicioso e corajoso oficial, valeu-lhe, após a queda de Robespierre em 9 Termidor (27 de julho de 1794), a destituição de seu cargo e seu aprisionamento de 9 a 20 de agosto de 1794. Após este período, que alguns autores afirmam ter sido de encarceramento e outros apenas de “vigilância rigorosa”, Bonaparte foi posto em liberdade. No entanto, mesmo após esta purgação política, da qual saiu inocentado, ele não teria afastada de si a suspeita, por parte dos termidorianos, de ser um simpatizante de Robespierre. Perseguido politicamente, foi descartado dos quadros de artilharia e enviado para o comando de uma brigada de infantaria na Vendéia, no exército do Oeste (junho de 1795). Contrariado, ele recusou a recolocação e voltou a Paris, onde foi destituído de seu posto em 15 de setembro de 1795.

Portanto, estava ele na capital quando rebeldes realistas marcharam contra a Convenção Nacional, em 13 Vendemiário (5 de outubro de 1795). Barras, encarregado das operações de defesa da Assembléia, resolvera utilizar os generais jacobinos inativos que perambulavam por Paris desde o Termidor. Dentre estes, Bonaparte era um dos que mais o pressionavam para obter um comando. Quando parecia definitivamente abandonado pela Fortuna, Bonaparte, graças aos efeitos que seu êxito em Toulon ainda causavam na memória de Barras, seria incumbido de rechaçar mais uma ameaça de retorno dos Bourbons: metralhou impiedosamente os realistas e salvou a República⁷². A partir desta manobra, os círculos parisienses não puderam se fazer surdos ao seu nome e Barras (que ficara como comandante nominal, enquanto Bonaparte fora o comandante de fato) se tornou o homem mais influente do Diretório. E será sob os auspícios desta nova fada madrinha que o jovem general de 26 anos será encarregado de fechar o Clube do *Panthéon* (28 de fevereiro de 1796), domínio dos jacobinos, livrando-se das suspeitas de simpatia robespierrista que pairavam sobre si.

⁷¹ Dayot, *Napoléon Raconté par l'image ...*, OP CIT, p. 17.

⁷² Segundo Tarlé, este episódio marcou o nascimento da “Lenda Napoleônica” entre os camponeses que temiam, com a restauração dos Bourbons, o renascimento do regime feudal e a restituição, à Igreja e aos nobres emigrados, dos bens confiscados que haviam sido adquiridos por eles. (*Napoleão*, Lisboa: Editorial Presença, 1973, vol. 1, p. 27). Embora o episódio do Vendemiário, que lançaria Napoleão definitivamente nas graças do Diretório, tenha sido tema de diversas estampas posteriores que já se voltavam para a exaltação do herói Bonaparte (Dayot, OP CIT, p. 26), será a Campanha da Itália que inspirará, sem dúvida, o primeiro momento iconográfico importante para a construção de sua imagem pública: o quadro de Gros, *Bonaparte em Arcole* (Idem, *Ibidem*).

A defesa constante da República e a influência de Barras trouxeram-lhe influentes apoios, conduzindo-o ao comando do Exército do Interior (pelo qual se encarregava da manutenção da ordem na capital) e, finalmente, ao comando do Exército da Itália (1796). Em 11 de março de 1796 – tendo se casado dois dias antes com Joséphine Tascher de la Plagerie, viúva do general Beauharnais, mãe de duas crianças e ex-amante de Barras⁷³ – Bonaparte partia rumo à Itália. Era o início de sua consagração como herói revolucionário. O primeiro passo para assumir definitivamente, quando de seu retorno do Egito, o papel de Salvador da Pátria.

2.3. A Primeira Campanha da Itália: Gros e o Cavaleiro sem Cabeça

“A la fois modèle et copie, personnage réel et acteur représentant ce personnage, Napoléon était son propre mime; il ne se serait pas cru un héros s’il ne se fut affublé du costume d’un héros.”

(Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*)⁷⁴

Dos três exércitos franceses que lutavam contra a Áustria e seus aliados (um da Itália e dois do Reno), o exército da Itália apresentava as piores condições, a começar pelo baixo efetivo: cerca de 40.000 homens, enquanto cada um dos exércitos do Reno possuía mais de 100.000 mil. No entanto, não foi sem uma imensa satisfação que Bonaparte aceitara seu comando, na esperança de, finalmente, colocar em prática um plano de campanha há muito cobiçado. Com os ventos do destino soprando a seu favor, enquanto os dois outros exércitos logo sofreram derrotas, tendo de recuar, o exército da Itália continuaria a confirmar dia após dia seus êxitos, frustrando impiedosamente, em uma seqüência de batalhas bem-sucedidas, os planos ofensivos austríacos. Assim, rapidamente a Campanha da Itália se converteu em um grande palco para o gênio estratégico de Bonaparte. A dramaticidade das milagrosas e incessantes vitórias em que o general e sua multidão de figurantes anônimos se envolviam, inflamavam franceses e italianos. Como consequência, em breve, a Itália passaria para o centro das atenções políticas na França, deixando em suspenso as questões relativas à Alemanha que tanto interessavam ao Diretório mas não a Bonaparte.

Tais vitórias, somadas às derrotas consecutivas de outros generais franceses no Reno e o dinheiro de saques e indenizações que afluía em abundância para os cofres do tesouro francês, sempre em apuros, faziam dos territórios italianos verdadeiras cornucópias, permitindo a Bonaparte afirmar-se, pela primeira vez, perante o desprestigiado Diretório e levando-o a vislumbrar seu valor e sua

⁷³ O que deu margem para que seus contemporâneos se referissem ao comando do exército da Itália como “*la dot de Mme Beauharnais*”, reforçando a idéia da ajuda dada a Bonaparte por Barras.

⁷⁴ Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, OP CIT, v. 2, p. 646.

importância para os futuros rumos da França⁷⁵. Sem o prévio consentimento dos Diretores, o general assinaria tratados (como o de Campo-Formio⁷⁶, de 17 de outubro de 1797) e promoveria várias anexações, reorganizando por sua conta os territórios conquistados e nomeando, inclusive, seus novos administradores. Bonaparte fazia de suas vitórias e do prestígio delas advindo, de sua influência sobre o exército e do dinheiro que fazia enviar, suas moedas de troca, de alto valor político, levando as autoridades francesas a aceitar sua liberdade de ação sem maiores observações. Bonaparte e seus comandados passaram a ser os grandes provedores franceses de glória e recursos monetários, territoriais e artísticos. Não bastasse isso, ele ainda “salvaria” novamente a República ao enviar a Paris tropas que permitiram ao Diretório dar o golpe de 18 Frutidor, ano V (4 de setembro de 1797).

Cinco batalhas bem sucedidas já haviam ocorrido desde o início da campanha e o general e seus homens já haviam entrado em Milão, quando franceses e austríacos se encontraram em Arcole, na Lombardia, em 15 de novembro de 1796, onde iniciariam um longo combate que duraria cerca de setenta e duas horas. Como já acontecera em maio, em Lodi, a sorte da batalha novamente se atrelava à conquista de uma ponte e mais uma vez o general-em-chefe se lançaria em meio ao fogo cruzado, no momento decisivo. No entanto, a ponte de Arcole tornar-se-ia um dos grandes episódios da epopéia napoleônica. Não apenas por sua importância estratégica para o futuro da campanha, posto que uma possível derrota facilmente levaria à aniquilação completa do exército francês e dos sonhos de glória de seu general, mas também por obra de um jovem pintor francês que, próximo dali, junto às tropas, presenciaria o dramático momento de sua tomada pelas revolucionários, imortalizando-o para a posteridade no quadro “*Bonaparte au Pont d’Arcole*” (“Bonaparte na Ponte de Arcole”) (fig. 5). Estamos falando de Antoine-Jean Gros (1771-1835) que – tendo sido iniciado na arte da pintura por seu pai, um miniaturista, e seguido seus estudos no ateliê de David (a partir de 1785), tornando-se um de seus principais discípulos – encontrava-se na Itália desde 1793.

Numa carta datada de 16 de novembro de 1796, quando o desfecho do episódio de Arcole ainda se aproximava, Gros já relatava sua ansiedade pela chegada de Josefina, esposa do general Bonaparte, esperada em Gênova, onde então se encontrava o artista. Irrequieto pela oportunidade de retratá-lo, ele teria procurado, por vários meios, encontrar-se com ela “*dans la seule espérance de parvenir à faire le portrait du général dont la gloire et les détails qu’on me donnait de sa physionomie ne faisaient qu’irriter ce désir*”⁷⁷. Tendo prontamente agradado e convencido Josefina de suas intenções artísticas,

⁷⁵ “ ‘Vendémiaire et même Montenotte, disait l’Empereur, ne me portèrent pas encore à me croire un homme supérieur; ce n’est qu’après Lodi [10 de maio de 1796] qu’il me vint dans l’idée que je pourrais bien devenir, un acteur décisif sur notre scène politique. Alors naquit, continuait-il, la première étincelle de la haute ambition’.” (Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, vol. 1, p. 117).

⁷⁶ Os artigos da paz assinada em Campo-Formio giravam em torno, basicamente, da concessão da Bélgica à França e do reconhecimento, pela Áustria, da República Cisalpina formada pelos territórios conquistados pelos franceses na Itália. Com o tratado, Bonaparte impôs a paz à Áustria, regulamentando as questões italianas de acordo com seus interesses.

⁷⁷ APUD Dayot, OP CIT, p. 37.

Figura 5: *“Bonaparte au Pont d’Arcole”*, Gros

Gros seria convidado a acompanhá-la até Milão onde se encontrou com o general, conseguindo obter, não sem alguma argumentação, seu consentimento para o início do desejado retrato⁷⁸. Apesar de todo seu entusiasmo, o pintor resumiria sua primeira impressão sobre o ilustre esposo de Josefina em apenas duas palavras: “*froid et réservé*”⁷⁹. No entanto, a relativa facilidade e satisfação com que conseguira realizar a primeira parte de seu plano, deu lugar, com o início dos trabalhos, a sérias queixas, expostas numa outra carta, de 17 de novembro: “*Je viens de commencer le portrait du général; mais on ne peut donner le nom de séance au peu de temps qu’il [Bonaparte] me donne. Je ne puis avoir le temps de choisir mes couleurs; il faut que je me résigne à ne peindre que le caractère de sa phisionomie, et après cela, de mon mieux, a y donner la tournure d’un portrait*”⁸⁰.

Assim, após o desenho atribuído a um de seus colegas de escola, esta seria a primeira representação do Bonaparte adulto em que não pairariam dúvidas, apesar do escasso tempo de pose, sobre a semelhança com seus verdadeiros traços fisionômicos, visto que até então as representações do vitorioso general da Itália eram artisticamente fracas ou ofereciam traços muito pouco semelhantes aos de Bonaparte (por serem puramente inventados). Isto levou o trabalho de Gros a ser objeto de extrema curiosidade por parte do público quando exposto no Salão de 1801⁸¹. Portanto, sua importância dentro do conjunto iconográfico napoleônico⁸² recairia em grande parte na veracidade, até então inédita, de sua caracterização fisionômica, o que o tornava um “retrato-matriz”:

“Este Bonaparte de Gros não é apenas uma pura obra-prima do desenho, do movimento e da cor, mas também uma peça documental única. É uma espécie de retrato matriz de onde deriva a maior parte das imagens de Bonaparte, desde as medalhas de Manfredini e de Vassalo até a admirável obra-prima de David d’Angers, desde os retratos satíricos de Gillray, de Rowlandson e de George Cruikshank até as litografias épicas de Raffet. Ainda em nossos dias, não há um só artista que comece a fixar os traços de Bonaparte sobre a tela, no mármore ou no bronze sem se inspirar previamente no retrato de Gros, sem ter longamente meditado diante desta figura, de uma beleza tão estranha (...).”⁸³

⁷⁸ Dayot coloca o dia 17 de novembro de 1796, quando Gros fixa para a posteridade a fisionomia do herói de Arcole, como “la véritable date initiale de l’histoire de Napoléon par l’image” (Idem, p. 4). É a Campanha da Itália que inaugura uma enxurrada de imagens publicadas do general, incluindo-se aí, as imagens fantasiosas referentes à sua infância na Córsega.

⁷⁹ Idem, p. 38.

⁸⁰ Idem, pp. 38-9.

⁸¹ Delécluze, OP CIT, p. 288. O autor diz ter sido a primeira obra de Gros vista em um Salão.

⁸² Cabe salientar que dentre os trabalhos que destacamos para o estudo da construção da imagem de Napoleão Bonaparte, em alguns casos a relevância no plano iconográfico não implica necessariamente em um grande impacto artístico. Não é, contudo, o caso do quadro de Gros, *Bonaparte em Arcole* (1796), em que a impetuosidade do artista e a ousadia de seu pincel causaram um importante impacto estético na época: “Cependant, quelques artistes furent frappés d’une certaine liberté dans l’attitude du personnage, et d’une facilité de pinceau auxquelles on n’était plus habitué depuis que David, ainsi que ses élèves Girodet et Gérard avait fait tant d’efforts pour se rapprocher de la manière sévère, pure et tant soit peu austère de l’art antique. Dans les ateliers de peinture, et parmi les jeunes élèves cette peinture de Gros fut prise comme une innovation qui fit quelque fortune (...)” (Idem, p. 288).

⁸³ Dayot, OP CIT, p. 34 (grifos nossos). Aliás, após a execução deste retrato, Gros assumiu o serviço de pintor oficial de batalhas, na qualidade de *lieutenant à l’état-major général*, passando a seguir Bonaparte em suas campanhas e obtendo enorme sucesso nos Salões onde expôs suas pinturas históricas.

Em um misto de fatalidade e impetuosidade, o Bonaparte de Gros precipita-se no fogo cruzado (**fig. 5**). Representado no campo de batalha, no momento em que segura uma bandeira, ele se lança em meio à nuvem de balas que paira sobre a ponte de Arcole: “*foi até o perigo e o enfrentou. (...) De todas as situações possíveis, escolheu a da própria fragilidade e intensificou-a ao máximo. (...) o que visava era o perigo supremo e a inadiabilidade da decisão*”⁸⁴. Apesar de aparecer sozinho, não havendo outros coadjuvantes no quadro, além da fumaça, dos ameaçadores projéteis e da destruição, à sua frente provavelmente já se encontra o corpo de seu jovem ajudante-de-campo que, na ânsia de dar-lhe cobertura, tombou morto; atrás, o resto de seu exército, acuado e desesperançado. A representação solitária da figura parece ter a intenção de valorizar o momento heróico de Bonaparte, não deixando dúvidas sobre a solidão inicial de sua atitude, que se torna, portanto, uma *atitude-matriz*, pois é a partir dela que o resto do exército, retomando a força e a coragem, rebaterá ferozmente e com sucesso o inimigo que parecia tão fatal há poucos instantes. A mudez sugerida pelos lábios cerrados, que ainda assim parecem pronunciar a condenação às suas tropas por não responderem imediatamente ao seu chamado, é compensada por sua expressão corporal cujos movimentos dão voz aos seus desejos de aniquilar o medo e depois os inimigos. Seu rosto voltado para trás, cuja palidez se destaca em meio ao cenário de penumbra da batalha, conclama apenas com um olhar suas tropas estáticas, e é este mesmo olhar que parece se estender a todos os franceses pedindo que confiem nele e o sigam sem temer. Eis Bonaparte, com sua ardente juventude e heroicidade, líder das tropas e ao mesmo tempo simples soldado à serviço da causa revolucionária. Na mão esquerda ele agarra e carrega a República (ou melhor, o destino da França), simbolizada pela bandeira que faz as vezes de auréola pagã para sua cabeça esvoaçante, enquanto na direita ele leva sua carreira, simbolizada pela espada que ele segura firmemente.

O mote da ação representada por Gros deixa transparecer ainda algo que evoca a ação mosaica da passagem do Mar Vermelho pois, assim como Moisés buscou libertar seu povo da escravidão e se tornou seu chefe, conduzido por Deus através das águas e dos desertos⁸⁵, Bonaparte é conduzido por seu destino, pela causa revolucionária e por sua coragem, a guiar o povo francês (simbolizado pelo exército) “através das águas”, ainda que seja com o auxílio de uma ponte, pelos caminhos do futuro, derrotando os “exércitos do faraó” (no caso o jugo do faraó é o dos reis absolutistas de toda a Europa). Ele não possui cajado, mas uma espada. A representação também guarda uma semelhança de postura e de intenção heróica com a figura feminina central do famoso quadro de Delacroix, “*A Liberdade Guiando o Povo*”, de 1831.

A escolha, pelo artista, de um momento de suposta defrontação com a morte, impregna a obra com uma alta carga pedagógica (aos moldes de muitos quadros de David) que fala direto ao

⁸⁴ Canetti, OP CIT, p. 229.

⁸⁵ Coincidentemente, depois da Itália Bonaparte irá para o Egito.

patriotismo através de um modelo de sacrifício heróico pela pátria (“*pro patria mori*”⁸⁶) oferecido à imitação. Lembremos que este tipo de narração visual muitas vezes se inspirava nas narrações escritas de cunho oficial, como as do *Bulletin de la Grande Armée*⁸⁷ e dos próprios relatórios que Bonaparte enviava ao Diretório, dando mais eficácia, em uma sociedade em sua maioria iletrada, à transmissão oficial dos acontecimentos que deformava em grande parte os fatos reais.

Observando ainda várias imagens, posteriores à de Gros, representando Bonaparte na ponte de Arcole, Dayot levantou uma interessante e pitoresca questão que revela o processo de extrema manipulação simbólica pelo qual passou seu “retrato-matriz”, envolvendo a representação da bandeira que o general estaria segurando em sua heróica travessia. Ele inicialmente destaca um quadro de Horace Vernet:

*“Nesta tela, Bonaparte ergue em sua mão esquerda uma bandeira tricolor em farrapos: o que é um imperdoável anacronismo, sobretudo da parte de um pintor tão compenetrado em todos os detalhes de nossa história militar como Horace Vernet. A bandeira tricolor, queremos dizer a bandeira nacional com faixas paralelas, jamais flutuou no combate de Arcole e o emblema que Bonaparte ergue com tanto orgulho acima de seus hesitantes soldados é a bandeira da 32ª brigada-ligeira, azul e vermelha sobre fundo branco, com o feixe ao qual se sobrepõe um barrete frígio, como emblema central. Fato que merece ser assinalado, todos os artistas célebres ou obscuros que pintaram, durante o Consulado ou durante o Império, o episódio da ponte de Arcole, reproduziram a imagem da bandeira em toda sua verdade. Durante a Restauração, a bandeira de Arcole é quase sempre de uma bela cor branca, algumas vezes com flores-de-lis, e quando o governo de Julho [governo do rei Luís Felipe] nos devolve as cores tricolores, nós vemos Bonaparte lançar-se diante dos austríacos tendo à mão a bandeira de três cores.”*⁸⁸

Como se observa, a representação do episódio de Arcole terminou também por servir de suporte pictórico onde, além da batalha ali representada, ocorria também uma batalha de símbolos, na qual o que interessava não era a tomada de nenhuma ponte, mas a “posse” da bandeira, a qual, depois de “capturada”, era substituída rapidamente por outra e restituída às mãos do general Bonaparte que, em sua imobilidade de representado, sem querer, participava deste passeio por cores e ideologias com grandes implicações simbólicas. Assim, ele assumiria o discurso da República revolucionária na

⁸⁶ Para uma análise da formação da noção de pátria e da conseqüente noção da morte heróica pela pátria, confira-se a terceira parte do capítulo 5 (“*Pro Patria Mori*”) de Kantorowitz, Ernest H., *Os Dois Corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*, SP: Cia das Letras, 1998.

⁸⁷ Cf. Cap. “A Águia”, p. 80. “*Il n’est [y a] pas un des glorieux faits d’armes de la campagne d’Italie qui n’ait eu de nombreuses représentations graphiques, où toujours l’image de Bonaparte figure le motif principal de la composition. (...) La plupart de ces gravures sont anonymes et durent être exécutées par d’obscurs artistes français et milanais dont les sentiments patriotiques étaient fortement agités à la lecture des bulletins militaires qui chaque jour faisaient connaître dans des termes enflammés les nouvelles étapes de la marche heroïque du jeune général.*” (Dayot, *Napoléon Raconté par l’image* ..., OP CIT, p. 48).

⁸⁸ Idem, pp. 49-50.

versão original do quadro; enterraria sob o branco, cor da realeza francesa, e a flor-de-lis as lembranças de uma revolução regicida e voltaria a assumir, por sugestão dos partidários de Luís Filipe, com a bandeira tricolor, a retomada da simpatia pelos ideais revolucionários.

Foi, portanto, a partir da espontânea genialidade pictórica de Gros e da genialidade de ação de Bonaparte no episódio de Arcole que a França revolucionária ganhou um novo rosto para seu panteão de divindades heróicas tão em voga. Para além da questão artística, este “retrato-matriz” foi impactante também do ponto de vista psicológico⁸⁹ ao colaborar com o encaixe de Bonaparte no corpo do herói que já possuía diversas fisionomias no imaginário nacional francês, o qual, contudo, já havia algum tempo, vagava como um cavaleiro sem cabeça em busca de um novo rosto. Curar a acefalia do herói no imaginário era o primeiro passo em direção à cura da acefalia de uma França des governada⁹⁰. Assim, o “retrato-matriz” de Gros foi o primeiro passo em direção à cristalização de um “herói-matriz”⁹¹, nascido das entranhas da Revolução, e por isso mesmo símbolo da carreira aberta ao talento e de seus principais elementos: coragem, ambição e civismo⁹².

Além de seu encaixe na função de herói-revolucionário⁹³, produto exclusivo de suas vitórias, Bonaparte passará a ser cada vez mais identificado também pela imagem do Salvador da Pátria, o que irá num crescendo, como veremos, até seu retorno da Campanha do Egito. O herói, acontecimento historicamente definível, fruto da euforia militar, passa desta forma a ser interpretado miticamente

⁸⁹ “Os materiais visuais são portadores privilegiados daquelas necessidades do coração; das fábulas, dos mitos e dos sonhos pelas suas características que sempre ultrapassam as intenções de seus autores e, também, pelo imaginário que resulta dos modos pelos quais somos convidados a olhar” (Meirelles, Willian Reis, “História das Imagens: uma abordagem, múltiplas facetas, in *Pós-História*, v. 3, Assis-SP: Universidade Estadual Paulista, 1995, p. 100).

⁹⁰ Sob este ponto de vista o guilhotinamento de Luís XVI torna-se bastante representativo da situação de instabilidades que a França enfrentará durante o período revolucionário.

⁹¹ A palavra “matriz” aqui é utilizada no sentido de “modelo”, pois Bonaparte será a partir de então o grande exemplo de conduta que contagiaria a muitos, mesmo fora da carreira militar, pois, vale lembrar que com a Revolução, a noção de heroísmo rompe a barreira do âmbito militar, afinal, todos são heróis em potencial desde que voltem suas ações para a defesa revolucionária. Desta forma, quando o “súdito” deu lugar ao “cidadão” e a vida cotidiana se viu envolvida na defesa revolucionária, simbolicamente, o “campo de batalha” foi alargado: “Os homens que se tinham tornado conhecidos por terem abalado o mundo de forma decisiva no passado tinham começado como reis, como Alexandre, ou patrícios, como Júlio César, mas Napoleão foi o ‘pequeno cabo’ que galgou o comando de um continente pelo seu puro talento pessoal.(...) Todo jovem intelectual que devorasse livros, como o jovem Bonaparte o fizera, escrevesse maus poemas e romances e adorasse Rousseau poderia, a partir daí, ver o céu como o limite e seu monograma enfaixado em lauréis. Todo homem de negócios daí em diante tinha um nome para sua ambição: ser – os próprios clichês o denunciam – o um ‘Napoleão das finanças’ ou da indústria. Todos os homens comuns ficavam excitados pela visão, então sem paralelo, de um homem comum que se tornou maior do que aqueles que tinham nascido para usar coroas. Napoleão deu à ambição um nome pessoal no momento em que a (...) revolução tinha aberto o mundo aos homens de vontade. (...) Foi o homem da Revolução, e o homem que trouxe estabilidade. Em síntese, foi a figura com que todo homem que partisse os laços com a tradição podia-se identificar em seus sonhos” (Hobsbawm, *A Era das Revoluções*, OP CIT, pp.93-94).

⁹² Neste sentido, na admiração profunda que nutria por Napoleão, seu grande espelho de conduta, eis as palavras de Julien Sorel, personagem principal do romance *O Vermelho e o Negro*: “Ah! – gritou ele – como Napoleão era, de fato, o enviado de Deus para os jovens franceses! Quem o irá substituir? Que vão fazer sem ele os desgraçados, mesmo mais ricos do que eu, que tem exatamente os poucos escudos de que precisam para conseguir uma boa educação e dinheiro insuficiente para comprar um homem aos vinte anos e lançar-se numa carreira? Por mais que façamos – acrescentou com um profundo suspiro – essa lembrança há de impedir-nos sempre de ser felizes!” (Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, OP CIT, p. 97).

⁹³ Tal figura vem carregada de força organizadora e emoção coletiva. Portanto, referimo-nos a Napoleão como um herói-revolucionário na medida em que há uma estreita ligação entre sua glória e a glória da França revolucionária, ainda que ela não seja sua pátria de origem. Para tornar-se herói desta Nação, o corso Buonaparte procede mesmo ao afrancesamento de seu nome.

através de uma leitura imaginária. Contudo, esta imagem de homem providencial só pôde envolvê-lo e se desenvolver devido ao momento apropriado no qual a França, refém de uma revolução sem rédeas, abriu a guarda à sua figura arrojada, enérgica e mobilizadora, de atos que pareciam ultrapassar os limites comuns da vida e em que muitos reconheceram, senão o salvador da França ou da Revolução, um possível guardião da República, verdadeiro bem comum dos revolucionários⁹⁴. Assim, Bonaparte “age, provoca a adesão, recebe o poder. A surpresa, a ação e o sucesso são as três leis do drama que lhe dão existência”⁹⁵. Ele surge nas brechas da profunda crise do “espírito público” francês, na qual as tensões e instabilidades causadas por combates internos e externos (que envolviam jacobinos, realistas e as coalizões anti-francesas) e por vários golpes mal sucedidos produziram, segundo a expressão de um político da época, um “*fantôme de gouvernement*”⁹⁶, o que Hannah Arendt denomina também como “*vazio de poder*”⁹⁷. Tudo isto criara o ambiente propício para o aumento de prestígio e de poder do Exército, em especial dos generais, fincando-os no centro do cenário político⁹⁸. Em meio a esta conjuntura, o “*caos das opiniões sem representação e sem filtragem, pela inexistência de um canal apropriado, cristalizou-se, sob a pressão emergencial, numa diversidade de sentimentos populares conflitantes, aguardando um ‘homem de pulso’ que as congregasse numa ‘opinião pública’ unânime, que significasse o aniquilamento de todas as opiniões*”⁹⁹.

Cabe ainda salientar que a imagem heroicizada de Bonaparte, que ganhava rapidamente guarida no terreno do imaginário, só atingiu a dimensão histórica que conhecemos pela boa acolhida junto ao Diretório que explorou politicamente a ligação entre sucesso militar e prestígio governamental¹⁰⁰. Ao

⁹⁴ De acordo com Girardet, todo “*processo de heroificação implica (...) uma certa adequação entre a personalidade do salvador virtual e as necessidades de uma sociedade em um dado momento de sua história*” (Girardet, Raoul, *Mitos e Mitologias Políticas*, SP, Cia das Letras, 1987, p.82).

⁹⁵ Balandier, Georges, *O Poder em Cena*, Brasília: EDUnB, 1982, p.7. Segundo Balandier, é justamente a “força dramática” que leva ao reconhecimento do herói, não importando apenas a capacidade superior de que é dotado.

⁹⁶ A partir de um resumo feito por Tocqueville, tomamos conhecimento do discurso de um dos componentes do Conselho dos Quinhentos, Boulay, pronunciado em Saint-Cloud, no dia seguinte ao golpe do 18 Brumário: “*Discours de Boulay: (...) [Il y a la] Nécessité pour avoir la paix d’avoir un gouvernement plus stable et une diplomatie plus habile. La sécurité individuelle et la propriété sont mal garanties. Le principe de la souveraineté du peuple est mal appliqué. Les élections ne sont pas libres. Les pouvoirs publics sont mal établis. Mauvaise organisation, instable, incohérente. La responsabilité du pouvoir, un vain mot. Mauvaise administration. En un mot, dit-il, il n’y a en France ni liberté publique, ni liberté particulière; tout le monde y commande, personne n’y obéit, en un mot il n’y a qu’un fantôme de gouvernement.*” (Tocqueville, *L’Ancien Régime et la Révolution: Fragments et Notes Inédites sur la Révolution*, OP CIT, p. 311, grifos nossos).

⁹⁷ Cf. Arendt, *Da Revolução*, SP: Edit. Ática/EDUnB, 1988, p. 118.

⁹⁸ Tocqueville caracteriza o Exército da época revolucionária como o guardião do civismo, do patriotismo e da ordem em meio à descrença geral em relação aos governantes e à uma anarquia iminente. O Exército mostra-se como um corpo uno, espécie de bastião, frente a uma nação perpassada por conflitos internos. O governo passa a apoiar-se cada vez mais nele, chegando o momento em que se mantém através dele: “*Les citoyens et les soldats forment, en un mot, dans l’espace du même temps et dans le sein du même peuple, comme deux sociétés entièrement différentes. Le lien de l’une se détend à mesure que celui de l’autre se serre.*” (Tocqueville, OP CIT, p. 290). Cabe salientar também o papel do exército para a propagação eficaz dos ideais revolucionários que eram transportados por seus homens, mesmo durante as guerras napoleônicas, junto com seus equipamentos e víveres. Para um panorama mais detalhado sobre o papel cada vez mais central do Exército e dos generais na França revolucionária cf Bertaud, Jean-Paul. *1799 – Bonaparte prend le pouvoir: La République meurt-elle assassinée?*, Bruxelas: Complexe, 1987, pp.142-63.

⁹⁹ Arendt, OP CIT, p.182.

¹⁰⁰ Já que o prestígio do Diretório encontrava-se em evidente declínio, devido à uma série de crises, instabilidades políticas e à corrupção, “*the national pride of civilians (...) in France came to be centered in the exploits of the armies and their*

promover Bonaparte em sua roupagem de herói, fazendo uso, inclusive, de seu apoio armado contra eventuais levantes, o governo aproveitava seu grande apelo unificador e estabilizador em prol da revitalização da imagem de um Estado forte e uno (e a inevitável estabilidade daí decorrente). Como afirma Peter Burke, um “*Estado centralizado precisa de um símbolo de centralidade*”¹⁰¹, pois o poder é exercido não apenas através do controle político-ideológico, mas também do imaginário¹⁰², com a canalização de sentimentos e a promoção de símbolos. Mas, em breve, o feitiço se voltará violentamente contra o feiticeiro: o herói, símbolo oficialmente acatado e promovido para consumo geral, suplantará em definitivo o Diretório.

Neste contexto, o quadro de Gros, com todo seu simbolismo de ação e sua contribuição para a cristalização da imagem heroicizada de Bonaparte, foi um dos primeiros germens da propaganda napoleônica. Pois se enquanto cônsul e imperador ele contará com um projeto propagandístico estatal, voltado ao combate de adversários políticos internos e externos, à elaboração de meios de auto-justificação e à edificação, pelos contemporâneos e pela posteridade, de uma determinada imagem de seu governo e de sua pessoa, em um primeiro momento seus feitos vitoriosos e espetaculares, como o de Arcole, constituíram por si só sua principal matéria-prima de propaganda e legitimação, auxiliados, sem dúvida, por uma inevitável combinação de imaginário, ideologia e uma eficiente teia de influências.

2.4. A Aventura Egípcia de Bonaparte ou a Vinda do Messias de Botas

Em 5 de dezembro de 1797, Bonaparte estava de volta a Paris. Suas vitórias, que vinham crescendo em significação a cada dia, ganhavam nuances cada vez mais heróicas graças à ausência, um dos grandes fermentos do imaginário. Imaginário este que ele parecia querer excitar mais ainda quando anunciara, em 16 de novembro deste ano, que enviava ao Diretório a bandeira do exército da Itália:

“Sobre um dos lados desta bandeira Bonaparte havia feito bordar este resumo de suas conquistas: cento e cinquenta mil prisioneiros, dezessete mil cavalos, (...) nove navios de guerra de cinquenta e quatro canhões, doze fragatas de trinta e dois, doze corvetas, dezoito galeras; armistício com o rei da Sardenha, convenção com Gênova; armistício com o duque de Parma, com o duque de Módena, com o rei de Nápoles, com o papa; preliminares de Léoben; convenção de Montebello com a República de Gênova; tratado de paz com o imperador em Campo-Formio; dá a liberdade aos

generals. The Directory needed a civilian-minded general as a mascot, and found in Bonaparte a master.” (Crawley, C. W., “Introduction”, in Crawley, C.W. [ed.], *The New Cambridge Modern History...* [vol. IX], OP CIT, p. 14).

¹⁰¹ Burke, *A Fabricação do Rei*, OP CIT, p. 23.

¹⁰² “O poder político (...) deve agir em dois níveis diferentes, se quer ser eficaz. O da gestão material e da organização do país, o nível político propriamente dito, e o da gestão imaginária, o nível afetivo e psicológico inconsciente”. Apostolidès, Jean-Marie, *O Rei-Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*, RJ: José Olympio, DF: EDUNB, 1993, p. 138.

povos da Bolonha, Ferrara, Módena, Massa-Carrara, (...) da Lombardia, (...) ao povo de Gênova, aos domínios imperiais, ao povo dos departamentos de Corcyre, do Mar Egeu e de Ítaca.”¹⁰³

Assim, fazendo as vezes de um abre-alas ou de um tapete vermelho, a bandeira, como que um fac-símile arrancado de sua mão esquerda do quadro de Gros, foi o arauto do tão esperado retorno do herói. Como suporte do discurso bordado de suas vitórias, reforçava a imagem de Bonaparte como o conquistador, o provedor, o regulamentador, o libertador dos povos que os livrara das trevas e do despotismo de velhos monarcas. A inscrição de seus feitos em um pedaço de tecido era, sem dúvida, a versão simbólica de sua inscrição na própria História da França revolucionária, “pano de fundo” de sua ascensão. A cerimônia de deposição desta e de outras bandeiras (capturadas dos exércitos inimigos) entre as mãos dos Diretores, assim como do tratado de paz de Campo-Formio, encenava um escambo invisível, e a princípio não detectado pelo próprio Diretório, por meio do qual, apesar do general aparecer apenas como aquele que ofertava sem nada receber em troca além do reconhecimento, a cada entrega de panos e papéis o destino da França, pelo menos em termos da política externa¹⁰⁴, ia sendo transferido cada vez mais para suas mãos.

Apesar da política pessoal de Bonaparte tê-los irritado, os Diretores foram os primeiros a brindar a este escambo do qual em breve sentiriam as conseqüências. Promovendo oficialmente o herói em prol do fortalecimento da imagem de seu governo, eles só faziam juntar suas vozes à multidão de espontâneos elogios e louvores oficiais e oficiosos, escritos e orais, que celebravam o conquistador da Itália e que explodiam também em uma incontida “*innondation iconographique*”¹⁰⁵:

“O Corpo Legislativo ofereceu-lhe nas galerias do Museu uma festa e um imenso banquete aos quais assistiram os membros do Diretório, os ministros, o corpo diplomático e os chefes das grandes administrações. Alguns dias depois, o general Bonaparte foi nomeado membro do ‘Institut’, e desde que estas honras públicas lhe foram rendidas, todos aqueles que tinham ou que acreditavam ter importância suficiente em Paris para receber o herói do dia em suas casas solicitavam o favor de vê-lo aparecer ao menos alguns minutos em meio a suas festas.”¹⁰⁶

Julgando fazer uso da exploração política da vitória a seu favor, o impopular Diretório fez daquilo que achava ser seu antídoto, seu próprio veneno: reforçava, com suas próprias demonstrações de reconhecimento, a autoridade cada vez mais incontestável que Bonaparte vinha assumindo na França desde a primeira Campanha da Itália. Este, por sua vez, “*com um sentido político aguçado, julgou que a hora de um novo golpe de Estado ainda não chegara. Os realistas acabavam de ser*

¹⁰³ Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, OP CIT, vol. 2, p. 334 (grifos nossos).

¹⁰⁴ Napoleão só passará a controlar a política interna da França com o golpe do 18 Brumário.

¹⁰⁵ Dayot, OP CIT, p. 41. O autor explica que “*Le retour de Bonaparte en France fut salué par une subite éclosion de peintures, d’estampes, de compositions triomphales, de bustes, de médailles...* (...) *toutes sont de pure invention et la plupart d’une naïveté souvent grotesque.*” (Idem, pp. 40-1)

¹⁰⁶ Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, pp. 198-99. O banquete, segundo o autor, ocorreu em dezembro de 1797. É por esta época que David, futuro pintor oficial de Napoleão, conhecerá o general e se fascinará por sua figura heróica. David também era membro do *Institut*.

‘frutidorizados’; os jacobinos não o acompanhariam e a opinião pública também não admitiria um poder militar (...). O prestígio de Bonaparte fundamentava-se em suas vitórias, como também em sua lealdade para com a República. Ele oferecia a imagem de um herói livre de qualquer compromisso, do único general que não havia sido derrotado na última campanha. As gravuras populares, a canção e a poesia apropriavam-se do personagem, retransmitindo a ativa propaganda lançada na Itália. No teatro representava-se Le Pont de Lodi e o nome do vencedor era aclamado a cada sessão. A rua Chantierine, onde residia, foi rebatizada com o nome de rua da Vitória (de La Victoire). Logo, houvesse uma imprudência sua e a opinião pública, particularmente versátil, abandoná-lo-ia (...). Ao retornar a Paris, Bonaparte contenta-se em demonstrar uma atitude modesta e um pouco entediada durante os banquetes e festas em sua homenagem. Só não exprimiu tal reserva quando entrou para a primeira turma de Ciências [matemáticas] do Instituto, em 25 de dezembro de 1797, na vaga de Carnot, hábil manobra que lhe assegurou o apoio dos ideólogos, verdadeiras ‘consciências’ da Revolução agonizante. Além do mais, o prestígio do Instituto contribuía para a glória de Bonaparte.”¹⁰⁷

Buscando evitar e retardar ao máximo um inevitável confronto com o general, que teria como resultado mais óbvio, diante da fraqueza governamental, um golpe de estado bem sucedido, o Diretório, sentindo-se ameaçado por sua popularidade, afastou-o da capital, nomeando-o para o comando do exército da Inglaterra e encarregando-o de preparar uma ofensiva contra as Ilhas Britânicas. Contudo, a “sugestão”, feita por Bonaparte, de um confronto no Oriente (Egito), fonte de grande parte da riqueza e do poderio inglês na época¹⁰⁸, descartando o ousado projeto governamental de um desembarque na Inglaterra, onde se colocava em risco todo o prestígio militar da França em uma expedição em que o general revolucionário Hoche já havia fracassado, foi rapidamente aceita pelo Diretório. O Oriente, além de incitar mais ainda os sonhos de grandeza de Bonaparte, permitia-lhe deixar a situação política francesa deteriorar-se mais ainda durante sua ausência. Em 19 de maio de 1798, o incômodo e temido general embarcava com suas tropas para o Egito (cerca de 200 navios e 35000 homens, reunidos em um mês), inflamando mais ainda, com o exotismo do local de destino, o imaginário popular, que explodia em vários poemas e pinturas. A isto rapidamente se juntaria uma série de êxitos iniciais como a tomada de Malta (11 de junho) – a praça forte mais importante do Mediterrâneo – e de Alexandria (2 de julho); a Batalha das Pirâmides (21 de julho), em Gizé e a entrada no Cairo (24 de julho).

A Campanha do Egito seria um dos momentos caros à lenda napoleônica e teria um importante papel na construção de imagens que seriam ventiladas ao longo do Império. Inicialmente ela reforçou a

¹⁰⁷ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 76-7. Carnot se encontrava proscrito.

¹⁰⁸ “O Egito representava um tríplice interesse; permitia, imediatamente, pela ocupação do istmo de Suez, cortar uma das rotas da Índia em direção à Inglaterra; constituir-se uma colônia que, segundo Talleyrand, ‘valeria por si só todas as que a

imagem (surgida na primeira Campanha da Itália) do Bonaparte libertador, que recobria as conquistas territoriais com a justificativa da libertação dos povos¹⁰⁹, afinal ele se propunha restaurar, através de suas intervenções militares, a antiga glória do Egito, que ele dizia sufocada pelo domínio dos ingleses e seus aliados¹¹⁰, trazendo-o em direção às luzes da modernidade, dentro do mais puro espírito de predestinação histórica que dominava então a França revolucionária. Buscando reforçar o sentido liberal de suas ações, Bonaparte dotou o Egito com novas instituições, fundando inclusive um *Institut*¹¹¹ em 22 de agosto de 1798, além de ter levado consigo uma série de artistas e cientistas (ato muito bem visto para um recente membro do *Institut*¹¹²) cuja função, na realidade, seria recriar e decodificar para os franceses os mistérios egípcios dentro dos parâmetros de glorificação de Napoleão.

A *Description de l’Egypte*¹¹³, de Dominique Vivant-Denon (nomeado em 1802 “*Directeur-Général des Musées*”), seria um dos grandes exemplos do uso da Campanha do Egito para fins propagandísticos e ideológicos, “*a testament to imperial might as weighty as the Arc de Triomphe and the pomp of the Sacre*”¹¹⁴, muito embora sua aparente motivação fosse apenas a descrição dos resultados científicos da expedição que incluíam a descoberta da Pedra de Roseta feita por Champollion em 19 de julho de 1799, a quem a Egiptologia deve seu grande legado. Na página do título (**fig. 6**) o desenho de uma águia (símbolo do Império Napoleônico) com asas abertas e a cabeça encimada por uma coroa, carregando no bico uma coroa de louros (simbolizando a glória e o heroísmo), tendo na garra esquerda uma espada (como Bonaparte no quadro de Gros) e na garra direita

França perdeu’; e forneceria, consequentemente, uma base útil para uma futura conquista da fonte principal da riqueza inglesa: a Índia (...).” (Idem, p. 78).

¹⁰⁹ Gibbs reforça esta maquiagem das intenções expansionistas afirmando: “*All Frenchmen (...) are called by their country to defend liberty*” (Gibbs, N. H., “*Armed Forces and the Art of War*” [cap. III], in Crawley, C.W. [ed.]. *The New Cambridge Modern History...* [vol. IX], OP CIT, p. 62, grifo nosso).

¹¹⁰ O Egito, que se encontrava mergulhado em uma séria crise econômica, era província do Império Otomano e estava submetido ao feudalismo militar dos mamelucos, aliados dos ingleses.

¹¹¹ Chamado *Institut du Caïre*.

¹¹² O *Institut National de France* foi fundado em 25 de outubro de 1795, 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). Em janeiro de 1803, enquanto Primeiro-Cônsul, Bonaparte irá conceder às finas artes um status de classe independente, indicando desta forma a extrema importância que dará à utilização das artes dentro da construção de sua imagem pública e de seu governo. Fazendo parte do *Institut* e tendo relações próximas com seus cientistas, Napoleão sempre procurou empregar as inovações tecnológicas nos assuntos internos e militares de seu governo (cf. Boïme, Albert, *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993, *passim*). A Campanha do Egito foi a primeira grande demonstração de utilização do potencial de seus membros em prol dos interesses napoleônicos. Entre os minerologistas, matemáticos, astrônomos, engenheiros civis, engenheiros de minas, engenheiros de solos, geógrafos, arquitetos, desenhistas, artistas mecânicos, um escultor, intérpretes, homens de letras, tipógrafos, médicos, químicos, arqueólogos, cartógrafos e naturalistas, incluindo-se até um pianista, encontravam-se Vivant-Denon, Monge e Geoffroy Saint-Hilaire. “*From the outset Napoleon perceived the possibilities in the Institute as an instrument for transmuting French universalism into cultural imperialism.*”, Gillispie, C. C., “*Science and Technology*” [cap. V], in Crawley, C.W. (ed.). *The New Cambridge Modern History...* (vol. IX), OP CIT, p. 126.

¹¹³ *Description de l’Egypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte 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.

¹¹⁴ Boïme, OP CIT, p. 6.

Figura 6: Capa da *Description de l'Égypte* (1809)

Figura 7: Frontispício da *Description de l'Égypte* (1809)

um feixe de raios, recepciona o leitor, remetendo através de uma série de símbolos à figura de Napoleão, “*Le Grand*”, e seu Império. Na descrição do frontispício da obra (**fig. 7**), feita por Boîme, percebemos esta mesma remissão, ficando mais clara sua motivação ideológica e não apenas científica:

*“O friso mais alto do portal [que ornamenta a página do frontispício] retrata Napoleão com a aparência de um conquistador romano guiando sua biga em perseguição aos inimigos Mamelucos, enquanto uma personificação do Nilo contempla suas ações. O friso de baixo tem como seu ponto focal o monograma napoleônico, ornado por uma coroa e rodeado por uma serpente mordendo o próprio rabo. Instalados em ambos os lados estão diversos povos egípcios prestando homenagem ao símbolo bonapartista”*¹¹⁵

A eficácia deste e de tantos outros discursos visuais pertencentes à propaganda napoleônica são melhor compreendidos se considerarmos como os modelos da Antigüidade dominavam a percepção artística da época, atingindo até mesmo as questões político-militares¹¹⁶. Deste modo, o sentido político-ideológico deste frontispício, datado do Império (1809), e seus reflexos no imaginário, só se revelam plenamente dentro dos parâmetros de comparação com a Antigüidade Clássica, onde a imagem de Bonaparte, fantasiado de conquistador romano, é reforçada, por meio de um mimetismo político¹¹⁷, 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. Assim, mais do que Bonaparte, o herói, ele é Napoleão (simbolizado pelo monograma); o monarca coroado (como dá a entender a coroa acima do monograma); um César que busca legitimar suas tendências expansionistas, travestindo-se, pela semelhança de seus feitos, como herdeiro da Roma Antiga e de seu imenso império. A serpente que engole o próprio rabo (símbolo da eternidade) sugere um começo que não tem mais fim na forma circular que passa a caracterizá-la, expressando seu desejo de permanecer na lembrança através de seu legado político-militar (descrito, inclusive, com seus desdobramentos artísticos e científicos na própria obra que manda publicar), da dinastia que funda, da imagem que busca construir e da monumentalidade das grandes construções, como a de arcos e colunas¹¹⁸, que iniciará, sugerida, inclusive, pelo próprio portal que emoldura a cena. Nesta encenação pictórica da “libertação” do Egito, Napoleão persegue com sua carruagem os inimigos da França, os Mamelucos aliados dos ingleses, dando a entender, contudo que só o faz em nome dos povos do Egito, a fim de arrancá-los à tão cruel dominação. Eles, por sua vez, em sua

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹¹⁶ Um bom exemplo do uso de modelos da Antigüidade na época revolucionária e imperial é o paralelo, reforçado por Bonaparte, entre o conflito franco-britânico e o romano-cartaginês, como em uma proclamação ao exército que antecedeu o embarque para o Egito, datada de 19 de maio de 1798, feita em Toulon: “*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, *Mémoires d’Outre Tombe*, OP CIT, vol. 2, p. 337).

¹¹⁷ Aqui entendido como as referências que se tomam de um determinado passado histórico e que têm implicações políticas.

¹¹⁸ Cf. o capítulo “O Ninho da Águia”, item 4.3. “Marcos da Topografia Simbólica Napoleônica em Paris”.

extrema gratidão reverenciam seu “herói”, demonstrando, como em uma cartilha em que se ensina o bê-a-bá da submissão, como os demais povos devem comportar-se perante ele.

Mas a tão cantada Campanha do Egito que começara com um rosário de vitórias francesas, um dos lendários marcos da carreira de Napoleão, teria seu lado menos glorioso, que seria varrido rapidamente para debaixo do tapete. Em 1º de agosto de 1798, logo após a tomada do Cairo, Nelson destruiria a frota francesa em Abukir¹¹⁹; em 19 de março de 1799, teria início o cerco a São João d’Acre, abandonado após oito assaltos mal sucedidos (10 de maio); e em 21 de outubro do mesmo ano, o Cairo se revoltaria contra os franceses. A tudo isto se juntaram a hostilidade dos moradores locais (sim, os mesmos representados reverenciando Bonaparte no frontispício da *Description de l’Égypte*) e as doenças que ceifariam um considerável número de franceses; elementos estes que fariam do episódio de Jaffa um dos mais traumáticos desta jornada e, portanto, um dos fatos a ser “convertido” e trabalhado em prol da imagem napoleônica.

A cidade de Jaffa, havia se rendido, no início de março de 1799, mediante a promessa, feita por Bonaparte, de que a guarnição local (estimada entre 1200 a 2000 ou 3000 homens¹²⁰) seria poupada pelos exércitos franceses. Dois dias depois seria totalmente massacrada sob suas ordens. Bonaparte alegaria mais tarde ter sido compelido a tal decisão tanto pela falta de condições de alimentar os prisioneiros, quanto pela impossibilidade de enviá-los sob escolta para outra localidade. No caminho de retorno ao Cairo, após retirar o cerco a São João d’Acre, os exércitos franceses voltariam à Jaffa em 27 de maio, sendo aí surpreendidos pela peste. Segundo Chateaubriand, cerca de 30 a 40 homens caíram doentes, número este que ele diz ter sido diminuído por Bonaparte para 7. Na impossibilidade de não poder transportá-los e muito menos deixá-los à sua própria sorte correndo o risco de caírem nas mãos dos turcos, houve boatos de que Napoleão teria decidido eliminá-los, mandando administrar-lhes uma forte dose de ópio¹²¹. Apesar dos funestos episódios supostamente ocorridos em Jaffa terem passado em branco ou sido vagamente indicados em notas oficiais ou nos relatos dos homens ligados ao general que ora afirmavam, ora desmentiam o envenenamento, os boatos de eliminação dos soldados franceses doentes correriam à solta pela França¹²².

¹¹⁹ “*Durant l’Empire, la marine française aura du mal à se remettre des deux désastres navals qui l’ont frappé, à Aboukir et à Trafalgar. Lors de la bataille navale d’Aboukir, des treize vaisseaux que compte l’escadre française, onze sont pris, coulés ou brûlés; Nelson en emmène cinq comme trophées. Les pertes françaises sont huit fois plus élevées que les anglaises, soit 1700 tués environ et 2 fois plus de blessés.*” (Pigeard, *L’Armée de Napoléon*, OP CIT, p. 155).

¹²⁰ Números estes que tendiam a ser diminuídos ou aumentados segundo o grau de simpatia do autor por Napoleão.

¹²¹ Sobre o episódio do massacre de Jaffa, a peste e a defesa da tese de envenenamento dos soldados na versão da Lenda Negra napoleônica, cf. Chateaubriand, OP CIT, vol. 2, pp. 347-8, 351-2, 356-8. Sobre a contestação do envenenamento e a defesa de Napoleão segundo a Lenda Dourada cf. Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, vol. 1, pp. 148-1.

¹²² De acordo com Las Cases, tal acusação teria sido inicialmente lançada durante o Consulado através da *Histoire de l’Expédition Anglaise en Égypte* (1803) de Wilson (não coincidentemente um inglês) que estimava o número de vítimas em 580. Las Cases, OP CIT, vol. 1, pp. 148-9, nota 2. Para a leitura de alguns dos trechos da obra de Wilson, cf. Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, pp. 54-6.

Em 1804, na representação oficial deste episódio conhecida como “*Les Pestiférés de Jaffa*” (“Os Pestilentos de Jaffa”) (fig. 8), a mais divulgada no *Salão* daquele ano¹²³, Gros demonstrou, seguindo as instruções de Vivant-Denon (na época diretor de “*Beaux-Arts*”) e consequentemente de Napoleão, a exemplo de outras representações de batalhas napoleônicas feitas por ele¹²⁴ e por outros artistas¹²⁵ a serviço do governo, como o fato real e catastrófico é passível de ser trabalhado no imaginário através de representações idealizadas, amenizadas e favoráveis.

No quadro, Bonaparte é representado em pé, ao lado de sua comitiva, visitando um hospital provisório instalado em uma mesquita. Ao fundo, a bandeira francesa, a tremular, assinala a ocupação da cidade. O céu não se consegue distinguir se está coberto por nuvens carregadas que anunciam uma tempestade ou por resquícios de fumaça de um incêndio, quem sabe trazidos pelo vento diretamente do quadro de Arcole, resultantes talvez de alguma manobra recente da artilharia. Bonaparte toca corajosamente os tumores pestilentos de um dos doentes, para contrariedade de Desgenettes, médico-em-chefe do Exército francês, que, como indica a inscrição do *Salão*¹²⁶, não quer que o general prolongue sua visita, o que Gros demonstra ao fazer o médico olhar para Bonaparte enquanto o toca com sua mão esquerda, intervindo no gesto do general e lembrando que é hora de ir. Em contraste com a penumbra sugestiva do clima funesto do local em que se encontram mergulhados, em poses dolorosas, moribundos e doentes, Bonaparte parece atrair para si um raio de luz, fazendo-o incidir sobre seu grupo. Este recurso cênico de iluminação sugere, através de seu simbolismo, o efeito de sua presença no ambiente: o general é o portador da esperança (luz) aos moribundos. Nesta representação de Bonaparte visitando doentes também não se pode perder de vista uma outra sugestão, a de confortar, através do tema, os vários combatentes franceses feridos e doentes: assim como os que padeceram em Jaffa, eles podiam sentir-se “visitados e tocados” por Bonaparte. Se nos detivermos ainda na sugestão da iluminação, podemos atingir a questão do próprio conteúdo iluminista

¹²³ Gros, colaborando com a construção da imagem do herói, heroizava sua própria imagem de artista. Prova disto foi o cortejo (Delécluze, OP CIT, pp. 291-2.) realizado por vários pintores de todas as escolas mais reputadas da época, encarregado de levar ao Louvre uma grande palma que foi colocada acima dos “*Pestilentos*”, em uma sincera demonstração da admiração causada pelo quadro. Dayot refere-se aos “*Pestilentos*” como uma “*pièce révolutionnaire dans l’histoire de l’art*” visto seu papel de intermediação entre o Classicismo e o Romantismo, por afirmar “*triomphalement les doctrines picturales que vont s’assimiler bientôt les Géricault et les Delacroix. (...) fut le signal de la débandade classique (...). Ce fut Gros (...) qui ouvrit (...) cette trouée lumineuse par où devait se précipiter la phalange romantique, ivre de lumière, de couleur, de vie, lasse des héros de l’antiquité, désireuse d’exprimer à son tour des passions vivantes, des sentiments modernes, et de s’affranchir enfin des règles étroites (...) d’une tradition que nos mœurs ne comportaient plus.*” (Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image ...*, OP CIT, p. 60).

¹²⁴ A *Batalha das Pirâmides* (1810) e a *Batalha de Abukir* (1806), foram outras obras-primas de Gros. Isto apenas para citar duas dentre várias de suas mais famosas representações inspiradas na Campanha do Egito. Segundo Dayot, Gros elaborou os *Pestilentos* “*sur la commande expresse de Denon et pour se faire pardonner sans doute la Bataille d’Aboukir, où le rôle principal est attribué à Murat (...).*” (Idem, p. 58).

¹²⁵ “*La rapide campagne d’Égypte (...) devait fatalement inspirer les peintres. Aussi nombreuses sont les toiles et les estampes où Bonaparte est représenté: marchant à la tête de ses soldats à travers les sables brûlants, leur montrant de la main, les Pyramides d’où ‘quarante siècles les contemplent’, faisant sont entrée triomphale au Caire, pardonnant aux révoltés, conduisant le siège de Jaffa, dirigeant lui-même les furieux assauts de ses troupes contre Saint-Jean d’Acre, qu’il ne pourra réduire, moins heureux que Philippe-Auguste et Richard Coeur-de-Lion, et contre les murs en ruines de laquelle viendront s’anéantir tous ses vastes projets de conquête de l’Orient.*” (Idem, p. 57).

¹²⁶ Boime, OP CIT, p. 84.

Figura 8: “*Les Pestiférés de Jaffa*”, Gros (1804)

revolucionário do qual Bonaparte se faz portador a partir do momento em que luta pela França em prol da “libertação” dos outros povos. A luz, portanto, assinala-o como o “iluminado”, não apenas no sentido de quem está sob a luz ou de ser alguém esclarecido, mas principalmente de ser alguém inspirado, ungido. No quadro, portanto, a luz penetra nas trevas sugerindo a luta entre o bem (Bonaparte) e o mal (a peste).

Às possíveis conseqüências fatais do toque e às expressões de terror e agonia dos doentes, o general opõe um semblante calmo e estóico, indiferente ao risco a que se expõe, denotando estar confiante em sua imunidade a este perigo e a tantos outros. Reforçando seu sentimento de invulnerabilidade¹²⁷, a mão que toca o doente está sem luva. Neste ponto, o quadro recupera também o trabalho de convencimento dos soldados franceses tomados na época pelo pânico da peste, para quem a presença de Bonaparte em meio aos doentes agia favoravelmente do ponto de vista psicológico, muito embora, de acordo com relatos, ele não tenha tocado nenhum, mas apenas os visitado. A intenção era convencer (mentirosamente) que a doença não era contagiosa, mas sim atraída por uma degeneração moral. Tanto assim, que Bonaparte, impregnado de toda sua coragem e confiança exemplares, não temendo a peste, arriscava-se a visitar os doentes: *“O que os homens tinham que acreditar que eles estavam sofrendo, dizia Napoleão, era uma bem conhecida¹²⁸ mas não contagiosa enfermidade: ‘febre dos bulbos’, uma doença que de alguma maneira estranha afetava aqueles que careciam de coragem ou cujo espírito estava fraco.”*¹²⁹

Imbuindo Bonaparte de uma aura transcendental e ao mesmo tempo paternal, o gesto, parecendo creditar uma certa piedade e um certo carinho pelo doente, quase que como um afago simbólico a todos os que padecem pela França (retomando a questão do *“pro patria mori”* tanto no exemplo de risco do general quanto do pestilento), também alude ao poder miraculoso e curativo de tocar as escrófulas atribuído entre os séculos XII e XVIII, de acordo com o imaginário acerca da monarquia francesa e inglesa, aos seus reis¹³⁰. Este sentido taumatúrgico da representação que busca inculcar a imagem daquele que cura (afastando a imagem daquele que envenena) é reforçado do ponto de vista compositivo, apresentando uma explícita semelhança com quadros renascentistas que tinham como tema a ressurreição de Lázaro. Como nas ressurreições renascentistas, Bonaparte ocupa a mesma posição de Jesus Cristo, retomando o mesmo gesto (o toque) e até Murat (que está ao lado do general) aparece segurando um lenço junto ao rosto como um dos personagens da representação tradicional que

¹²⁷ Canetti especula sobre as motivações mais profundas dos heróis, extrapolando a questão da fama: *“eu acredito que o que originalmente lhes importava era outra coisa: o sentimento de invulnerabilidade (...).*

Impregnado do fato monstruoso da sua sobrevivência, ele [o herói] se lança ao próximo combate. (...). De vitória em vitória, de um inimigo morto a outro, ele vai se sentindo mais seguro: sua invulnerabilidade aumenta – uma armadura cada vez melhor.” (Canetti, *Massa e Poder*, OP CIT, p. 229).

¹²⁸ Gros sugere a questão do conhecimento científico da doença ao representar no canto direito do quadro um cirurgião otomano abrindo um tumor na axila de um outro doente. Portanto, até a ciência médica é passível de ser objeto de considerações ideológicas.

¹²⁹ Boime, OP CIT, p. 85.

demonstrava com este gesto sua aversão a Lázaro. Tratando-se de uma representação feita em 1804, ano em que Napoleão foi proclamado Imperador dos Franceses e coroado, o soldado tocado pode também ser interpretado como a própria França que, prostrada em 1799¹³¹ pelos males causados pelo Diretório, por quem Bonaparte se arriscará assim como quando toca o pestilento correndo o perigo de contágio, será em breve curada com sua ascensão ao trono.

Portanto, esta representação teve a função de construir uma imagem positivada de Bonaparte para se contrapor àquela negativa que ecoava a partir dos comentários sobre os supostos massacres de Jaffa, vaticinando também, ainda que *a posteriori*, a “cura” e conseqüente salvação da própria França e, porque não, investindo-o com um certo caráter sagrado, o mesmo atribuído à realeza, através da sugestão do toque taumatúrgico, quando, com a fundação do Império, ele procurará alinhar-se cada vez mais na condição de novo monarca, aos demais reis europeus. No quadro, Napoleão é uma trindade simbólica: é o general invulnerável e paternal (o herói); é Cristo (reforçando a imagem do redentor dos povos e do salvador da França) e é rei (posto vacante no imaginário francês desde a morte de Luís XVI que ele quer preencher enquanto imperador) taumaturgo (que “cura” a França de todos os seus males) e cruzado (que combate os “infiéis” contra-revolucionários). Afinal, neste trabalho de inversão de fatos, o episódio de Jaffa deve ser lembrado pela benevolência e santidade (e todos seus desdobramentos simbólicos) do general que colocou sua vida em risco em meio aos pestilentos, e não pela matança em massa da guarnição local ou pela doença dos soldados franceses supostamente mortos, por envenenamento, a mando deste mesmo general...

Ainda que a representação do episódio de Jaffa por Gros tenha sido bastante posterior a 1799, ela não deixou de cristalizar a imagem corrente que se fazia de Bonaparte quando da Campanha do Egito¹³², a do Salvador da Pátria, nascida do exagero do herói pelo imaginário coletivo francês que atribuía a cada uma de suas vitórias um conteúdo messiânico corroborado pela má fase enfrentada pela França durante sua ausência. Esta imagem do herói redentor era ainda corroborada pela versão que procurava anular o ato de insubordinação de Bonaparte, que abandonará seu exército para “atender o chamado da França”. Assim, sua súbita e inesperada decisão de deixar o Egito e retornar à França,

¹³⁰ Cf. Bloch, Marc, *Les Rois Thaumaturges*, Paris: Gallimard, 1983.

¹³¹ Cf. a descrição do detalhe do Arco do Triunfo da Estrela, na p. 173 do capítulo “O Ninho da Água”.

¹³² Ainda que as imagens visuais, textuais e rituais sejam pensadas e idealizadas como produto oficial, não deixam, em grande parte, de ser indicativo do imaginário coletivo, pois, buscando uma melhor eficácia, respaldam-se nas sensibilidades coletivas, guiam-se pelos seus indícios e procurando ao mesmo tempo moldá-las com as produções oficiais. Deste modo, o artista a serviço do poder é um mediador político e social ao trabalhar as representações de quem governa, fazendo uso dos referenciais coletivos. O caso do quadro de Gros é bastante exemplar no interior das “*lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer*” (Bourdieu, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989, p. 113), pois se respalda na imagem do salvador tão veiculada à época da estada de Bonaparte no Egito, faz uso de figuras presentes no imaginário coletivo como a de Cristo ou do rei taumaturgo e cristaliza para a posteridade um ato jamais ocorrido, o toque ao pestilento, fazendo de uma idealização algo que passa a ser encarado como realidade, ao ponto de Las Cases, ao defender Napoleão das acusações do envenenamento dos soldados doentes, afirmar não se poder acusar de tal ato de desumanidade alguém que “*peu de temps auparavant, immortalisa ces mêmes hôpitaux de Jaffa par l’acte le plus sublime, le plus héroïque, en se dévouant à toucher solennellement les pestiférés, pour tromper et vaincre les imaginations malades.*” (Las Cases, OP CIT, vol. 1, p. 149).

embora motivada exclusivamente pelas últimas notícias¹³³, a partir das quais Bonaparte vislumbrava um momento propício para descartar o desacreditado Diretório, seria justificada e trabalhada pela propaganda napoleônica como uma atitude de onisciência ou de mediunidade em que um chamado silencioso compelia-o a voltar¹³⁴.

2.5. O “18 Brumário” ou a Ordem da Espada

“(...) le despotisme ressemble à la liberté, quand il succède à l’anarchie; il reste ce qu’il est véritablement quand il remplace la liberté (...).”

(Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*)¹³⁵

O desastre naval de Abukir, a retirada da Síria, a revolta do Cairo, os episódios de Jaffa e outros tantos detalhes que, diante da eficaz Campanha da Itália em que Bonaparte quebrara a primeira coalizão contra a França, faziam da expedição ao Egito, iniciada por grandes êxitos mas logo marcada por muitos reveses, um fracasso, iam sendo cada vez mais exagerados pelos ingleses e demais opositores do general, tornando sua ausência uma faca de dois gumes. Em 23 de agosto de 1799, sem nenhum comunicado prévio ao Diretório, Bonaparte deixaria suas tropas rumo à França, conseguindo escapar miraculosamente à vigilância inglesa no Mediterrâneo, o que serviu para dourar mais ainda seu inesperado desembarque e dar margem a interpretações cada vez mais fantasiosas e messiânicas de seu retorno. A dificuldade de comunicação barraria por algum tempo as notícias do real resultado da expedição, já bastante embaçada pelos vapores de mistério que cercavam o Egito. Nestas circunstâncias, Bonaparte foi recebido entusiasticamente como o grande vencedor¹³⁶ que, até então, vinha submetendo sem piedade os adversários da França e feria de morte a Inglaterra em um de seus pontos estratégicos, o Oriente. A dissimulação dos últimos fracassos ainda contou com a chegada em Paris, poucos dias antes de seu desembarque, do relatório de uma vitória francesa ocorrida um mês antes. Bonaparte fazia dos cacos das reações contra-revolucionárias, vencidas sob seu comando, seus troféus e o principal alimento de seu capital heróico¹³⁷:

¹³³ Os exércitos franceses haviam sido derrotados na Alemanha e suas tropas haviam evacuado a Itália conquistada por Bonaparte, abrindo as portas para a formação de uma segunda coalizão que ameaçava cada vez mais a França de uma iminente invasão.

¹³⁴ Boime, OP CIT, pp. 70-1.

¹³⁵ Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, OP CIT, vol. 2, p. 595.

¹³⁶ Markham afirma que: “*On Napoleon’s arrival in France, Bernadotte [futuro marechal do Império] as Minister of War proposed that he should be court-martialled for deserting his army without orders. But the reaction of public opinion left the government helpless.*” (Markham, Félix, “*The Napoleonic Adventure*” [cap. XI] in Crawley, C.W. (ed.). *The New Cambridge Modern History...* (vol. IX), OP CIT, p. 310.

¹³⁷ O “*capital pessoal a que se pode chamar heróico ou profético (...) é produto de uma ação inaugural, realizada em situação de crise, no vazio e no silêncio deixados pelas instituições e pelos aparelhos: ação profética de doação de sentido, que se fundamenta e se legitima ela própria, retrospectivamente, pela confirmação conferida pelo seu próprio sucesso à linguagem de crise e à acumulação inicial de força de mobilização que ele realizou.*” (Bourdieu, OP CIT, p. 191).

“A viagem de Bonaparte desde Fréjus até Paris”¹³⁸ mostrava claramente que a França via nele o ‘salvador’. Recepções solenes, discursos entusiásticos, iluminações, manifestações, delegações, camponeses e gente das cidades que saíam ao seu encontro, oficiais e soldados que acolhiam o chefe com júbilo, todas estas imagens, toda esta gente pletórica de entusiasmo, que Bonaparte via passar diante de si como num caleidoscópio, não lhe davam todavia a certeza absoluta de um êxito imediato. O que sobretudo importava era a opinião de Paris.

A guarnição de Paris acolheu o chefe militar que se cobrira de novos louros, o conquistador do Egito e vencedor dos mamelucos, o general que acabava de vencer o exército turco, com verdadeiro entusiasmo.”¹³⁹

Diante deste tão favorável acolhimento, tendo como pano de fundo as mazelas do governo diretorial, não causa espanto que Bonaparte se tornasse, menos de um mês depois, Cônsul provisório. E vislumbrando a possibilidade de conversão de seu papel mítico em reais possibilidades políticas, é que ele se tornará a grande figura do “18 Brumário”. Poderíamos, neste ponto, nos deter em várias discussões, baseadas em diversos autores, sobre como este golpe foi interpretado pelos contemporâneos de Napoleão ou traçarmos paralelos com outros golpes ocorridos durante a Revolução Francesa e até mesmo apurarmos seu sentido de ruptura ou continuidade revolucionária¹⁴⁰. Contudo, dentro de nossa linha de análise, optamos por despi-lo de seus significados políticos mais profundos, para entendê-lo mais como um ponto de mutação simbólica, onde ocorre, ao nosso ver, a transubstanciação do mito do salvador em mito político¹⁴¹, ou seja, em homem de Estado, quando Bonaparte, segundo um contemporâneo, “*après s’être emparé des rênes de l’État, s’empara également*

¹³⁸ Percurso realizado, de acordo com Godechot (*Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 82), entre 9 e 14 de outubro e, segundo a cronologia de Tulard (*Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 495), entre 9 e 16 de outubro.

¹³⁹ Tarlé, *Napoleão*, OP CIT, vol. 1, pp. 70-1.

¹⁴⁰ Georges Lefebvre, por exemplo, já no início de sua grande obra sobre Napoleão, é um dos que desqualifica a importância do “18 Brumário” enquanto fator de ruptura histórica: “*En lui-même, le 18 brumaire n’y fait pas époque. On pourrait soutenir que l’intervalle de paix qu’inaugure le traité d’Amiens, y distinguerait plus logiquement deux périodes. Pour ce qui concerne l’histoire intérieure de la France, le nouveau coup d’État permit sans doute la restauration du pouvoir personnel, et, à cet égard, l’opposition est bien marquée entre la période napoléonienne et la période révolutionnaire. Mais elle ne saurait masquer la solidarité profonde qui les unit.*” (Lefebvre, Georges. *Napoléon*, Paris: PUF, 1953, p. 1). Apesar disto, é ele também quem reforça seu uso como baliza factual nos estudos sobre o período napoleônico: “*malgré l’unité profonde qui soude son règne [de Napoleão] à la tragédie révolutionnaire, la division traditionnelle, fondée sur son avènement [baseada no “18 Brumário”], ne laisse pas de se recommander.*” (Idem, pp. 1-2). Assim, seguindo os conselhos de Lefebvre, adotamos o fato como baliza cronológica, principalmente por considerá-lo como o momento que inaugura um período de transformações na construção da imagem pública napoleônica que culminará com sua coroação, em 1804. Ecoando o mesmo raciocínio de Lefebvre sobre o “18 Brumário”, Godechot coloca em um mesmo pacote a Revolução, o Consulado e o Império, por considerar que os dois últimos fazem parte do movimento revolucionário enquanto consolidadores dos resultados obtidos pela Revolução de 1789. Assim, ele afirma que “*a data de 1799 [o “18 Brumário”] pouco significa na história do movimento revolucionário. Iniciado no Ocidente por volta de 1770, continuou de 1800 a 1815*” (Godechot, OP CIT, p. XV).

¹⁴¹ O mito reflete um medo de mudança e, por isso mesmo, surge em momentos de ruptura social ou mutação. Trata-se de uma reação instintiva a um sentimento de ameaça, pouco importando sua real medida. Girardet (*Mitos e Mitologias Políticas*, OP CIT) mostra claramente a existência de momentos favoráveis à emergência de estruturas míticas, as chamadas “*zonas de fragilidade ou fratura onde o mito se enraíza, toma corpo e se difunde*” (Idem, p.134). Ele afirma também ser “*nos ‘períodos críticos’ que os mitos políticos afirmam-se com mais nitidez, impõem-se com mais intensidade, exercem com mais violência seu poder de atração.*” (Idem, p.180).

de l'activité de toutes les imaginations, pour la fixer sur la gloire militaire et la faire profiter à ses vues”¹⁴².

Convidado a participar do golpe como mero figurante, devendo para isso assumir, apesar de uma inicial hesitação, a oposição formal ao Diretório, caberia a Bonaparte apenas a tarefa de brandir sua espada, intimidando qualquer reação contrária ao golpe, embainhando-a logo em seguida¹⁴³. O poder não estava previamente endereçado a ele em caso de uma ação bem sucedida, e sim ao abade Sièyes e seus companheiros de conspiração, os verdadeiros idealizadores da conjura que objetivava a reforma da constituição e a estabilização do governo por meio do reforço do Poder Executivo¹⁴⁴. Em linhas gerais, o plano todo giraria em torno de manobras para pressionar os Diretores a renunciar a seus cargos, forçando a vacância do Executivo, e convencer as duas assembléias (“Anciens” e “Cinq-Cents”) sobre a possibilidade de um iminente “complô anarquista” que colocava em perigo as liberdades públicas e que as temidas ameaças de realistas e jacobinos só reforçavam¹⁴⁵. Feito isto, só restaria aos representantes das duas casas, intimidados pela movimentação das tropas sob o comando de Bonaparte, votar poderes emergenciais ao grupo de pseudo-salvadores de Sièyes, o que realmente viria a acontecer.

O golpe, apesar de criar uma situação muito semelhante a tantas outras ocorridas ao longo do processo revolucionário, diferenciava-se como epílogo da Revolução Francesa. Além disto, a partir de 18 Brumário ano VIII (9 de novembro de 1799), de coadjuvante e cúmplice, Bonaparte passava a

¹⁴² Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 182. Cabe salientar que o comentário do autor é referente ao golpe do 18 Brumário.

¹⁴³ Devemos lembrar que Bonaparte não foi o primeiro nome proposto para a proteção armada do golpe. A escolha de Sièyes e seu grupo havia recaído inicialmente sobre os generais Joubert, morto pouco tempo depois no campo de batalha, e Moreau (a quem eram atribuídas simpatias monarquistas) que recusou a proposta. A princípio, os conspiradores pensavam que chamando Bonaparte em seu auxílio poderiam fazer uso de sua reputação e, após o golpe, permanecer em posse das rédeas do poder político. Não contavam que ele passaria ao controle total da situação.

¹⁴⁴ Trata-se do futuro “18 Brumário”, que Bertaud coloca como uma aliança entre “*la plume, l’or et l’épée*”, título do capítulo em que discute a conjuntura anterior ao golpe: “*À la parole qui convainc, à l’or qui corrompt, il fallait ajouter l’épée qui préserve*” (Bertaud, 1799 – *Bonaparte prend le pouvoir...*, OP CIT, p. 14). A pluma é uma alusão ao abade Sièyes e seu desejo de “revisar” a constituição, visto ser um profundo conhecedor de Direito Constitucional; o ouro, uma alusão aos homens de dinheiro que buscavam a estabilidade para usufruir dos benefícios trazidos pela Revolução (como os princípios da propriedade e da igualdade política); e a espada, à necessária e estratégica proteção do exército ao golpe, garantida pela adesão do general Bonaparte. Muito embora não seja nossa intenção discutirmos em maior profundidade o golpe em si, é interessante a proposição do autor, sugerida no subtítulo de seu livro, de analisar se o “18 Brumário”, e a conseqüente ascensão de Bonaparte ao poder, não passou de “eutanásia política” de um regime moribundo ou de “assassinato” puro e simples para a implantação de uma ditadura militar.

¹⁴⁵ Para a mentalidade francesa da época, a volta dos jacobinos representava um possível retorno ao Terror, tão característico da época em que estiveram no poder sob a batuta de Robespierre; assim como a dos realistas a restauração do Antigo Regime e seus privilégios. O medo de perder algumas das conquistas revolucionárias, afastava a Nação, em especial a nova burguesia, de ambos. Eis como surge a vereda política que levará Bonaparte ao poder absoluto: “*Pressé entre la crainte de ces royalistes et celle des jacobins, le gros de la nation cherchait une issue. On aimait la Révolution et l’on redoutait l’état républicain qui pouvait ramener les uns et les autres. On peut même dire que ces deux sentiments s’accroissaient mutuellement; c’est parce que les Français trouvaient très précieux certains avantages que la Révolution leur avait assurés, qu’ils étaient plus frappés de l’incommodité d’un gouvernement qui les empêchait d’en jouir. Parmi tous ceux qu’ils avaient acquis ou obtenus depuis dix ans, le seul auquel ils fussent disposés à renoncer était la liberté. Ils étaient prêts à sacrifier cette liberté que la Révolution n’avait jamais fait que leur promettre, pour avoir enfin la tranquille usage des autres biens qu’elle leur avait livrés.*” (Tocqueville, *L’Ancien Régime et la Révolution: Fragments et Notes Inédites sur la Révolution*, OP CIT, p. 289).

ter seus próprios cúmplices e coadjuvantes. Brandida sua espada, como inicialmente planejava Sièyes, ele não voltaria a embainha-la nos próximos quinze anos. A capacidade, enquanto figura do momento, de angariar simpatias ao novo golpe, em especial as do exército, garantiu-lhe um surpreendente desempenho central na ação. Em 19 Brumário, já se fazia bastante distinta sua preponderância no golpe, afinal era o único capaz de garantir, graças à manipulação das tropas fiéis ao seu comando, qualquer permanência no poder, afastando a ameaça do suposto e temido “complô anarquista”. O sintoma mais evidente da virada da situação em seu favor seria sua inserção como Cônsul provisório, juntamente com Sièyes e Roger Ducos¹⁴⁶, na comissão executiva que deu início ao *Consulado*. Vale lembrar aqui que 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, denominar os triúmviros, modernos pastiches romanos, de “*consuls de la République*”¹⁴⁷, 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.

Após dez anos de desconcertos políticos e instabilidades econômicas e sociais, Bonaparte soube colocar-se neste momento tanto como intérprete da necessidade de um pólo de atração que conseguisse ‘neutralizar’ as forças políticas e ideológicas em choque, quanto das aspirações internas de conclusão da Revolução e início de um regime estável. Dando-lhes voz, tornou-se um indispensável “*instrumento de comunhão*”¹⁴⁸. O retorno na pele de mito do salvador da pátria facilmente envolveu-o em uma aura suprapartidária, fazendo dele o tão aguardado intercessor, anteriormente tantas vezes gerado e abortado pela ação da guilhotina, misto de guia e protetor, destinado a triunfar sobre as forças do “mal” e da desordem quaisquer que fossem:

“A opinião pública era-lhe favorável e dava-lhe os meios de ousar completamente. Estava-se cansado dos dilaceramentos dos quais não se entrevia o fim e, para repousar, a nação se lançou

¹⁴⁶ Ducos era 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! Enquanto primeiro-cônsul, era Bonaparte quem realmente tinha o poder, enquanto os outros dois cônsules possuíam apenas poder de consulta.

¹⁴⁷ “*Ce vocable était rassurant: la République continuait. Consuls, cela ne disait pas grand-chose au menu peuple, on appelait ainsi, dans les villes du Midi, des magistrats municipaux sous l’Ancien régime ou des juges élus par des marchands. Pour la bourgeoisie élevée dans le culte de la République romaine, c’était le nom donné aux magistrats suprêmes de Rome, placés sous le contrôle du Sénat.*” (Bertaud, OP CIT, p. 55).

¹⁴⁸ “*Para aqueles que o reconhecem como o substituto de um poder paterno enfraquecido, assim como para aqueles que vêem nele o jovem chefe secretamente esperado, ao mesmo tempo dominador e cúmplice, é talvez mesmo enquanto instrumento de comunhão* (grifo nosso), *agente de mediação e de solidificação social que o herói salvador se impõe, de início, aos espíritos e aos corações. (...) E pouco importa, na verdade, que se trate do corpo social em sua totalidade ou de uma fração, ainda que minoritária da coletividade. Graças ao Salvador, e através dele, existem, para um certo número de homens, as mesmas emoções a partilhar, os mesmos fervores e as mesmas esperanças. Estão presentes também, no calor de uma comunhão reconquistada, os mesmos signos e os mesmos apelos, as mesmas palavras de ordem, as mesmas referências, e as mesmas certezas. Em torno dele, na submissão, na devoção e no entusiasmo, uma vida coletiva se reestrutura, as fidelidades se reconstituem, as trocas afetivas se restabelecem, uma nova trama social se consolida*”. (Girardet, OP CIT, pp. 95-6).

nos braços de um homem que ela acreditava forte o suficiente para deter a Revolução e suficientemente generoso para consolidar seus benefícios.”¹⁴⁹

Outro sintoma de como Bonaparte rapidamente se assenhoreara da posição de liderança dos brumarianos seria a proclamação publicada no *Moniteur*, em 20 Brumário, na qual ele dava sua versão – a que restaria como oficial – para os fatos ocorridos nos dias 18 e 19¹⁵⁰. Apesar de demonstrar, enquanto apelo direto à opinião pública¹⁵¹, uma certa insegurança expressa na sua preocupação de justificar e legitimar a ação golpista, é interessante ao revelar em que termos o próprio Bonaparte assumiu-se como porta-voz da nação francesa, endossando e encarnando definitivamente o papel de salvador. Além do que, era preciso criar, para os contemporâneos e para a posteridade, um repertório de imagens que convertesse quaisquer derrapagens de ação em momentos heróicos, carregados de tons dramáticos, voltados à sua exaltação, retirando-o da margem dos acontecimentos, como a princípio planejava Sièyes, e deixando-o apto a “*desormais remplir à lui seul l’immense théâtre que la Révolution a ouvert...*”¹⁵².

Ao evocar, por exemplo, em sua proclamação, o episódio da resistência dos “*Cinq-Cents*” (que contava com mais elementos jacobinos do que os “*Anciens*” que já haviam sido persuadidos por Sièyes e seu grupo), 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, o então presidente dos “*Cinq Cents*”, futuro ministro do Interior. Foi Luciano quem, ao perceber o descontentamento dos deputados com as arengas ineficazes de Napoleão (que entrara no recinto sem ser convidado), conclamara urgentemente as tropas que se encontravam do lado de fora da assembléia, alegando 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 ao menos seu nome citado –, enquanto Bonaparte declarará: “*vingt assassins se précipitent sur moi et cherchent ma poitrine, les grenadiers du Corps législatif que j’avais laissés à la porte de la salle, accourent, se mettent entre les assassins et moi*”.

¹⁴⁹ Tocqueville, *L’Ancien Régime et la Révolution...*, OP CIT, p. 306.

¹⁵⁰ Utilizamos a transcrição de Bertaud do artigo, cf. 1799 – *Bonaparte prend le pouvoir...*, OP CIT, pp.166-68.

¹⁵¹ Tulard resume o estado de ânimo público após o desenrolar do “18 Brumário” nos seguintes termos: “*Paris não se mexe. Após o Germinal e Prairial, a força revolucionária parece despedaçada na capital, aliás, desarmada. Qualquer espírito crítico é aniquilado: os parisienses aceitam sem vacilar a versão dos acontecimentos que lhes é proposta. É do interior do país que surge um tímido sobressalto. As administrações departamentais, nas mãos dos jacobinos, procuram organizar a resistência. Em vão. A opinião pública está por demais cansada para se engajar numa nova guerra civil.*” (Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 24-25).

¹⁵² Tocqueville, OP CIT, p. 305. O autor refere-se ao “18 Brumário” nestes termos: “*En général, un des coups d’État les plus mal conçus et les plus mal conduits qu’on puisse imaginer; réussissant par la toute-puissance des causes qui*

Seu papel unificador, de comunhão, é cravado logo na primeira frase do artigo, em que montando o mais terrível panorama (*“À mon retour, j’ai trouvé la division dans toutes les autorités”*) ele qualifica sua necessidade, lançando na sequência seu suprapartidarismo (*“j’ai refusé d’être l’homme d’un parti”*). Em seguida, Bonaparte afasta de si qualquer sombra de ambição pessoal, política ou partidária, previamente planejada, ao declarar-se motivado tão somente pelos apelos dos franceses (*“J’ai cru devoir à mes concitoyens, aux soldats périssant dans nos armées, à la gloire nationale acquise au prix de leur sang, d’accepter le commandement.”*). Portanto, sua intervenção no “18 Brumário” não passara da tão esperada resposta a um *“accord établi sur une seule vérité, que la Constitution était à moitié détruite et ne pouvait sauver la liberté”*, já justificando previamente a necessidade de intervenção na Constituição após o golpe. Fazendo da “Liberdade” um princípio a ser defendido a qualquer custo, ele torna o “18 Brumário” uma grande luta entre o “bem” (manutenção da República e salvaguarda das “liberdades” burguesas e do direito de propriedade) e o “mal” (jacobinos, realistas e todos aqueles que colocavam a “liberdade” e a República em perigo). Em sua divisão maniqueísta dos personagens, colocar-se como aquele que vem para *“sauver la liberté”* (ou como *“un soldat de la liberté”*, em que mais que realçar sua origem militar ele dá ares de guerra à luta, sugerindo se necessário for até mesmo um conflito armado), além de associar um conteúdo messiânico à sua intervenção golpista, situa-o no campo do “bem” onde, aliás, também se encontram os *“défenseurs de la liberté, de l’égalité et de la propriété”* que ele transforma em suas bandeiras de “luta”. Enquanto *“defenseur de la loi”*, ele lança sob o rótulo de “foras-da-lei”, portanto para o campo do “mal”, todos aqueles que se opuseram à sua intervenção salvadora. Nestes termos, colocar-se contra ele, *“un citoyen dévoué à la République”*, é mais do que fazer oposição à sua pessoa, é se opor à legalidade, à Liberdade, à República, enfim, à Nação.

2.6. A Segunda Campanha da Itália: Bonaparte, o Aníbal Moderno

Neste ínterim, Áustria, Rússia, Portugal, Nápoles e Turquia se reagrupavam em torno da Inglaterra, incomodados pelas conquistas da República Francesa. E será ainda sob o eco de suas palavras no *Moniteur* que Bonaparte novamente se lançará ao combate da segunda coalizão que já expulsara os franceses da Itália, quando de seu retorno do Egito. Assim se iniciava a “Segunda Campanha da Itália” que reconduziria Bonaparte ao cenário que o consagrara definitivamente, com o auxílio do jovem Gros, como herói-revolucionário. Agora, no entanto, a habilidade artística de David, mestre de Gros, aliada à façanha da travessia dos Alpes que não podia deixar de suplantiar em muito a impressão causada pelo episódio de Arcole, produziria a representação que marcará, do ponto de vista

l’amèment, l’état de l’esprit public et les dispositions de l’armée, plus la première cause peut-être encore la seconde...”

da iconografia napoleônica, a fase pós-brumariana: “*Bonaparte Franchissant les Alpes au Grand Saint Bernard*” (“Bonaparte Atravessando os Alpes pelo Grande São Bernardo”), realizada entre 1800 e 1801 (fig. 9).

Os austríacos já haviam concentrado quase todas as suas forças na direção de Gênova. Julgando impossível a utilização pelos franceses da via mais difícil de acesso, a da Suíça pelo Monte São Bernardo, optaram por deixar este flanco desprotegido. Seria exatamente este 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 os feitos 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.”*¹⁵³

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. Através deste recurso que será recorrente na construção da imagem napoleônica e que denominamos *mimetismo político*, “vestir-se” com qualidades de outrem, desencavadas do imaginário da época através de seus feitos militares e 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 heróico¹⁵⁴. Notemos, portanto, como na construção de sua própria epopéia Bonaparte reativou e vinculou uma série de outras que faziam com que ele se apresentasse ao público sob diversas fantasias¹⁵⁵.

Em julho de 1800, ao entrarem em Paris sob clima de festa, além da passagem do São Bernardo, Bonaparte e suas tropas ainda traziam em suas bagagens outro feito que se seguiu à travessia dos Alpes, a vitória de Marengo, sobre os austríacos (14 de junho de 1800), que, distorcida e amplificada

(Idem, p. 313).

¹⁵³ Tarlé, OP CIT, vol. 1, p. 100.

¹⁵⁴ “*Ce qu’il [Napoleão] ambitionne par dessus tout, c’est la gloire: ‘Je ne vis que dans la postérité’; ‘La mort n’est rien, mais vivre vaincu et sans gloire, c’est mourir tous les jours’. Ses regards sont pour les maîtres du monde: Alexandre, vainqueur de l’Orient, rêvant de la conquête de la terre; César, Auguste, Charlemagne, créateurs et restaurateur de l’Empire romain, dont le nom même impliquait l’idée de l’universel. Il ne s’agit pas là d’une nation concrète et qui servirait de règle, de mesure et de terme à une entreprise politique: ce sont des exemples qui fécondent l’imagination et prêtent à l’action un charme inexprimable. Il se passionne moins pour l’oeuvre des héros que pour l’ardeur toute spirituelle dont elle est le témoignage*” (Lefebvre, OP CIT, pp. 67-8).

¹⁵⁵ Mesmo Luís XIV utilizou-se fartamente da mediação de figuras célebres do passado para a consolidação de sua imagem pública, descartando-as ao sentir-se suficientemente fortalecido por elas: “*Luís XIV é doravante suficientemente poderoso para dispensar a mediação de figuras de outrora. É nele mesmo, enfim, com um rosto heroificado, que terá sua representação. Dessa forma, as máscaras sucessivas de Apolo, de Alexandre, de Luís-Augusto, do Rei-Sol serviram para preparar a figura de Luís, o Grande.*” (Apostolidès, O Rei-Máquina, OP CIT, pp. 121-2).

Figura 9: “*Bonaparte Franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard*”, David (1801)

em seu favor por jornais oficiais, como o *Moniteur*, e oficiosos, consolidava sua popularidade e, consequentemente, seu poder civil na França. Marengo foi mais um exemplo, dentre muitos, de como a versão oficial dos fatos suprimiu atos e idealizou outros. Como explica Tulard:

“Às três horas da tarde, apesar de uma resistência desesperada, o exército de Bonaparte decidia recuar e Mélas podia considerar a vitória austríaca como certa. Foi então que surgiu, lá pelas cinco horas, guiado pelo barulho de um canhão, o general Desaix com a divisão Boudet! O efeito surpresa sobre os austríacos foi total; eles já tinham acreditado no término da batalha. Às dez horas, as tropas de Mélas haviam cruzado novamente o rio Bormida. O fracasso francês havia se transformado em vitória. Ela se devia ao retorno de Desaix, morto pouco depois, e não ao gênio militar de Bonaparte. A respeito disso, as diferentes narrativas da batalha feitas por Napoleão, do boletim do exército da Itália aos textos ditados em Santa Helena, deram uma versão muito modificada deste combate onde a participação de Desaix foi minimizada em proveito do primeiro-cônsul.”¹⁵⁶

Em meio àqueles que, fascinados com suas ousadas ações, saudaram o “vencedor de Marengo” em seu retorno e que, compartilhando o sentimento de que a França necessitava de uma liderança mais adequada à criação de uma ordem burguesa estável e sólida, haviam-no igualmente saudado no “18 Brumário”, encontrava-se Louis David (1748-1825), então o mais famoso pintor da França, já célebre desde o final do reinado de Luís XVI pelo quadro “*Le Serment des Horaces*” (1785) considerado o manifesto do Neoclassicismo¹⁵⁷. Assim que se estabeleceu novamente em Paris, Bonaparte “*avait trouvé l’occasion, en s’entretenant avec David, de lui dire que s’il le peignait il voudrait être calme sur un cheval fougueux*”¹⁵⁸. A escolha de um consagrado artista, politicamente engajado¹⁵⁹, considerado um dos grandes intérpretes das paixões que agitaram a França Revolucionária – mestre de grandes nomes que se seguiriam como Girodet, Gérard, Gros e Ingres – não deixava de ser proposital, pois antecipava a formação, que seria consolidada durante o Império, de uma máquina oficial de propaganda, na qual estariam envolvidos muitos artistas de expressão que seriam colocados a serviço de Napoleão por meio de um patrocínio estatal¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 119 (grifos nossos).

¹⁵⁷ Sobre a importância do “Juramento dos Horácios” no panorama artístico europeu, em especial francês, David Thomas comenta: “*The outstanding artistic event of the last quarter of the eighteenth century was the appearance of David’s Oath of the Horatii (shown in Paris, 1785). In this picture the severely monumental style which had died with Nicolas Poussin was so powerfully revived that it dominated French art for a whole generation. Its subject – exemplary civic virtue and disdain of private misfortune – foretells David’s personal role as a revolutionary. Its grave, simplified manner, its extreme clarity of space and the calculated grouping of its major figures in superimposed lateral planes, terminated the rococo taste which had survived three generations.*” (Thomas, David, “Some Aspects of the Arts in Europe” [cap. VIII], in Crawley, C.W. [ed.]. *The New Cambridge Modern History...* [vol. IX], OP CIT, p. 209).

¹⁵⁸ Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 233 (grifos do autor).

¹⁵⁹ Hauteceur destaca o comprometimento político do futuro Primeiro-Pintor de Napoleão I: “*David voulait réformer la peinture et la société. Il prit parti pour la Révolution, joua un rôle à la Convention, mit son pinceau au service de ses idées politiques, célébra Le Peletier de Saint-Fargeau, assassiné pour avoir voté l’exécution du roi, Marat saignant dans sa baignoire, le jeune Bara (ou Viala) mort pour la cause républicaine. Il s’attira des haines, fut emprisonné après le 9 Thermidor (...).*” (Hauteceur, Louis, *L’Art sous la Révolution et l’Empire en France*, Paris: Guy Le Prat, 1953, p. 84).

¹⁶⁰ Cf. o capítulo “A Águia”, item 3.5 “O Outro Exército de Napoleão: A Arte a Serviço da Política”.

É bem verdade que David já aguardava ansiosamente há algum tempo a ocasião de novamente retratar Bonaparte “*d’après nature*”. Quando o conheceu em 1797, ainda general “vencedor de Arcole”, em uma recepção oficial dada pelo Diretório no Palácio de Luxemburgo antes de sua ida ao Egito, David não se furtara ao desejo de revelar Bonaparte no ato de estipular, com o imperador austríaco e outros personagens, o tratado de Campo-Formio¹⁶¹. Contudo, deste projeto só restaria um esboço, conhecido como “*Le Portrait Inachevé du Général Bonaparte*” (“O Retrato Inacabado do General Bonaparte”) (fig. 10). Segundo Dayot¹⁶², este esboço heroicizado de Bonaparte foi uma das poucas obras capitais que emergiram em meio à inundação iconográfica que teve lugar depois de seu retorno da “Primeira Campanha da Itália”.

A obra que o Primeiro-Cônsul sugerira a David, destinada a princípio à biblioteca do *Hôtel des Invalides*, o hospital dos veteranos de guerra, seria imediatamente iniciada nos últimos dias de 1800. Para realizá-la o artista chegou a abandonar por algum tempo seu famoso quadro *Leônidas nas Termópilas*¹⁶³. No entanto, mesmo o consagrado artista não escaparia ao desagrado de Bonaparte, já experimentado por seu pupilo Gros, para sessões de pose. Ao pedir que o Cônsul lhe indicasse o dia em que viria a seu ateliê no Louvre, conhecido como *l’atelier des Horaces*, para posar, valendo-se da necessidade de semelhança que o público esperava encontrar em seu quadro, David teria imediatamente escutado: “*Certainement Alexandre [o Grande] n’a jamais posé devant Apelles [seu pintor oficial]. Personne ne s’informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive*”¹⁶⁴. Fazendo uso de um mimetismo político mal disfarçado para justificar sua impaciência para tais sessões e chegando mesmo a contaminar o próprio artista neste jogo de identificação simbólica, se Bonaparte é Alexandre, David deve fazer as vezes de um Apelles e desconsiderar as poses. Desprezando a semelhança e julgando ser mais importante em um retrato a apreensão do “*génie*”, ou seja, do caráter (no caso heróico), Bonaparte parece querer reafirmar seu

¹⁶¹ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 4.

¹⁶² Dayot, *Napoléon Raconté par l’image ...*, OP CIT, p. 41.

¹⁶³ David só viria a concluir este quadro em 1814. É interessante frisar as implicações que esta demora de quinze anos em sua confecção apresentou no discurso oficial napoleônico, devido à mudança de posição do poderio francês no cenário político europeu. Notemos como uma pintura cuja temática inicialmente desagradava Napoleão em um contexto de vitórias (a representação dos derrotados, ainda que sob o ponto de vista da exaltação do sacrifício à pátria), passa a ser para ele de grande utilidade em um contexto de derrotas: “*il dipinto non piacque al Napoleone vittorioso dei primi anni (‘perchè affaticarvi a dipingere dei vinti?’), disse a David in quell’occasione), ciò che spiega, verosimilmente, la sua travagliata esecuzione. Ma quando nel 1814, durante i Cento Giorni, l’Imperatore si recò nello studio del suo fedele pittore, per vedere il quadro compiuto, ebbe parole di lode e volle che fossero appese nelle accademie militari copie del dipinto, come esempio morale per i giovani allievi: cosa che, inutile dirlo, gli eventi politici non consentirono di realizzare. Così come “Le Sabine” testimoniano il desiderio di pace del popolo francese appena uscito dalle grandi sommosse rivoluzionarie, il Leonida, ripreso da David proprio quando la fine dell’Impero era imminente, esprime la volontà di onorare coloro che perdonano dignitosamente, anzi grandiosamente, una battaglia.*” (Gonzales-Palacios, Alvar, *David e la Pittura Napoleonica*, Milão: Fabbri, 1967, pp. 21-22).

¹⁶⁴ APUD, Delécluze, OP CIT, p. 232. Sobre a construção da imagem pública de Luís XIV, Burke faz uma observação no mesmo sentido: “*Quanto à imagem, ela não visava, de modo geral, a fornecer uma cópia reconhecível dos traços do rei ou uma descrição sóbria de suas ações. Ao contrário, a finalidade era celebrar Luís, glorificá-lo, em outras palavras, persuadir espectadores, ouvintes e leitores de sua grandeza. Para isso, pintores e escritores se inspiravam numa longa tradição de formas triunfais.*” (*A Fabricação do Rei...*, OP CIT, p. 31).

Figura 10: *“Le Portrait Inachevé du Général Bonaparte”*, David

encaixe sob diversas fantasias, pois priorizando a apreensão de uma característica atemporal e não a fisionomia do retratado, ele justifica sua liberdade de superposição a outras figuras lendárias, dando a entender que, não importando o invólucro (Alexandre, Aníbal, Carlos Magno, César, ou Napoleão Bonaparte), a dimensão do heroísmo é a mesma. Claro que aceitando de bom grado sua nova roupagem de Apelles, restou a David contentar-se com a falta de pose, dificuldade que ele conseguiu contornar visitando freqüentemente o Primeiro-Cônsul e mantendo em seu ateliê um manequim paramentado com a roupa, a espada, as botas e o chapéu que Bonaparte usara em Marengo. Ainda em 1800, ele seria nomeado pintor oficial do governo consular.

Para retratar o moderno Aníbal, David, acatando a sugestão de pose dada pelo Primeiro-Cônsul, reatualizou 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. Apesar de forte, o vento sopra a seu favor, como que a impeli-lo mais uma vez a enfrentar seu destino, e faz sua capa envolvê-lo como uma aura protetora, lembrando a bandeira do quadro de Arcole ou uma asa, interessante prenúncio do símbolo-mor do Império napoleônico: a águia. O recurso do mimetismo político é curiosamente explorado por David na seqüência de nomes impressos em letras capitais na rocha que aflora do chão – BONAPARTE, ANÍBAL, CARLOS MAGNO – espécie de genealogia heróica da travessia dos Alpes em que Bonaparte se coloca como o último herdeiro.

O contraste entre a inquietude do cavalo e a calma do cavaleiro que o domina próximo a um precipício, gera o que Boême caracteriza como um “heroísmo impassível” (“icy heroism”)¹⁶⁵ arrematado pelo majestoso gesto, em que Bonaparte indica com a mão direita nua, o horizonte, ou melhor, as cidades prometidas à sua cobiça (e é claro, Marengo e a derrota dos austríacos), enquanto com a esquerda, ainda enluvada, segura as rédeas, que a bem da verdade se encontram meio afrouxadas. Este “heroísmo impassível” que pode ser interpretado inicialmente, de forma negativa, como o acomodamento do herói já acostumado, e um pouco enfadado, com as vitórias e os perigos, e por isso mesmo aparentemente indiferente à dor, às alegrias ou aos desgostos (o que explicaria sua conduta exageradamente calma, beirando à insensibilidade), na realidade pode ser positivamente interpretado como serenidade e, conseqüentemente, como amadurecimento. Este amadurecimento – também sugerido pela espada que, ao contrário de Arcole, está embainhada – e a mão que aponta, reforçam a imagem do herói como aquele que, pleno de experiências, se encontra preparado para dirigir os destinos da França e impor a ordem, o que em última instância habilita-o para sua nova função civil surgida com o golpe. Ele não parece se dar mais ao trabalho de bradar, como em Arcole, para que o sigam. Seu gesto condensa um discurso telepático: *“Soldats! Vous êtes nus, mal nourris; on*

nous doit beaucoup, on ne peut rien donner; votre patience, le courage que vous montrez au milieu de ces rochers sont admirables, mais il ne vous procurent aucune gloire. Je viens vous conduire dans les plus fertiles plaines du monde. De riches provinces, de grandes villes seront en notre pouvoir, et là, vous aurez richesses, honneurs et gloire”¹⁶⁶. Dono do poder, ele apenas indica e ordena por onde deve ser seguido e os soldados e os canhões, representados ao fundo numa linha sem fim, cujas dimensões liliputianas reafirmam sua grandiosidade, sugerem como o chamado desesperado de Arcole agora é prontamente atendido. Como explica Canetti um “*dedo esticado, apontando para uma direção, pode surtir o efeito de uma ordem: todos os olhos que o avistam voltam-se para aquela mesma direção. A impressão que se tem é a de que a ação desencadeada, dotada de uma direção definida, é tudo quanto interessa à ordem.*”¹⁶⁷

No retrato equestre de David, a fórmula “*calme sur un cheval fougueux*”, também dá margem a interessantes implicações simbólicas se considerarmos os rumos cada vez mais autocráticos que Bonaparte imprimirá a seu governo. A começar pelo fato de apresentar-se sentado, ainda que sobre a sela de um cavalo:

“Sentado, o homem se vale do auxílio de pernas estranhas, empregando-as no lugar daquelas duas que reserva para pôr-se de pé. A cadeira, na forma como a conhecemos hoje, tem sua origem no trono; este, no entanto, pressupõe a existência de animais ou homens submissos; aos quais cabe carregar o soberano. As quatro pernas de uma cadeira representam as pernas de um animal – do cavalo, do boi ou do elefante –, e há que se diferenciar muito bem esse sentar-se sobre cadeiras elevadas do sentar-se no chão, do acorçar-se. Seu sentido é outro: o sentar-se na cadeira, constituía uma distinção. Quem nela se sentava, sentava-se sobre seus súditos e escravos. Se a ele era permitido sentar-se, os outros, por sua vez, tinham de ficar em pé.”¹⁶⁸

Seguindo esta lógica, “*avec une des plus hautes montagnes du monde en guise de piédestal*”¹⁶⁹, Bonaparte faz de seu cavalo seu trono, remetendo ao que será a base do poder napoleônico – as guerras – e o fogoso cavalo que ele calmamente controla, acaba por simbolizar os franceses e os demais povos que ele submeterá ou tentará submeter.

O quadro também pode ser analisado dentro dos jogos políticos do poder: a encomenda feita por Carlos IV da Espanha da primeira reprodução do quadro pode ser visto como um silencioso discurso de apoio a Bonaparte. Em setembro de 1801, duas versões do quadro seriam expostas¹⁷⁰: uma para o Primeiro-Cônsul, outra para o Rei da Espanha. Esta encomenda é melhor compreendida considerando-se as relações políticas entre França e Espanha. Trata-se da época do Primeiro-Ministro Godoy (que

¹⁶⁵ Boïme, OP CIT, p. 54.

¹⁶⁶ APUD, Pigeard, *L'Armée de Napoléon*, OP CIT, p. 19.

¹⁶⁷ Canetti, *Massa e Poder*, OP CIT, p. 304.

¹⁶⁸ Idem, p. 389 (grifos do autor).

¹⁶⁹ Dayot, OP CIT, p. 92.

apoiava os interesses franceses) e do Tratado de San Ildefonso (outubro de 1800) que seria confirmado pelo Tratado de Lunéville (fevereiro de 1801), pelo qual a Espanha se declarava pronta a ceder Parma à França e de desistir da Louisiana, comprometendo-se a constranger Portugal a quebrar a aliança com a Inglaterra e fechar seus portos aos navios britânicos. Em 1800, Bonaparte também recebera do rei espanhol dezesseis cavalos, incluindo-se aí o fogueiro corcel árabe chamado El Jornalero, segundo Boíme, muito provavelmente o cavalo representado no quadro do São Bernardo¹⁷¹. Entretanto, a representação do cavalo que, a princípio poderia ser vista como um agrado e uma distinção ao rei espanhol, não pode deixar de sinalizar, ainda que simbolicamente, o desejo de domínio sobre a própria nação espanhola, principalmente quando sabemos que, em 1808, Napoleão de fato daria início a uma infrutífera guerra contra Espanha e Portugal. Neste mesmo ano, o quadro de David, inclusive, seria um dos importantes objetos deixados no palácio de Madri quando da apressada fuga do recém chegado José Bonaparte, há pouco tempo colocado no trono espanhol por seu irmão¹⁷², ocasionada por uma das reações dos populares à presença francesa.

Embora “*les graveurs et les fabricants de pendules l’eurent bien vite rendue populaire*”¹⁷³, a representação eqüestre de Bonaparte não passaria de uma bem formulada idealização que se distanciava em muito das reais condições da travessia do Grande São Bernardo. De fato, ao contrário da proposital distorção davidiana, o belo corcel fogueiro deveria ser substituído por uma vagarosa mula (mais indicada para o tipo de topografia) e ao invés do belo uniforme de Marengo, Bonaparte usara um surrado capote cinza¹⁷⁴. Os espectadores teriam que esperar pela versão de Paul Delaroche (**fig. 11**), que recorreu por duas vezes ao tema do São Bernardo (em 1848 e em 1851), para conhecer de forma menos teatral o episódio:

“Paul Delaroche (...) teve o mérito, senão de fazer uma obra-prima, ao menos de interpretar fielmente a história. Ele se conformou sem dúvida à narrativa de Thiers: ‘O Primeiro-Cônsul subiu com dificuldade o São Bernardo montado em uma mula, coberto com este casaco cinza que ele sempre usou, conduzido por um guia do país, demonstrando nas passagens difíceis a distração de uma mente posta em outro lugar...’”¹⁷⁵

Depois de assumir-se publicamente como mito, através de sua própria pena, como fizera no

¹⁷⁰ Segundo Dayot, foram feitas cinco cópias do quadro de David, dentre estas uma para Saint-Cloud e outra para a República Cisalpina (idem, nota das pp. 92-3).

¹⁷¹ Boíme, OP CIT, p. 41.

¹⁷² Bausset, *Mémoires Anecdotes* ..., OP CIT, livro I, p. 208.

¹⁷³ Dayot, OP CIT, nota da p. 92.

¹⁷⁴ Um bom exemplo de idealização pictórica mais próximo de nós é o quadro de Pedro Américo sobre o “grito do Ipiranga”, em que mulas também cedem lugar a belos cavalos e uma tropa de cavaleiros vestidos como os conhecidos “Dragões da Independência” (que, como o nome mesmo diz só seriam criados depois da independência), já aparecem de forma anacrônica em cena.

¹⁷⁵ Dayot, OP CIT, nota da p. 98.

Figura 11: *“Bonaparte Franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard”*, Delaroche (1851)

artigo do *Moniteur* sobre o “18 Brumário”, Bonaparte procurará concretizar de forma cada vez mais palpável o que até então só parecia ganhar vida no imaginário. Prova disto, como veremos, serão suas realizações no período consular, em muito baseadas no que então se entendia como “salvação” da França. Usando os parâmetros de análise de Girardet, depois de cumprida sua primeira função enquanto mito, a da “*reestruturação mental do imaginário político*”, Bonaparte agora procederá à “*reestruturação social*”¹⁷⁶, sua segunda função, ou seja à reconstrução de uma certa forma de realidade social que preenchesse a vacuidade deixada por dez anos de revolução. O Consulado, durante o qual floresceria por suas mãos um ambiente adequado à sociedade burguesa na França, corresponderia justamente à esta tarefa hercúlea que ganhará forma, especialmente, durante a pacificação de 1801-1802. Não deveria pairar dúvidas de que ele agira até então e agiria segundo os interesses franceses, e é sob este ângulo que suas ações deverão ser interpretadas publicamente doravante, nunca a partir de suas ambições pessoais mais recônditas. E o que se notará durante o período que se segue será justamente o esforço para disfarçar, por meio de vários artifícios, estas ambições.

¹⁷⁶ Cf. Girardet, *Mitos e Mitologias Políticas*, OP CIT, pp. 182-3.

3. A Águia

3.1. Para Além do São Bernardo: o Consulado

“Toute la République roule sur Bonaparte. Sa volonté est devenue notre pacte social; ses moindres fantaisies sont des lois de l’État, et la grande nation, si l’on peut s’exprimer ainsi, est toute entière dans le grand homme. Je suis si persuadé de cette vérité que je m’informe tous les jours avec une sorte d’inquiétude de la santé chancelante de Bonaparte. Toutes les fois qu’il se porte bien, il me semble voir prospérer la République; toutes les fois qu’il a la migraine, il me semble que la République ait la migraine. Lorsqu’il monte à cheval, je crois voir la République monter en croupe et galoper avec lui. J’ai souvent cherché à me rassurer sur la solidité d’un pareil gouvernement et je n’ai pas encore pu découvrir quelle garantie peut offrir à la France et à l’Europe, une République qui dépend d’une mauvaise digestion, d’une attaque d’apoplexie, d’une goutte de sang extravasé, d’un accès de fièvre chaude.”

(Michaud, *Adieu à Bonaparte*)¹⁷⁷

Apesar da passagem do Monte São Bernardo poder ser considerada o ponto culminante da “Segunda Campanha da Itália”, e isto não apenas no sentido figurado, devido à sua decisiva importância estratégica para a derrota dos austríacos em Marengo (14 de junho de 1800), de fato seria esta batalha que traria efetivas implicações políticas para a consolidação dos poderes do Primeiro Cônsul¹⁷⁸. Podemos considerá-la como o primeiro sopro de vida dado ao Consulado, permitindo a Bonaparte afirmar brilhantemente seu prestígio e armazenar fôlego e simpatias suficientes para realizar nos próximos dois anos a “salvação” da França, alcançando a estabilidade necessária à consolidação das “conquistas” de 1789. Entre 1801 e 1802, o que o perigoso rochedo de neves eternas, do retrato equestre feito por David, mantivera escondido para aqueles que seguiam a direção apontada por Bonaparte sem saber bem o que os esperaria do outro lado da perigosa passagem, seria finalmente descortinado. Transpostas as brumas e os riscos do Grande São Bernardo, muitos pensariam ter

¹⁷⁷ Michaud, *Adieu à Bonaparte* (1800), APUD Tulard, Jean, *L’Anti-Napoléon*, Paris: René Julliard, 1965, p. 122.

¹⁷⁸ Markham frisa a importância desta vitória, colocando-a como a raiz da expansão dos poderes de Bonaparte, ao afirmar que “the survival of the Consulate and the napoleonic dictatorship remained in question until the victory of Marengo, the peace – treaties of Lunéville and Amiens, and at home the Concordat –, gave it overwhelming prestige” (Markham, Felix, “The Napoleonic Adventure” [cap. XI] in Crawley, C.W. (ed.), *The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval - 1793-1830* [vol. IX], London/NY/Melbourne: Cambridge University Press, c.1975, p. 311). Tanto assim que apenas depois de Marengo (mais precisamente em 7 de setembro de 1800) é que Bonaparte sentiu-se à vontade para responder negativamente à carta de Luís XVIII, datada de 20 de fevereiro de 1800, em que era chamado a restaurar a Monarquia na França. Este chamado também é interessante ao revelar como o messianismo de que vinha carregado o herói Bonaparte foi interpretado por diversos grupos políticos, pois enquanto para muitos realistas ele chegou a ser visto como o possível restaurador da Monarquia, reencarnando Monck, para os republicanos ele era o salvador justamente por impedir esta restauração.

finalmente chegando a uma Terra Prometida, onde jorram leite e mel: o Consulado. De fato, o “leite” e o “mel” que jorrariam desta terra tão esperada seriam a restauração da ordem interna e a pacificação externa, conseguidas a partir de uma constituição, alguns tratados, um código civil, um acordo com o papa e a reestruturação econômica e administrativa da nação, as conhecidas “*massas de granito*” sobre as quais se erguerá doravante o regime napoleônico. Atingida esta situação, Bonaparte conseguirá consolidar um sistema político próprio pelo qual, se submetendo cada vez menos à qualquer intervenção ao seu modo de agir, dará cada vez mais aos franceses a sensação de dependência para com ele. Neste contexto, como veremos, o papel de pacificador e guia será bastante sublinhado na construção de sua imagem.

Assim, o primeiro passo dado seria a elaboração de uma nova constituição (dita “do ano VIII”) que se seguiu ao “18 Brumário”, na qual Bonaparte retomou em seu proveito, com o acréscimo de várias emendas, as grandes linhas do projeto constitucional de Sièyes. Devendo ser “*curta e obscura*”, como afirmou o próprio Primeiro-Cônsul, esta constituição de 95 artigos, redigida em menos de um mês e que, ao contrário das outras, não fora discutida por uma assembléia eleita, concentrou o poder em suas mãos, apesar de mantê-lo cercado por dois outros cônsules (Cambacères e Lebrun¹⁷⁹) e quatro assembléias (Conselho de Estado, Tribunato, Corpo Legislativo e um Senado que se mostrava bastante conservador¹⁸⁰). Em linhas gerais, Bonaparte passaria a nomear os magistrados e os membros do Conselho de Estado¹⁸¹ (chegando, excepcionalmente, a escolher no ano VIII os membros das outras três assembléias), podendo complementar o trabalho legislativo com decretos seus denominados *senatus-consultos*. Os dois outros cônsules apenas teriam voz consultiva, sendo meras figuras decorativas que ajudavam, principalmente, a disfarçar a real concentração de poderes em Bonaparte o que, contudo, já fica evidente na representação da medalha comemorativa “*Les Trois Consuls*” (“Os Três Cônsules”), datada do ano VIII (**fig. 12**), que reflete, do ponto de vista compositivo, a preponderância de Bonaparte. Nela aparecem os perfis e os nomes dos três cônsules designados pela nova constituição. Representados um ao lado do outro, mas sobrepostos, o primeiro perfil é o de Bonaparte. Seu nome é o que encima as figuras e seu título (“*Premier Consul*”) é o único escrito por extenso, no topo da medalha, enquanto o dos outros aparece apenas abreviado (“*sec. cons., trois. cons.*”). Abaixo dos perfis, há a inscrição “*Constitution de la République Fran. An VIII*” que, ao ser mencionada, parece ter a intenção de legitimar a primazia de Bonaparte, lembrando que fora algo previsto pela constituição, e não uma mera arbitrariedade.

¹⁷⁹ Que viriam a substituir Ducos e Sièyes, até então cônsules provisórios.

¹⁸⁰ Sobre o funcionamento das quatro assembléias que formavam o Poder Legislativo durante o Consulado, cf. Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1996, p. 96. Godechot (*Europa e América no Tempo de Napoleão*, SP: Pioneira/EDUSP, 1984), na p. 86, também fala sobre o papel destas assembléias, resumidamente, acrescentando o tratamento que cada uma recebeu de Napoleão ao longo de seu governo.

¹⁸¹ Lembremos que apenas o governo, ou seja, Bonaparte podia propor leis e que os projetos eram justamente preparados no Conselho de Estado para depois serem apreciados e votados pelas demais assembléias.

Figura 12: *“Les Trois Consuls”*, Gatteaux

Na realidade, a Constituição do Ano VIII pode ser considerada como uma das várias cortinas de fumaça que tentarão dissimular, ao longo do Consulado, o crescente caráter ditatorial do governo de Bonaparte¹⁸² (que ganhará brevemente o status de Império), muito embora o que fora intencionalmente “esquecido” em sua redação – garantia dos direitos do homem e menção à Liberdade, Igualdade e Fraternidade, sempre presentes nas constituições francesas desde 1789 – fosse de certa forma um grito de alerta que seria devidamente encoberto pelas tão desejadas leis contra os *émigrés* e a favor da irrevogabilidade da venda dos “bens nacionais”. Mesmo assim, em um plebiscito realizado em janeiro de 1800¹⁸³, a constituição seria aprovada por 3.011.007 votos a favor e 1562 votos contra, dados oficialmente manipulados para melhor impressionar a opinião pública:

“Ora, Bonaparte necessitava de um largo apoio popular que se traduzisse por uma participação eleitoral maior. Luciano [*Bonaparte, seu irmão, então ministro do Interior*] compreendeu logo esta necessidade. (...). O número de três milhões de ‘sim’ num eleitorado de cinco milhões de cidadãos pareceu representar uma franca maioria. Na verdade, só existiam realmente um milhão e meio de ‘sim’. Pouco importa; os serviços de Luciano arredondaram todos os números dos departamentos, recuperando desta forma mais de 900.000 votos. Acrescentaram mais de 500.000 votos positivos representando o voto do exército, que não foi consultado mas que afirmaram – talvez um pouco rápido demais – possuir sentimentos bonapartistas. O jogo estava feito. Bonaparte não tinha, aliás, esperado os resultados definitivos para colocar em funcionamento a Constituição.”¹⁸⁴

Assim, os reais resultados do Plebiscito do ano VIII não deixam de ser indicadores da ausência de entusiasmo dos franceses em relação ao golpe do 18 Brumário, afinal, apesar do prestígio de Bonaparte, o Consulado ainda não se diferenciava em nada do Diretório. Mas, de fato, seria ele diferente ou duraria mais que o anterior? Segundo Godechot, “*Ninguém poderia dizer. Sem dúvida,*

¹⁸² O povo não faria parte da nova estrutura governamental: o sufrágio não se daria de forma direta, mas sim pela elaboração de listas de “notáveis” (que podem ser entendidos como homens de elevada posição social) a nível comunal, departamental e nacional. Partindo destas listas o governo escolheria os funcionários comunais e departamentais, e os membros das assembléias nacionais. Como explica Lefebvre (*Napoléon*, Paris: PUF, 1953, p. 75), “*Le peuple est souverain, c’est entendu; mais on ne le consulte plus. (...) et Bonaparte ne tardera pas à leur dire: ‘Moi seul suis le représentant du peuple’.*” Nas palavras de Godechot (OP CIT, p. 84), a constituição do ano VIII “*Supõe uma organização em pirâmide, tendo na base a totalidade dos cidadãos munidos de poderes ilusórios e, no ápice, um chefe que dita ordens às autoridades subordinadas.*”

¹⁸³ Hannah Arendt analisa o plebiscito, recurso que já havia sido utilizado para as Constituições de 1793 e 1795, como o “*único instituto que mantém uma íntima relação com o irrestrito domínio da opinião pública; e, da mesma forma que a opinião pública significa o aniquilamento das opiniões, o plebiscito anula o direito de votar e de escolher e fiscalizar o seu governo.*” (*Da Revolução*, SP: Editora Ática/EDUnB, 1988, p.183). As palavras de Burke também servem para contextualizar melhor a necessidade que se apresentava de legitimação, no caso de uma constituição, pelo voto “popular”: “*A Revolução Francesa é um divisor de águas entre os velhos regimes em que não havia a necessidade de persuadir o povo, e os Estados Modernos em que ele é o principal alvo da propaganda.* (Burke, *A Fabricação do Rei: a Construção da Imagem Pública de Luís XIV*, RJ: Zahar, 1994, p. 212.).

¹⁸⁴ Tulard, Napoleão: o Mito do Salvador, OP CIT, p. 98. As cifras oficiais do Plebiscito aparecem em Tulard (*idem*, p. 98) e em Godechot (OP CIT, p. 86). É importante ressaltar que o voto era aberto, ou seja, o cidadão inscrevia sua opinião diante das autoridades municipais, e que, portanto, os números não necessariamente refletem uma aceitação sincera da constituição e de Bonaparte. De qualquer forma, “muitos revolucionários e um grande número de conservadores votaram ‘sim’: esperavam que a nova constituição pusesse fim à Revolução e restituísse a paz à França. Tinham mais confiança em Bonaparte que no texto em que votavam.”(Godechot, OP CIT, p. 86).

isso dependeria de sua resposta aos dois principais desejos da maioria dos franceses: o restabelecimento da paz exterior e o fim dos conflitos civis”¹⁸⁵ que criariam um clima de estabilidade no qual as principais conquistas revolucionárias, em especial os princípios da liberdade de propriedade e da igualdade jurídica, poderiam ser finalmente consolidados. Tratava-se de acalmar os maiores beneficiários da Revolução: burgueses e camponeses compradores de bens nacionais. Desse modo, durante o Consulado, além de “domar” uma França há muito sem rédeas, Bonaparte trabalharia para dar limites considerados por ele razoáveis a estas conquistas.

A imagem de invencibilidade do Bonaparte general apresentaria um impacto positivo até mesmo na ordenação das atividades econômicas francesas, pois suas vitórias em muito colaboraram para gerar um clima de confiança na possibilidade de estabilização da França. Tanto assim que, a partir de 1801, ele colhia para si os louros do fim do marasmo econômico que marcara o período diretorial, mantendo sob controle a carestia (graças ao controle do preço do trigo) e o desemprego (com a formação de frentes de trabalho¹⁸⁶). A criação de um “Banco da França” em 13 de fevereiro de 1800 (24 pluvioso ano VIII), segundo Hobsbawm “o mais significativo símbolo da estabilidade burguesa”¹⁸⁷, ocasionaria também grande euforia econômica. A isto se juntou a tentativa de reanimar o comércio e a indústria através do protecionismo, da assinatura de vários tratados comerciais e da fundação, em 1802, da “*Société d’Encouragement des Industries Nationales*”, uma aliança entre cientistas, empreendedores e fabricantes a fim de estimular o progresso científico da indústria francesa.

Bonaparte também iniciaria sob o Consulado a tarefa, que prosseguiria durante o Império, de dar às instituições administrativas francesas o aspecto que conservariam por mais de um século. É bem verdade que para isso em muito se inspiraria no que as assembleias revolucionárias já haviam planejado¹⁸⁸. Neste sentido, uma das grandes obras de Bonaparte durante o Consulado será a centralização do aparelho governamental:

*“O papel construtivo de Napoleão enquanto ‘criador’ das formas exteriores do Estado e do domínio econômico da burguesia manifestou-se mais do que nunca durante o Consulado, o que lhe trouxe uma enorme popularidade, não só nos primeiros anos do seu governo como ainda em nossos dias, aos olhos dos historiadores burgueses que refletem os pontos de vista da classe triunfante.”*¹⁸⁹

¹⁸⁵ Godechot, OP CIT, p. 76.

¹⁸⁶ Cf. capítulo “O Ninho da Águia”, item 4.5 “O Lado Social e Estratégico da Política de Lugares Napoleônica”.

¹⁸⁷ Hobsbawm, Eric J., *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*, RJ: Paz e Terra, 1982, p. 93.

¹⁸⁸ Para saber mais sobre a divisão administrativa, a Justiça e as instituições financeiras implantadas por Bonaparte desde o Consulado e em que medida elas foram inspiradas em projetos da época revolucionária ou se assemelhavam com as do Antigo Regime, cf. Godechot, OP CIT, pp. 87-91.

¹⁸⁹ Tarlé, Eugueni, *Napoleão*, Lisboa: Editorial Presença, 1973, vol. 1, p. 84.

A pacificação interna da França também dependia, em parte, de negociações com Roma, posto que o processo de laicização iniciado com a Revolução¹⁹⁰ lançara à clandestinidade e à perseguição vários religiosos que haviam se recusado a jurar fidelidade ao Estado (o chamado “clero refratário”), o que levou muitos clérigos e seus prosélitos a tomarem partido da contra-revolução, potencializando os estragos provocados pelas revoltas que explodiam na Vendéia. Para tencionar mais as relações entre Revolução e Igreja Católica, Pio VI, expulso de Roma pelos franceses, em fevereiro de 1798, fora por eles retirado de Florença, onde se refugiara, e deportado para a França, vindo a falecer em Valence, em 29 de agosto de 1799. O novo “*Vigário de Cristo*”, Barnabé Chiaramonti, bispo de Imola, candidato da Espanha, então aliada da França, seria escolhido em março de 1800, adotando o título de Pio VII.

Bonaparte via na ascensão do novo Papa o momento oportuno para reconciliar a cruz e a bandeira tricolor, restabelecendo a ordem do ponto de vista religioso e dando fim às perseguições de clérigos. Tomando esta iniciativa, procurava tanto desviar para si a simpatia que os católicos nutriam pelos Bourbons (dissociando Catolicismo e Monarquia¹⁹¹) quanto assentar externamente a legitimidade do novo regime ao colher os lucros de uma paz que o associava, no cenário político europeu, ao Papa em quem via um aliado de peso. O próprio Chateaubriand, que despontava no cenário literário com a obra *Génie du Christianisme*, dedicaria sua primeira edição ao Primeiro-Cônsul por considerá-lo o restaurador da religião na França¹⁹². Porém, a disposição de Bonaparte para quitar as dívidas religiosas da Revolução por meio de um acordo com a Santa Sé também subentendia que a balança deveria pender para si, mantendo sob seu controle e à sua disposição o que via como um eficaz meio de moderação social, afinal “*considerava a Igreja como um instrumento cômodo de polícia espiritual para a direcção das massas*”¹⁹³. Mais tarde, já como imperador, este controle tomará novos rumos, apontando para seus desejos de fazer de Paris a capital temporal e espiritual de seu Império.

As longas e difíceis negociações chegariam ao fim em 15 de julho de 1801 (26 Messidor ano IX). Contudo a Concordata só seria promulgada em abril de 1802, com a celebração de um *Te Deum* em Nôtre-Dame¹⁹⁴, por uma lei que continha uma série de “Artigos Orgânicos” que afirmavam a

¹⁹⁰ Cf. Walsh, John, “Religion: Church and State in Europe and the Americas” (cap. VI) in Crawley, C.W. (ed.), *The New Cambridge Modern History...* (vol. IX), OP CIT, p. 311.

¹⁹¹ Muito embora, quando da instituição do Império, Bonaparte faça uso de suas relações com o Papa com fins de legitimação.

¹⁹² Bausset, *Mémoires Anecdotiques sur l'Interieur du Palais et sur quelques evenements de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai...* Bruxelas: H Tarlier, 1827, tomo I, pp. 14-5.

¹⁹³ Tarlé, OP CIT, vol. I, p. 42.

¹⁹⁴ A tradição monárquica dos *Te Deums*, em especial para celebrar vitórias militares, também foi retomada em prol da propaganda napoleônica, antes mesmo da Concordata, já assinalando como Bonaparte via com bons olhos a mediação da religião para o fortalecimento do poder. Esta prática, segundo Iara Liz, remontava ao Estado moderno absolutista em que, apesar do “*processo de secularização do estado (...) forjou-se uma prática contínua que reside em capturar para a monarquia os símbolos, ritos, cerimônias teológicas, da igreja, com seus traços mágicos e signos, acarretando numa sacralização da figura do rei*” (Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho, *Pátria Coroada: O Brasil como corpo político autônomo [1780-1831]*, Tese de Doutorado sob a orientação de Edgar Salvadori de Decca, UNICAMP, Campinas, 1997, vol.1, p. 24). Holtman dá outros exemplos de eventos, além das vitórias, que foram celebrados com este ritual católico durante o governo napoleônico: a sobrevivência do Primeiro-Cônsul ao atentado da Rue Saint-Nicaise em 1800, a descoberta do complô de Cadoudal em 1804, o restabelecimento da religião em 1802, o casamento do Imperador com

preponderância do Estado francês, evitando que o acordo desse margem ao aumento da autoridade papal¹⁹⁵. Isto mostra como por trás da aparência de concessão ao sentimento católico e da intenção de pacificação religiosa dada ao acordo, Bonaparte pretendia fazer da Concordata mais um instrumento de exercício de sua autoridade, de controle social e de legitimação política em que reduzia a Igreja a um agente governamental. Um exemplo disto seria o *Catecismo Imperial* publicado pela primeira vez em abril de 1806 depois de retocado pelo já Imperador Napoleão. Aceito com resignação pelos bispos franceses, o novo guia de instrução religiosa, que seria introduzido obrigatoriamente nas escolas do Império e que deveria ser decorado pelos alunos, possuía um grande capítulo que colocava entre os deveres do cristão a obediência ao Imperador, o pagamento dos impostos e a submissão à conscrição, dentro do melhor estilo “*dar a César o que é de César*”:

P: Quais são as obrigações dos Cristãos para com os príncipes que os governam, e quais são em particular nossas obrigações para com Napoleão I, nosso Imperador?

R: Amor, respeito, obediência, fidelidade, serviço militar, tributos ordenados para a preservação e a defesa do Império e de seu trono; nós também devemos a ele preces fervorosas por sua segurança e pela prosperidade espiritual e temporal do Estado.

P: Porque nós temos estas obrigações para com nosso imperador?

R: Primeiro, porque distribuindo abundantemente talentos para nosso imperador tanto na paz quanto na guerra, Deus o colocou como nosso soberano e fez dele o ministro de Seu poder e Sua imagem na terra. Honrar e servir nosso Imperador é portanto honrar e servir o próprio Deus. Em segundo lugar, porque nosso Senhor Jesus Cristo ... nos ensinou o que nós devemos ao nosso soberano...; Ele nos ordenou dar a César o que é de César.

P: Não há motivos especiais que devem unir-nos mais fortemente a Napoleão, nosso Imperador?

R: Sim: Por ser ele o único que Deus nos deu nos tempos difíceis para reestabelecer o culto público da sagrada religião de nossos pais e para ser seu protetor. Ele reestabeleceu e manteve a ordem pública por sua profunda e ativa sabedoria; ele defende o Estado com seu poderoso braço; ele se tornou o ungido do Senhor através da consagração que ele recebeu do pontífice Soberano, chefe da Igreja universal

P: O que se deve pensar daqueles que podem falhar em suas obrigações para com nosso Imperador?

Maria Luísa da Áustria em 1810 e o nascimento do Rei de Roma, seu herdeiro, no ano seguinte (*Napoleonic Propaganda*, Bâton Rouge: Louisiana State University Press, 1950, p. 134). Ele lembra que a realização de um *Te Deum* era decidida tanto pelo Imperador, quanto por autoridades civis (prefeitos, governantes e mesmo a imperatriz), geralmente encarregadas por ele, ou por clérigos (independente de suas ordens), mas sempre com permissão de alguma autoridade superior civil ou militar. Até mesmo a data de celebração seguia uma lógica propagandística: “*As a rule, the Te Deum celebrating any event was performed on the Sunday following the reception of the news of that event. This practice made it unlikely that news of a defeat would arrive in the meantime to lessen the effect of the Te Deum*” (Idem, p. 135).

¹⁹⁵ Bonaparte impusera duas condições: renovação total do episcopado francês pela demissão de todos os bispos, tanto “romanos” quanto constitucionais, e reconhecimento da irrevogabilidade da venda dos bens do Clero que, como os bens de muitos nobres, haviam sido desapropriados no início da Revolução (os chamados “Bens Nacionais”). Com o tratado, a República Francesa, que continuaria em realidade basicamente católica apesar de se denominar um “*état laïque*” e não ter reconhecido o catolicismo como religião “*dominante*”, passava a ser reconhecida pelo Papa e embora os novos prelados continuassem a ser instituídos por ele, eles só poderiam ser nomeados por Bonaparte. Admitiu-se implicitamente a liberdade de culto e a laicidade do estado civil. O Estado comprometia-se a pagar os Ministros do culto, que deveriam de qualquer forma rezar por ele e prestar-lhe juramento de fidelidade. De acordo com Boime, “*Napoleon intended to fill the clerical ranks with a view to retaining their allegiance through self-interest and persuade them to produce loyal citizens. He was more concerned with developing faithful subjects than faithful Christians*” (Boime, Albert. *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993, p. XXIV). A Concordata desagradaria tanto os realistas tradicionalistas quanto os revolucionários anticlericais.

R: De acordo com o apóstolo Paulo, eles estariam resistindo à ordem estabelecida pelo próprio Deus e seriam dignos da danação eterna.

P: As obrigações para com nosso Imperador comprometem-nos igualmente com seus sucessores?

R: Sim, indubitavelmente ; pelo que lemos na Sagrada Escritura que Deus, Senhor do céu e da terra, ... dá impérios não apenas para uma pessoa em particular, mas também para sua família.”¹⁹⁶

O Catecismo fazia da França o povo eleito, de Napoleão um ser inspirado por Deus e de suas guerras uma Guerra Santa, em que a Inglaterra aparecia como a grande infiel, principalmente se considerarmos que de fato simbolizava o Anglicanismo¹⁹⁷. Agindo em conjunto com a educação para a formação correta do que se entendia ser um bom e fiel súdito, ele ainda possuía a vantagem de tornar as “verdades” por ele propagadas dogmas inquestionáveis forçando a legitimidade do poder napoleônico e de sua dinastia ao envolvê-los com ares sagrados.

Por fim, a última grande realização de Bonaparte durante o Consulado, dentro do projeto de estabilização da França, seria a criação de um código civil promulgado em 21 de março de 1804 e rebatizado em 1807 de *Code Napoléon*. Boime afirma, “*Like the Concordat, the Civil Code was a compromise between the old regime and the Revolution*”¹⁹⁸. De fato, embora tenha salvaguardado o essencial das “conquistas” da Revolução, principalmente no que diz respeito à propriedade, consagrando definitivamente a abolição do regime feudal e o caráter irrevogável da venda dos bens nacionais, o Código restabeleceria a escravidão nas colônias francesas e rebaixaria a capacidade jurídica das mulheres, apesar de ter mantido o divórcio¹⁹⁹. De qualquer forma, seria o receptáculo no qual os princípios da Revolução seriam exportados por todos os cantos da Europa onde os exércitos napoleônicos marchariam. Como no caso das instituições, a originalidade do código proposto por Bonaparte, que seria aplicado em todos os territórios e domínios franceses durante o Império, era

¹⁹⁶ APUD Holtman, OP CIT, pp. 140-42. Mais uma vez a contra-propaganda utilizou-se do mesmo suporte da propaganda, como no caso de um catecismo espanhol surgido após a invasão da Espanha pelos exércitos napoleônicos em 1808: “*Dis-moi, mon enfant, qui es-tu? – Espagnol par la grâce de Dieu. – Quel est l’ennemi de notre félicité? – L’empereur des Français. – Qui est-ce? – Un méchant. – Combien a-t-il de natures? – Deux, la nature humaine et la nature diabolique. – De qui dérive Napoléon? – Du Péché. – Quel supplice mérite l’espagnol qui manque à ses devoirs? – La mort et l’infamie des traîtres. – Que sont les Français? – D’anciens chrétiens devenus hérétiques*” (APUD Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, Paris: Flammarion, 1948, v. II, p. 386).

¹⁹⁷ O clérigos também eram instruídos a inserir em seus sermões, assim como em suas conversas privadas com os fiéis, elogios à tolerância de Napoleão, ao seu sacrifício pela França, que ele era essencial ao bem estar da Religião, do Império e da Europa, que ele fazia a guerra apenas para garantir a paz e que Deus estava do lado da França. Os *Bulletins* também deveriam ser comentados pelos padres ou apenas algumas passagens mais interessantes deveriam ser lidas. O governo também decidia a quem deveria ser voltada a oração do final da missa (p.e., rezar pela nação e seus governantes, pelo nascimento do Rei de Roma ou pelo sucesso dos exércitos franceses e aliados). Isto se estendia também aos territórios que estavam sob o controle napoleônico. O púlpito dos judeus e dos protestantes também serviam, do mesmo modo, aos propósitos políticos de Napoleão, chegando ao ponto de celebrarem o dia de S. Napoleão (festa católica) por ser o dia de seu aniversário (Holtman, OP CIT, p. 135-138). Para a reação do clero a estas imposições, cf pp. 143-44 de Holtman.

¹⁹⁸ Boime, OP CIT, p. 10.

¹⁹⁹ De acordo com Tarlé, “*O Código Napoleão deveria na intenção do legislador ser a consolidação jurídica da vitória da burguesia sobre o feudalismo, assegurar a posição que a propriedade privada devia ocupar dentro da nova sociedade e*

contestável, afinal apenas somava os trabalhos e discussões de codificação da Convenção e do Diretório, que nunca haviam sido concretizados, às inovações por ele desejadas.

Na realidade, sendo o Código Civil um espelho das idéias de Bonaparte, ele refletiu também as “contradições” tão imputadas a ele, um homem que apesar de devedor da Revolução tendia, dentro de suas ambições políticas, a se portar sob muitos aspectos de forma cada vez mais distante das inicialmente propagadas por ela. Porém, não se tratava de um documento incoerente, mas sim do produto de uma grande filtragem em que se retinha de revolucionário apenas aquilo que lhe interessava. Esta será a chave para se entender o comportamento de Bonaparte daqui para frente. Como explica Rudé, “o bonapartismo tendeu a separar-se da corrente principal da tradição revolucionária e ofereceu os seus específicos remédios aos que desejavam temperar a liberdade com a ‘ordem’ e pôr fim à ‘anarquia’ dos partidos em luta, enxertando formas autoritárias nas instituições parlamentares²⁰⁰.” Nesta perspectiva, depois de ministrar os “específicos remédios”, em sua maioria muito amargos, o Código seria o atestado napoleônico de que a loucura revolucionária podia ser considerada como definitivamente domada, posto que havia sido envolvida em uma camisa de força tecida com leis. Se considerarmos a imagem taumatúrgica vazada da afirmação de Las Cases que “*Les plaies que la Révolution a faites, l’Empereur les a cicatrisés*”²⁰¹, podemos dizer que, de certa forma, muitas foram cicatrizadas e receberam, de acordo com seus interesses, mais cuidados do que outras que ainda permaneceriam entreabertas pelo século XIX afora.

3.2. A Guerra da Espada e a Guerra da Palavra: Repressão e Sedução

Uma outra parte do processo de estabilização e pacificação da França pós-Revolução levada a cabo pelo Primeiro-Cônsul passaria ao largo de negociações e leis: tratava-se de uma guerra de convencimento. Neste sentido, a proposição do plebiscito da constituição do ano VIII foi um grande exemplo: na realidade o intuito era gerar cifras que, maquiadas, soariam favoravelmente aos ouvidos da opinião pública mais do que mil discursos, criando a ilusão de que o povo aprovava algo que, contudo, previamente aprovado por Bonaparte, já se encontrava em funcionamento.

Assim, a opinião pública, uma das grandes forças desencadeadas por 1789²⁰², seria para Bonaparte objeto de extrema atenção. Suas decisões imediatamente tomadas pós-Brumário no tocante

garantir os princípios da propriedade burguesa contra toda a espécie de ataques” (OP CIT, vol. 1, pp. 125-126). Para mais detalhes do Código Civil, cf. Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 136-7.

²⁰⁰ Rudé, George, *A Europa Revolucionária, 1783-1815*, Lisboa: Ed. Presença, 1988, p. 250.

²⁰¹ Las Cases, Emmanuel de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris: Flammarion, 1951, v. 2, p. 327.

²⁰² Prova disto, como observa, Mona Ozouf (cf. seu artigo “L’opinion publique”, in Baker, Keith Michael (ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. Vol. I: “The Political Culture of the Old Regime”, Oxford: Pergamon, 1987) é que “un coup d’oeil sur les dictionnaires montre que ‘l’opinion publique’ ne trouve sa définition que dans l’édition de 1798 du Dictionnaire de l’Académie”(Idem, p. 419).

à imprensa, às letras, ao teatro, às artes e à educação testemunham suas preocupações tanto com a expressão, quanto com a formação desta “*puissance invisible, mystérieuse, à laquelle rien ne résiste*”²⁰³, como ele mesmo a definiria em Santa Helena. Como consequência, grande parte da boa imagem do Consulado e de seu chefe seria devedora da fórmula “*réprimer et séduire*”²⁰⁴, eleita por Bertaud o lema do Bonaparte Cônsul. Isto porque o Consulado seria marcado por uma série de medidas repressoras e de censura, que continuarão a ter lugar durante o Império, e que contarão com um grande aliado: o Ministério da Polícia²⁰⁵. Herdado do Diretório, sendo aumentado e dotado de maiores poderes e colocado sob a chefia de Joseph Fouché, um ex-terrorista jacobino, este ministério seria de grande valia para que Bonaparte estipulasse seu preço em troca da estabilização e do fortalecimento do regime burguês que vinha promovendo: a liberdade política formal dos franceses, ou seja, a liberdade de debater, de decidir, de criticar. Estamos, assim, diante dos primeiros passos da utilização da máquina governamental em prol da sistematização das atividades de propaganda²⁰⁶ napoleônica (cujas técnicas se beneficiarão em muito daquelas desenvolvidas durante o período revolucionário) que buscarão a todo custo esmagar qualquer oposição organizada ou mera discordância ao governo e moldar colaboradores²⁰⁷.

Os jornais, importantes veículos de expressão da opinião pública da época, seriam suas primeiras vítimas, afinal tê-los sob controle restrito era uma forma de prevenir a disseminação de notícias hostis ao regime, garantindo igualmente a circulação da versão oficial dos fatos em prol da construção de uma positiva imagem e da hostilização pública dos adversários políticos. Em janeiro de 1800, dois meses após o “18 Brumário”, um decreto colidiria em cheio com a liberdade de imprensa que, apesar de proclamada em 1789 na “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”²⁰⁸, excepcionalmente não havia sido confirmada na Constituição do Ano VIII, como era costume: sessenta jornais do Departamento do Sena seriam suprimidos e os treze que foram mantidos seriam vigiados pelo

²⁰³ “*L’opinion publique (...) est une puissance invisible, mystérieuse, à laquelle rien ne résiste; rien n’est plus mobile, plus vague et plus fort; et toute capricieuse qu’elle est, elle est cependant vraie, raisonnable, juste, beaucoup plus souvent qu’on ne pense.*” (Las Cases, OP CIT, vol. 1, p. 252).

²⁰⁴ Bertaud, 1799 – *Bonaparte prend le pouvoir: La République meurt-elle assassinée?*, Bruxelas: Complexe, 1987, p. 183.

²⁰⁵ “*Under the Consulate and Empire, the police was all powerful and omnipresent, special tribunals multiplied, arbitrary arrests were numerous, and internments in state prisons by administrative action recalled the old lettres de cachet and the Bastille.*” (Godechot, “The Internal History of France During the Wars, 1793-1814”, in Crawley, C.W. [ed.], *The New Cambridge Modern History...* [vol. IX], OP CIT, p. 297). Até neste sentido Bonaparte tenderá a seguir de perto os modelos do Antigo Regime. Contudo, em Santa Helena, ele posará de “*prince de idées libérales*”, como coloca Las Cases: “*L’Empereur (...) était loin de connaître tout ce que la police exécutait en son nom, sur les écrits et sur les individus: il n’en avait ni le temps ni les moyens*” (Las Cases, OP CIT, v. 1, p. 311).

²⁰⁶ “*Propaganda is a conscious effort to affect the attitudes of large numbers of people toward definite doctrines by direct manipulation of social suggestion.*” (Holtman, OP CIT, p. XI).

²⁰⁷ Sobre a complexidade da máquina de propaganda napoleônica e os detalhes de seu funcionamento cf. Holtman, OP CIT. É nele que nos pautamos para muitas das informações sobre decretos referentes à imprensa, educação, teatro e publicações.

²⁰⁸ A liberdade de opinião, inclusive religiosa, foi enunciada no artigo 10º e a de expressão no artigo 11º da “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” de 1789.

*Ministère de la Police*²⁰⁹; em 1811 este número cairia para quatro. Ainda em 1800 o *Moniteur* ganharia status de jornal oficial do governo napoleônico pelo decreto de 7 Nivoso ano VIII.

Esta mesma linha de ação, que facilitava o trabalho de vigilância na medida em que estabelecia focos precisos a serem vigiados e já sugeria a tendência centralizadora do Primeiro-Cônsul, também ficaria evidente nos decretos imperiais de 6 de agosto de 1806 (que limitava o número de teatros a 2 nas principais cidades e a 1 nas cidades menos importantes) e de 29 de julho de 1807 (que reduziria de 33 para 8 o número de teatros em Paris²¹⁰, alegando evitar, com a diminuição da concorrência e a dotação de subsídios estatais, as falências que obrigavam o fechamento de muitas salas). De qualquer forma, cada teatro só poderia se ocupar de um gênero dramático específico e seu repertório seria selecionado previamente pelo governo, através do *Bureau de Théâtres* que, não coincidentemente, fazia parte da *Divisão de Instrução Pública*, indicando como os espetáculos eram considerados importantes formadores de opinião²¹¹. Assim, “*the government proscribed all plays referring to the Bourbons, the person of Napoleon (after 1810), usurpation of a throne, punishment of tyrant, or a victory over France*”²¹² e qualquer outro tema que momentaneamente ferisse os interesses franceses. Alguns exemplos desta seleção prévia são bastante interessantes por mostrarem como a sugestão, principalmente sob a forma de um mimetismo político, tem seu peso na construção simbólica do poder: peças com cenas da vida de Guilherme, o Conquistador, foram bem vindas na época em que se procurava formar uma opinião favorável à invasão da Inglaterra; da mesma forma aquelas sobre Saul, que sucedera a um rei degenerado, como Napoleão a Luís XVI; por sua vez, uma que tratasse dos

²⁰⁹ Os novos jornais deveriam ter autorização prévia para funcionar. Esta censura minuciosa respingou também sobre tipógrafos e livreiros que passaram a ser vigiados de perto. Dentro dos planos de criação de um clima de paz na França, desde 22 de novembro de 1799, o Ministro da Polícia fora instruído a não comunicar aos jornais os “*faits-divers*”, noticiários sobre acidentes, crimes, assassinatos, escândalos sensacionalismos, etc., considerados pelas autoridades como subversivos na medida em que colocavam em questão a habilidade do governo de manter a paz e a segurança interna (Bertaud, OP CIT, pp. 183-4). Estas medidas iriam em um crescendo, atravessando o Império. Assim, em 1807, ordenava-se à imprensa provincial que suas notícias políticas fossem tiradas exclusivamente do *Moniteur*. Em 1809, apenas um jornal político era permitido por departamento, o que se estendeu por todo o Império Francês, e em 1811 os jornais parisienses foram limitados a quatro: *Moniteur*, *Journal de l'Empire*, *Gazette de France* e *Journal de Paris*. O cerco se fechava com a limitação por lei do número de tipografias, em 1810, e a criação neste mesmo ano de um órgão de censura para os livros. Um caso exemplar da censura que a opinião crítica sofreria neste período seria Madame de Staël, uma das mais conhecidas opositoras de Napoleão: além de ter proibida a impressão de seu livro *De l'Allemagne*, recebeu ordem para deixar a França. Mas em Santa Helena, a fim de construir sua imagem de liberal, Las Cases confessaria que “*En parlant des ouvrages cartonnés ou défendus par la police, sous son règne, l'Empereur disait que n'ayant rien à faire à l'île d'Elbe, il s'y 'était amusé à parcourir quelques-uns de ces ouvrages, et souvent il ne concevait pas les motifs que la police avait eus dans la plupart des prohibitions qu'elle avait ordonnées*” (Las Cases, OP CIT, v. 1, p. 311.)

²¹⁰ Restariam o *Théâtre Français*, *Variétés*, *Odeon* (também chamado de *Théâtre de l'Impératrice*), *Opéra*, *Opéra Comique*, *Gaîté*, *Ambigu* e *Vaudeville*.

²¹¹ “*To a Napoleon desirous of controlling every phase of public life, however, whether or not the theater was popular was a secondary matter. The important thing was that it render him two services: it was to glorify him indirectly by performing the classical works (particularly tragedies with stress on those by Pierre Corneille), and it was to perform patriotic pieces voluntarily or upon request of the government. An idea of the importance he attached to the influence of the theater may be gathered from the amount he was willing to lavish on it and from the strictness of governmental control*”. (Holtman, OP CIT, p. 145).

²¹² Idem, p. 150.

Stuarts da Escócia deveria ser vetada por poder sugerir alguma similaridade com os Bourbons²¹³. Em última instância, Napoleão era o grande diretor teatral ao qual todos os atores se submetiam evitando que alguma peça espúria arruinasse o espetáculo e a teatralidade de seu próprio poder.

Outros mecanismos ainda seriam utilizados por Bonaparte para formar uma opinião pública favorável. Destacamos a educação, os *Bulletins* e a criação da Legião de Honra.

A educação, ao longo do Consulado, passaria cada vez mais do cuidado dos religiosos para o âmbito do Estado, o que não era apenas um sinal do processo de laicização iniciado com a Revolução, mas da necessidade que Bonaparte tinha de formar um anteparo para seu poder, pois seu interesse “*was primarily directed to training its own future servants and to creating an ethos favorable to the continuation of its own power*”²¹⁴. Com este controle procurava-se inculcar às novas gerações os princípios de ordem e devoção ao governante. Embora uma lei de 11 Floreal ano X visasse a completa reorganização da educação primária e secundária na França, o ensino primário continuaria a ser negligenciado pelo Estado que se preocuparia mais com os *lycées* e as escolas politécnicas (que misturavam a disciplina militar às ciências). Finalmente, em 17 de março de 1808, um decreto criaria a Universidade Imperial e também enumeraria os rígidos princípios a partir dos quais o corpo docente deveria guiar-se: “*A base do ensino, de acordo com o decreto de 1808, era para ser os preceitos da fé Católica, fidelidade ao imperador e à dinastia imperial, e obediência aos estatutos da universidade que esforçavam-se por produzir cidadãos ‘ligados à sua religião, ao seu príncipe, à sua pátria e à sua família’.*”²¹⁵

Bonaparte também é considerado um dos primeiros criadores da imprensa militar que lhe foi de grande utilidade, visto que seu poder se equilibrava quase que totalmente na vitória e, consequentemente, na manutenção do moral dos soldados e dos civis e no terror dos inimigos, para quem as imagens a serem ventiladas dos campos de batalha deveriam se basear na potencialização dos momentos vitoriosos e na amenização dos fracassos. Desta forma, os informativos sobre o Exército francês, dentre os quais o mais famoso era o *Bulletin de la Grande Armée*, formavam uma rede de canais de escoamento de notícias militares que lucravam em sua maioria com uma deformação sistematizada de fatos e dados e eram muitas vezes redigidas pelo próprio Napoleão ou ordenadas expressamente por ele. Além de visarem a opinião pública estrangeira e nacional, estes informativos

²¹³ Idem, pp. 153-54. Tulard cita o exemplo da ópera de Spontini *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique* que seria encomendada por Napoleão em 1808, onde era evidente a intenção de marcar o paralelo entre o conquistador espanhol e o imperador. A obra estrearia em 28 de novembro de 1809 mas, devido aos desdobramentos dos acontecimentos na Península Ibérica, seria banida pela justificativa de exaltar o patriotismo espanhol (*Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 237).

²¹⁴ Roach, John, “Education and Public Opinion” in Crawley, C.W. (ed.), *The New Cambridge Modern History...* (vol. IX), OP CIT, p. 179. Contudo, Roach coloca como a promoção da educação pelo Estado é um processo dialético: “*The knowledge which may make a man a good minor bureaucrat or a competent non-commissioned officer also enables him to read criticisms in the newspapers, whether printed legally or not. So if state power was advancing, the power of public opinion was advancing too.*” (Idem, p. 180).

²¹⁵ Idem, p. 199.

estabeleciam “*um laço entre as forças militares e o país, mantendo a ficção de um exército nacional, quando a Grande Armée nada mais era que o instrumento dos desejos do imperador.*”²¹⁶

O espraioamento destas notícias se dava de forma bastante variada. Além de marcarem os espaços públicos ao serem colados nas prefeituras e igrejas, os informativos eram lidos nos púlpitos por padres (prática que vigorou até a proibição por Napoleão em 1805), nos teatros e nas ruas. Os *Bulletins* ainda eram reproduzidos no *Moniteur* e depois copiados por outros jornais. Quando necessário chegavam a ser traduzidos para serem infiltrados em territórios fora do controle francês ou em territórios franceses ocupados pelo inimigo. Quando da guerra entre França e Espanha (1808), por exemplo, muitos boletins seriam despachados para as colônias francesas, de modo a serem levados para as colônias espanholas. Outras vezes alguns eram proibidos por Napoleão de serem impressos em determinadas localidades (ou pelo menos não na íntegra). Apesar de indignos de confiança pelo alto grau de manipulação de seu conteúdo (a ponto de haver um provérbio da época que dizia “*menteur comme un bulletin*”²¹⁷) Holtman afirma que os boletins eram populares e amplamente lidos²¹⁸. Vale lembrar que esta imprensa de cunho militar completava os trabalhos do *Moniteur*.

Por sua vez, a instituição da Legião de Honra, em 19 de maio de 1802 (29 Floreal ano X)²¹⁹, também buscou auxiliar a criação de um clima de harmonia interna, principalmente do ponto de vista social²²⁰, ao ser apresentada como “*le signe de réunion de tous les états, de tous les partis*”²²¹, já que se tratava de uma forma de reconhecimento pelos grandes serviços prestados à República tanto por civis quanto por militares, o que expandia a noção de recompensa (até então prevista apenas para soldados) por todo o tecido social francês. Mesmo assim, muitos tomaram-na, a princípio, como o fantasma do restabelecimento das distinções sociais ou o embrião de uma nova nobreza (“*un obstacle à la nouvelle égalité*”²²², segundo Chateaubriand), o que fez com que sua criação não fosse bem recebida nem pelo Tribunato, nem pelo Corpo Legislativo, sofrendo fortes críticas pelo Conselho de Estado²²³.

²¹⁶ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 151. Estes *bulletins* muitas vezes serviam de programa para os pintores oficiais das batalhas napoleônicas ou aqueles que participavam dos Salões.

²¹⁷ Las Cases, OP CIT, v. 1, p. 475.

²¹⁸ Todos estes dados foram retirados de Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, pp. 94-6.

²¹⁹ Formada por 15 coortes de 250 membros cada uma escolhidos por Bonaparte entre civis e militares (muito embora os números comprovem ter sido predominante o elemento militar), cada coorte contava com uma dotação de 200.000 francos em “bens nacionais” para pagamentos, alojamentos e asilos (“*maisons de retraite*”).

²²⁰ Holtman frisa o efeito benéfico da Legião de Honra para a manutenção do moral elevado entre os militares: “*One of the most effective ways of arousing the enthusiasm of the army was the Legion of Honor awards. In fact, although there was discontent when the Legion of Honor was established, the soldiers developed a mania for earning the medal presented by the order.*” (OP CIT, pp. 214-15).

²²¹ Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 327.

²²² Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, OP CIT, v. II, p. 374.

²²³ O Tribunato aprovou o projeto por 56 votos contra 36, no Corpo Legislativo haveria 166 votos favoráveis contra 110 e na votação no Conselho de Estado haveria 14 votos a 10. Dados de Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 135-36. Já a opinião pública permaneceu indiferente, principalmente porque o plebiscito sobre o consulado vitalício eclipsara a criação da Legião de Honra.

Embora de fato viesse a romper o temor de ser uma condecoração que criava desigualdades nos moldes dos títulos nobiliárquicos, pois não implicava em privilégios ou em hereditariedade, sendo acessível a todos e preservando o reconhecimento do mérito, a Legião²²⁴ tornou-se uma “*véritable milice du régime et non pas décoration nationale*”²²⁵. Importante instrumento dentro da 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*”²²⁶, silenciosas relações de dependência, gratidão e proteção entre Bonaparte e aqueles que eram por ele recompensados. Assim, a leveza da fita dos legionários disfarçava o peso do pacto de subordinação em que ela implicava. Bonaparte por sua vez fortalecia-se ao institucionalizar o monopólio do reconhecimento, jogando com a vaidade e o interesse. Tanto que, depois da Legião de Honra, ele ainda criaria outras condecorações: a “*Couronne de Fer*”, que ele distribuirá enquanto rei da Itália; a “*Ordre Impérial des Trois Toisons d’Or*” (criada na Áustria em 15 de agosto de 1809), na qual ele anexava os históricos “*Toisons de Bourgogne, d’Espagne e d’Autriche*”²²⁷; e a da “*Réunion*” (datada de 1811), que substituiria as diversas condecorações dos países “reunidos” ao Império.

Por todas estas atividades Holtman, apesar de frisar que a propaganda governamental já existisse há muito tempo, coloca a importância de Napoleão para seu desenvolvimento: “*Ele foi o primeiro soberano a falar a seus súditos direta e frequentemente, em parte através de meios como os ‘bulletins’ e ordens do dia, que ele foi o primeiro a explorar; e em sua utilização da máquina governamental, ele tomou medidas pioneiras concernentes à sistemática atividade oficial de propaganda do tipo que conhecemos hoje. Nestas duas categorias momentâneas, Napoleão permanece como o primeiro propagandista moderno.*”²²⁸

3.3. Cerrando as Portas do Templo da Guerra: Bonaparte, o Pacificador

Ainda dentro das conseqüências da vitoriosa “Segunda Campanha da Itália”, em 9 de fevereiro de 1801 (20 pluvioso ano IX) chegava ao fim, depois de cerca de um mês de negociações, o Congresso de Lunéville (do qual a Inglaterra se recusara a participar), com a assinatura do tratado de mesmo nome entre a França, ou melhor, Bonaparte e a Áustria. Pelo tratado o Primeiro-Cônsul conseguia restabelecer a República Cisalpina, desarrumada pelos aliados durante sua estadia no Egito, ampliando

²²⁴ Mais uma vez o nome traz uma referência romana, procurando desta forma agradar a opinião pública.

²²⁵ Lefebvre, *Napoléon*, OP CIT, p. 135.

²²⁶ Rudé, OP CIT, p.197.

²²⁷ Esta ordem nunca seria conferida devido à aliança política franco-austriaca realizada com o Tratado de Viena (14 de outubro de 1809), sendo abolida depois do casamento de Napoleão com Maria Luísa da Áustria.

²²⁸ Holtman, OP CIT, p. 246.

assim os ganhos franceses do Tratado de Campo-Formio. Em Lunéville, Bonaparte consagrava-se, no cenário político europeu, como chefe de Estado, abandonando em definitivo o papel que desempenhara durante o Diretório, o de interlocutor que, por mais que agisse de forma autônoma, não tinha tal autonomia de direito. Juntamente com as medidas consulares que vinham sendo implementadas internamente, o tratado trazia aos franceses a confiança no início de um período de paz que parecia não deixar dúvidas sobre a tão desejada estabilização da nação francesa:

*“a pacificação de 1801 era realmente geral. Estendia-se por toda a Europa, às querelas políticas, civis e religiosas. Parecia que o contencioso aberto em 1789 fora inteiramente liquidado e a vitória da Revolução, apesar das concessões feitas pela França, reconhecida por toda parte. Com a paz geral restabelecida no mundo ocidental tinha-se a impressão de que Bonaparte mantivera as promessas de brumário, quando afirmara, na declaração feita após o golpe de Estado: ‘Cidadãos, a revolução está presa aos princípios que a iniciaram: ela terminou’.”*²²⁹

Porém, o que parecia o fim das hostilidades européias iniciadas com a Revolução seria, como veremos, apenas uma breve trégua, de qualquer maneira, mais um momento para Bonaparte de conversão certa de sua popularidade e de seu prestígio em mais poder. A ilusão da pacificação geral chegou ao clímax quando da assinatura, em 25 de março de 1802 (4 germinal ano X), do Tratado de Amiens que, colocando termo a nove anos de conflitos com a Inglaterra, e somado ao Tratado de Lunéville e à assinatura da Concordata, não deixava dúvidas, nem para o mais cético dos homens, de que Bonaparte completara sua obra messiânica, salvando a França das garras da anarquia.

Dentre os diversos tratados assinados por Bonaparte, Campo-Formio, Lunéville e Amiens seriam os três diamantes que agregariam mais valor ao seu patrimônio político e também ao seu patrimônio heróico, pois coroavam vitoriosas campanhas que empreendera. Do ponto de vista propagandístico, eles seriam trabalhados a seu favor em diversos suportes, como em medalhas comemorativas²³⁰ e quadros, auxiliando na construção da nova imagem que procurava consolidar Bonaparte como homem de Estado. Na posição de Cônsul, e não mais apenas de general, as representações a serem ventiladas para “seduzir” o espectador deveriam ser indicadoras dos novos rumos políticos tomados pelo militar, ou seja, deveriam deixar um pouco de lado seu heroísmo guerreiro da fase anterior (mantendo ainda assim a mediação das imagens do herói-salvador, mas sob um novo ângulo), para colocar em destaque sua função de estadista e, acima de tudo, de pacificador.

O *“Portrait du Premier-Consul”* (“Retrato do Primeiro-Cônsul”) de Gros²³¹ (**fig. 13**), completado em 1802 (ano X), algum tempo depois da Paz de Amiens, é um excelente exemplo desta nova tipificação de Bonaparte. Só agora ele pôde descer da montaria que o conduzira, na idealização

²²⁹ Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 108.

²³⁰ “C’est surtout dans les années 1801 et 1802, à l’époque de la glorification des traités de Lunéville et d’Amiens, que l’art des médaillistes s’affirma de la façon la plus brillante.” (Idem, p. 53).

de David, através do São Bernardo, para zelar pelo futuro da França de uma outra forma: em seu gabinete.

Figura 13: “Portrait du Premier-Consul”, Gros (1802)

²³¹ “Gros’s portrait of the First Consul became the prototype for the official type, and replicas and variants were distributed for display in institutional spaces.” (Boïme, OP CIT, p. 49).

O cenário não é mais o campo de batalha, mas um aposento que seria totalmente despojado não fosse a mesa sob a qual repousam um tinteiro e alguns papéis onde estão registrados os nomes de diversos tratados, alguns assinados por ele durante o Consulado, outros quando ocupava apenas o cargo de general ainda sob o Diretório. A calma do ambiente, assim como a espada embainhada e as luvas encerradas em sua mão esquerda trazem para o espectador o clima de paz que a França experimentava graças a ele. Suas novas armas – as penas – aparecem discretamente no fundo da cena. Uma delas, aliás, parece ter sido rapidamente abandonada por Bonaparte instantes antes sob o tinteiro, onde repousa escorada, como se ele tivesse sido flagrado pelo pintor e optado por abrir mão momentaneamente de seu trabalho para ser imortalizado. Aqui, o toque taumatúrgico do salvador de Jaffa toma uma nova forma: é aquele em que ele segura a pena para assinar os tratados que irão curar, ou seja, pacificar todos os inimigos franceses. A posição de sua cabeça também guarda algo da representação do jovem herói de Arcole feita por Gros, muito embora a cabeleira esvoaçante tenha dado lugar a cabelos mais curtos e o olhar se apresente sereno, menos furioso, ameaçador e ardente. Aqui ele também não encara o espectador, parecendo fitar alguém que o pintor preferiu deixar no anonimato. O heroísmo tão exaltado de Arcole ainda é sugerido pela menção aos tratados que, afinal, foram frutos de sua coragem em enfrentar e vencer os inimigos. E quando, com sua mão direita, ele aponta na lista, que se encontra sobre a mesa, o nome “Lunéville” é justamente para trazer à lembrança o fracasso da Segunda Coalizão que tentara detê-lo. Embora ainda seja o líder militar que vence com a ajuda da espada, Bonaparte quer ser visto como o líder político de uma nação que realizara a maior de suas façanhas: impor efetivamente a paz à Europa pela ponta da pena (e o fato do último nome da lista de tratados ser “Amiens”, sugere exatamente isto).

Aliás, é interessante frisar como a Paz de Amiens propiciou a vinda à França, especialmente no verão de 1802, de muitos turistas britânicos e americanos, afastados até então pelos conflitos, cuja curiosidade recaía principalmente sobre os tesouros artísticos trazidos da Itália e reunidos no Louvre²³². Assim, tanto as conquistas culturais quanto as conquistas militares contribuía para envolver o Primeiro-Cônsul em um aura de prestígio internacional. 1802 foi também o ano em que Bonaparte nomeou Dominique Vivant-Denon (1747-1825) diretor-geral dos museus, inaugurando um período de

intensas atividades no campo das artes²³³ que se estenderia pelo Império e repercutiria na propaganda oficial napoleônica: “*Bonaparte premier consul commence à faire entrer les arts dans les rouages accessoires de son gouvernement*”²³⁴.

²³² Cf o capítulo “O Ninho da Águia”, p. 155.

²³³ Boime, OP CIT, p. 25.

²³⁴ Delécluze, E. J., *Louis David: son école et son temps*, Paris: Macula, 1983, p. 279.

Em 8 de maio de 1802, tomado pela euforia dos acontecimentos, um dos membros do Senado proporia a vitaliciedade do Consulado como uma demonstração nacional de reconhecimento e gratidão aos extraordinários sucessos de *Napoleão Bonaparte*. Como observa Lefebvre²³⁵, seria a primeira aparição oficial do nome “*Napoleão*”, o que nos leva a considerar esta data como a estréia no cenário político do século XIX da nova ficção social que substituirá aos poucos o “*citoyen Buonaparte*”, o “*general Bonaparte*”, o “*consul Bonaparte*”... Contudo, o Senado não seria tão “grato” quanto necessário, pois decidiria apenas por prorrogar por mais dez anos o mandato consular, já inicialmente decenal. Não escondendo seu desapontamento, Bonaparte declarou querer ter a prorrogação de seus poderes referendada pelo povo francês e não apenas por aquela assembléia, ao que ele mesmo se encarregou de sugerir um plebiscito. De acordo com sua sugestão, duas questões básicas deveriam ser respondidas. A primeira, “*Napoleão Bonaparte tornar-se-ia cônsul vitalício?*”, seria mantida no projeto final do referendo elaborado pelo Conselho de Estado²³⁶, enquanto a segunda, “*Teria a faculdade de escolher seu sucessor?*”, acabou por ser descartada pelo próprio Bonaparte que sentira não ser ainda o momento apropriado para colocá-la. Neste sentido, a chamada *Constituição do ano X*, aprovada em 4 de agosto de 1802 (16 Termidor, ano X) – na realidade uma *Constituição do ano VIII* respingada de modificações que, endossando a favorável resposta popular ao referendo²³⁷, reforçava os poderes do Executivo (ou melhor, de Bonaparte) em detrimento do Legislativo – foi o primeiro metro de tapete vermelho sobre o qual pisaria “*Napoleão*”. Principalmente, se considerarmos que uma das modificações dava ao Primeiro-Cônsul o direito de escolher o(s) seu(s) sucessor(es) em vida, ao que, resguardando por detrás deste “convite” suas ambições de hereditariedade aos olhos do público, Bonaparte recebia resposta positiva à questão, monárquica demais, que ele mesmo retirara do referendo. Ao acolher em seu corpo, oficialmente, a questão de sua sucessão, a constituição do ano VIII, republicana, contaminava-se letalmente com os germes da monarquia hereditária. Um dos fortes sintomas desta contaminação já podia ser percebido no próprio ambiente que cercava Bonaparte e que se distanciava cada dia mais do estilo espartano sugerido na ambientação de sua representação feita por Gros²³⁸:

²³⁵ Lefebvre, OP CIT, p. 135.

²³⁶ Tulard (cf. sua cronologia em *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 496) por sua vez, coloca este projeto para conferir o consulado vitalício a Bonaparte (datado de 10 de maio de 1802) como a primeira aparição oficial do nome *Napoleão*.

²³⁷ Sobre as cifras deste plebiscito (2 de agosto de 1802), Godechot analisa: “*O plebiscito ocorreu como o do ano VIII e teve 500.000 abstenções a menos [3.500.000 votos], a maior parte dos velhos abstencionistas votaram sim, mas determinado número disse não ao consulado vitalício: de fato, o número de votos negativos passou de 1562 a 8374, número evidentemente muito pequeno, mas comprovatório de que, apesar das medidas policiais tomadas contra os chefes jacobinos e realistas, continuava a haver uma oposição. (...), gerais, soldados votaram não. Parece que o excesso de ‘sins’ registrados em 1802 fora de origem principalmente conservadora.*” (*Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 110).

²³⁸ Sobre o “*Portrait du Premier Consul*” realizado por Gros em 1802, ao qual nos referimos anteriormente, Boime comenta: “*The empty room and simple uniform convey a spartan quality more in keeping with revolutionary imagery than the imperial pomp of the next phase.*” (OP CIT, p. 50).

*“a corte do primeiro cônsul (...) adquiriu rapidamente, nas Tulherias (...) um ar de Antigo Regime. Duroc já era administrador do palácio; em novembro de 1802, Josefina recebeu uma posição oficial e a rodearam de quatro damas escolhidas no seio da antiga nobreza. (...) A etiqueta fez-se incessantemente mais minuciosa; o próprio Bonaparte usava meias de seda e levava o diamante ‘regent’ na empunhadura de sua espada; o traje, os carros, os empregados vestidos de libré, as festas e os bailes no Opéra deslumbravam novamente o povo. Em janeiro de 1803, o luto de corte foi restabelecido por ocasião da morte em São Domingos de Leclerc, o marido de Pauline Bonaparte. O 15 de agosto de 1802 havia sido instituído a São Napoleão, e as festas republicanas do 14 de julho e do 1º Vendemiário só foram celebradas, até 1804, por formalidade. Em 1803, as moedas passaram a ser cunhadas com a efígie de Bonaparte.”*²³⁹

Desta “contaminação” inicial até a instituição do Império em 1804, o fato da hereditariedade de Bonaparte ganhar cada vez mais importância dentro dos debates sobre os futuros rumos políticos da França também seria bastante sintomático. O catalisador destas considerações foi, sem dúvida, a série de conspirações e de atentados²⁴⁰ que, ocorrendo desde o início do Consulado, eram atribuídos pela Polícia ora a realistas, ora a jacobinos²⁴¹ e que, ao colocarem em risco a vida do Primeiro-Cônsul, ameaçavam a própria forma de governo. Em meio a estes perigos, intencionalmente exagerados pelas autoridades²⁴², Bonaparte comovia enquanto vítima e, ao sobreviver, atrelando a si a sobrevivência do próprio Consulado, reforçava mais uma vez sua imagem de Salvador da Pátria, conseguindo também justificar severas medidas de perseguição e de punição contra os suspeitos²⁴³. Aqui podemos perceber como a repressão se alimenta da resistência ou da oposição, se auto-justificando a partir delas, no que detectamos uma via de mão-dupla em que a repressão gera resistência e vice-versa.

²³⁹ Lefebvre, OP CIT, p. 145.

²⁴⁰ Dentre as várias conspirações e atentados, destacamos dois. A “*machine infernale*” da rua Saint-Nicaise, em 24 de dezembro de 1800 (3 nívoso ano IX), na qual 22 pessoas morreram e 56 ficaram feridas, e a conspiração do chefe realista Georges Cadoudal, descoberta pela Polícia em fins de janeiro de 1804, em que se planejava, com apoio inglês, raptar o primeiro-cônsul e levá-lo para Londres.

²⁴¹ Algumas passagens de Bertaud (1799 – *Bonaparte prend le pouvoir...*, OP CIT) falam sobre a imagem que se fazia dos jacobinos e realistas, ou melhor, dos “*blancs*” e dos “*bleus*”. Nas pp. 91-2, Bertaud resume a situação dos dois grupos desde o Diretório, mostrando como muitas vezes eram considerados como um só inimigo, e a política ambígua de Bonaparte em relação a eles: “*il écoute les avances des royalistes et ne rejete pas l’image que donnaient de lui les jacobins, celle d’un ancien ami de Robespierre et des Montagnards de l’an II. En fait, son projet était de les rallier à lui ou de les briser*” (p. 92). Na p. 108, ele retoma a visão detratadora dos jacobinos à época do Brumário e do Consulado, rotulados pelos seus inimigos de “*anarchistes*”.

²⁴² “*Pour les autorités constituées, à l’échelon local comme à l’échelon central, la menace [o duplo-perigo jacobinos/realistas] apparaissait plus pressante et alimentait une psychose collective qui jettera plus d’un républicain ou d’un notable modéré entre les bras du Sauveur, Bonaparte*” (Bertaud, OP CIT, p. 107).

²⁴³ A “*machine infernale*” da Rue Saint-Nicaise foi um grande exemplo do uso de um atentado em prol do fortalecimento político de Bonaparte, ao justificar uma “caça às bruxas” em território francês. Muito embora a polícia não tivesse conseguido identificar imediatamente os autores do atentado, Bonaparte promoveria o expurgo de vários chefes jacobinos que seriam presos e deportados sem julgamento sob a acusação de envolvimento no crime. Com este desmascaramento forjado ele quebrava uma das grandes linhas de oposição à consolidação do Consulado. Com a continuação das investigações, concluiu-se que os *Chouans* (insurretos do Oeste da França [Vendéia] que lutavam pela restauração da monarquia borbôe do Catolicismo) eram os culpados. Mas, ao invés de reparar seu “erro”, Bonaparte promoveu uma outra série de expurgos, executando, inclusive alguns dos envolvidos, em 20 de abril de 1801. (Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, pp. 97-8).

Ainda é interessante destacar como a coincidência entre o início dos trabalhos do “*São Bernardo*” de David, em fins de 1800, e a mais famosa tentativa de assassinato de Bonaparte, conhecida como a “*Machine Infernale*” da rua Saint-Nicaise, imprimiu um nova dimensão simbólica ao quadro. Em 24 de dezembro deste mesmo ano (3 Nivoso ano IX), o Primeiro-Cônsul e sua esposa estavam em uma carruagem, a caminho do *Opéra*, para assistirem à performance “*The Creation*”, de Haydn. O artefato, detonado prematuramente, fez com que escapassem ilesos, mas entre os que os acompanhavam ao evento e transeuntes, alguns acabaram mortos ou feridos. Neste contexto específico, o sentido político-simbólico da representação de David ultrapassou o de uma mera cristalização da imagem do herói para servir de afronta formal às tentativas terroristas, ao sugerir e reafirmar pela temática do enfrentamento vitorioso do perigo e das dificuldades, como havia sido a travessia do São Bernardo ao qual se seguiria Marengo, um Bonaparte invulnerável e moralmente blindado: “*David’s charching equestrian is thus the héros éternel thwarting the machine infernale, rising phoenix like out of the Alpine snow and ice, intrepid and indestructible*”²⁴⁴. Portanto, mesmo com o atentado, o Primeiro-Cônsul continuava a “ir ao teatro”, não tanto no sentido de assistir a uma apresentação, mas de continuar a ser o principal ator político na encenação do poder.

Envolvida em ares de incerteza ao sentir-se refém de conspiradores e terroristas, a França tinha a sensação de depender mais e mais de Bonaparte para seu bem-estar. Bonaparte, por sua vez, cada vez encontrava-se mais dependente de um herdeiro, herdeiro este que, pelo menos de forma natural, não possuía, visto que não tivera filhos com Josefina. Afinal, mudar a aparência externa de seu poder vinculando-o à hereditariedade – a camada mais superficial dos desejos dinásticos que acalentava – além de garantir, a princípio, sua continuidade política, seria a primeira de muitas tentativas que se seguiriam durante o Império de legitimar seu governo perante as cabeças coroadas da Europa, buscando alinhar-se às antigas monarquias que se recusavam peremptoriamente a reconhecer como algo mais que uma aberração um governo que, sob o título de “republicano”, vinculava-se aos seus olhos aos horrores da Revolução.

Dentro desta lógica, o Consulado vitalício associado à escolha de um herdeiro em vida, tomado a princípio como um mecanismo para desencorajar os ataques à pessoa de Bonaparte (pois a continuidade política estaria garantida por um herdeiro, fosse ele político ou natural, não se prendendo mais apenas à existência de um único homem), encobria as ambições autocráticas e dinásticas do primeiro-cônsul²⁴⁵. O que se apresentava por ora como solução para a continuidade da República, mais

²⁴⁴ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 42 (grifos do autor).

²⁴⁵ Segundo Rudé, “*Com esta última medida [o direito de escolha de seu sucessor], Napoleão deu o primeiro passo para a restauração da monarquia hereditária. De facto já tinha, na prática, todos os atributos de um monarca absoluto. Só faltava acrescentar elementos decorativos como a coroa imperial, a corte imperial e uma nova aristocracia imperial.*” (*A Europa Revolucionária*, OP CIT, p. 194).

tarde se descobriria ser um ato de suicídio político. Assim, o “*mito do complô*”²⁴⁶ realista/jacobino revelar-se-ia de grande importância tática na implantação do Império, na medida em que seria o principal argumento utilizado por Bonaparte e seus partidários para legitimar aqueles que seriam os fundamentos da quarta dinastia francesa: vitaliciedade e hereditariedade. Nas palavras de Lefebvre: “*Bonaparte n’en guettait pas moins l’occasion d’accroître son pouvoir; les complots la lui fournirent.*”²⁴⁷

Contudo, em maio de 1803, a Inglaterra invadia Malta, rompendo o Tratado de Amiens²⁴⁸ e oficializando, deste modo, visto que não declarava formalmente guerra, a retomada dos conflitos com a França. No entanto, o que seria interpretado pelo governo francês como um gesto leviano por parte dos ingleses deve ser também entendido como uma reação natural ao “*caráter provocante e agressivo da política exterior, colonial e econômica de Bonaparte*”²⁴⁹, iniciada em 1801. Mas, para além do choque entre países que procuravam afirmar-se economicamente, o duelo entre França, ou melhor, Bonaparte e Inglaterra não deixava de nutrir-se ainda do choque entre Revolução e Contra-Revolução. Derrotar a Inglaterra, era derrotar a corrente que se opunha ao clima de paz que favoreceria o florescimento dos ganhos revolucionários e a consolidação do poder de Bonaparte. Eliminar Bonaparte, a grande personificação do igualitarismo revolucionário, era varrer as ambições, que tanto horrorizavam a aristocracia inglesa e as demais monarquias européias, de qualquer um que quisesse ignorar a tradição e o nascimento. Mas é claro que não devemos negligenciar as tentativas de hegemonia napoleônica e o desejo inglês de assegurar o domínio do comércio marítimo.

E foi neste clima de novas animosidades entre França e Inglaterra que Cadoudal, chefe realista, obteve apoio inglês para raptar Bonaparte, conspiração que seria desmantelada pela polícia em fins de 1804. Contudo, o episódio mais dramático da conspiração, que se converteria involuntariamente no argumento decisivo para o restabelecimento de uma monarquia hereditária em favor do Primeiro-Cônsul, ainda estaria por vir. Convencido do envolvimento neste complô de um dos membros da exilada família real francesa – o Duque d’Enghien, que se encontrava em território alemão –, Bonaparte mandou detê-lo e, após um breve interrogatório, ordenou seu fuzilamento sob a acusação de ser um agente inglês. Esta vingança, considerada uma das grandes máculas da vida política de

²⁴⁶ “*Mito mobilizador (...), como não reconhecer, com efeito, o papel freqüentemente primordial ocupado pela temática do complô na crônica de algumas das principais confrontações vividas há dois séculos pelas sociedades do Ocidente contemporâneo? (...). Todo mundo sabe: do terror jacobino ao terror stalinista, a acusação de complô não cessou de ser utilizada pelo poder estabelecido para livrar-se de seus suspeitos ou de seus opositores, para legitimar os expurgos e as exclusões, bem como para camuflar suas próprias falhas e seus próprios fracassos.*” (Girardet, *Mitos e Mitologias Políticas*, SP: Cia das Letras, 1987, pp. 49-50). Podemos recordar, neste sentido, na História do Brasil, o falso “Plano Cohen”, utilizado por Getúlio Vargas para dar o golpe de 1937 e implantar o Estado Novo.

²⁴⁷ Lefebvre, *Napoléon*, OP CIT, p. 118.

²⁴⁸ Esta iniciativa de rompimento por parte da Inglaterra seria muito proveitosa para Napoleão do ponto de vista da propaganda, principalmente durante o Império, quando o governo francês, relembando este fato, não perderá a oportunidade de imputar sempre às intrigas inglesas a culpa por qualquer ofensiva, ainda que feita pelas demais nações e, claro, às ambições de cada uma delas. Cf. Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, pp. 4-7.

²⁴⁹ Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 124.

Napoleão, vista por seus detratores como um ato falho de alguém que jamais poderia se desvincular da Revolução e de seus horrores, não deixou de revelar o espírito clânico de um Bonaparte que ainda trazia enraizados traços de sua origem corsa, como a *vendetta*, isto é, o sentimento de vingança existente entre famílias, originado por um assassinato ou uma ofensa. Aliás, espírito este que ficará bastante evidente na forma com que ele conduzirá sua política externa, fazendo de seus irmãos e irmãs, reis e rainhas.

Tomado como uma *vendetta*, o assassinato do duque pode ser considerado o prelúdio simbólico do Império; um embate onde o “*Bonaparte*” que se envolvia já não era apenas um indivíduo, mas um clã, e onde um membro da família real expiava exemplarmente o desejo de eliminação de todos seus consangüíneos para, forjada simbolicamente a vacância, justificar a entrada em cena de uma nova dinastia. Estamos diante de alguém que só se satisfará com a instituição de uma monarquia hereditária a fim de dar prosseguimento à sua política pessoal. O assassinato, contrapondo morte à vida, consideradas, no caso, como derrota e vitória, não deixava de insultar a ineficácia de seus opositores (realistas ou não), cujas inúmeras tentativas de atentado tornavam-se desesperadas e infantis ao não serem capazes de realizar o que ele realizava em apenas um movimento: eliminar o elemento indesejável. Os realistas eram inoculados a partir de seu próprio princípio virulento e Bonaparte afirmava-se dando à execução um valor exemplar que, em conjunto com os expurgos jacobinos, atingia a imaginação das pessoas ao misturar sua autoridade à angústia e ao medo.

O suposto envolvimento de um membro da família real em um atentado contra a vida do Primeiro-Cônsul, potencializado do ponto de vista psicológico pela retomada dos conflitos com a Inglaterra, tornava-se o argumento final para justificar o estabelecimento oficial de uma sucessão hereditária²⁵⁰ que assentaria seu poder, segundo seus partidários, sobre bases mais estáveis. Depois de algumas deliberações dos senadores e dos tribunos²⁵¹, em 18 de maio de 1804 (28 Floreal ano XII), o Senado confiava, por um *senatus-consulto*, o *governo da República a um imperador hereditário: Napoleão*. Por ele também se estabelecia que os membros da família imperial receberiam o título de “*princes français*” com direito a listas civis. A mãe do imperador seria contemplada posteriormente com o título de “*Madame Mère*” que era reservado durante o Antigo Regime às rainhas viúvas, tornando-se a protetora das associações hospitalares. O título V deste *senatus-consulto* previa também o estabelecimento dos grandes dignitários do Império (“*grandes dignités de l’Empire*”): o *Grand-Electeur*, o *Archi-Chancelier de l’Empire*, o *Archi-Chancelier d’État*, o *Archi-Trésorier*, o *Connétable* e o *Grand-Amiral*; todos eles nomeados diretamente pelo Imperador. O título VI ainda previa a criação

²⁵⁰ Tanto assim que Lefebvre afirma que “*Le premier résultat de la nouvelle guerre fut ainsi de valoir à Bonaparte la dignité impériale et l’hérédité.*” (OP CIT, p. 166).

²⁵¹ Além do clima de insegurança que favorecia o direcionamento das assembléias rumo à criação de uma monarquia em favor de Bonaparte e sua família, deve-se considerar também o estado de docilidade e submissão do Tribunato ao cônsul que, em 1802, diante de sinais de oposição, purgara-o de seus elementos mais “independentes”, reduzira seus poderes em 1804 e o extinguiu em 1807.

dos “*grands-officiers*”, entre os quais se incluíam os Marechais do Império. Vale lembrar que todos estes cargos se inspiravam fielmente naqueles do Antigo Regime. Napoleão se inspiraria até mesmo na “*maison*” de Luís XVI para estruturar a sua: aos três príncipes de sangue (Luís XVI, os condes de Provence e d’Artois) corresponderiam os três irmãos Bonaparte: Napoleão, José e Luís.

Mais uma vez, um plebiscito ratificaria a decisão como nos anos VIII e X²⁵². Devendo jurar respeitar “*a igualdade de direitos, a liberdade política e civil, a irrevogabilidade das vendas dos bens nacionais*” e passando a receber uma pensão anual semelhante em valor à que a Constituição de 1791 concedera a Luís XVI (25 milhões de francos)²⁵³, não cabia a Bonaparte recusar; era preciso que ele se “sacrificasse” mais uma vez pelo “bem estar” da Nação.

3.4. A Morte do Herói

“*Napoléon s.m. (na-po-lé-on – par allusion à Napoléon I^{er}). Conquérant: Il est temps d’en finir avec les Napoléon au petit pied (E. de Gir.)*

“– *Fam. Pièce de vingt francs à l’effigie de Napoléon: Chaque écu est un valeureux combattant contre les républicanisme et chaque Napoléon est un Achille.*

(...)

“– *Minér. Beau marbre brun rougeâtre, veiné de blanc et de gris ou à fond gris brunâtre et veines blanches.*”

(Verbete “Napoléon”, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*)²⁵⁴

Um mês se passaria, da publicação no *Moniteur* do artigo de Bonaparte sobre o “18 Brumário” – que podemos considerar como a certidão de nascimento do Bonaparte político e a última demão de verniz à sua imagem de herói-salvador – até sua promoção a Primeiro-Cônsul (não mais em caráter provisório); ao que se seguiria o Consulado Vitalício (1802), preâmbulo do Napoleão imperador (1804). Mesmo esta mera seqüência de promoções revela-nos interessantes implicações na questão da construção simbólica de seu poder. As constantes mudanças na sua condição de Cônsul, por exemplo, que trilham o paulatino encerramento de poderes em suas mãos a ponto de assegurar-lhe a exclusividade da autoridade executiva, parecem transpirar algo do mistério da Santíssima Trindade em que três é ao final um. Isto é sugerido principalmente pelo processo de canibalização política sofrido

²⁵² À questão “*O povo deseja a hereditariedade da dignidade imperial na descendência direta, natural, legítima e adotiva de Napoleão Bonaparte e na descendência direta, natural e legítima de José Bonaparte e Luís Bonaparte?*”, cerca de 3.572.329 eleitores responderam “sim”, quase o mesmo número de “sins” do ano X e houve 2.569 “nãos” (contra 8.374 no ano X), diminuição esta que Godechot explica: “*os oposicionistas, que tinham constatado a inutilidade de seu gesto e a onipotência da polícia, refugiaram-se numa prudente abstenção.*” (Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 127). Como não tinha filhos, o futuro imperador designou como herdeiro seu irmão José e, depois deste, Luís (marido de Hortense de Beauharnais, filha de Josefina e enteada de Bonaparte, e pai do futuro Napoleão III).

²⁵³ Idem, p. 127.

²⁵⁴ Larousse, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*, Paris: Larousse et Boyer, 1874, tomo XI, p. 804.

inicialmente por Ducos e Sièyes e, depois, por Cambacères e Lebrun. Processo este que, para o caso dos dois últimos, já se tornava patente desde que, devendo as Tulherias ser a residência oficial dos três cônsules, apenas Bonaparte aí permaneceria, como a sugerir as proporções cada vez maiores que seu poder apresentava diante dos outros dois²⁵⁵.

Da mesma forma – assim como Pai, Filho e Espírito Santo – em um só ser, o general, o herói e o salvador fundir-se-iam, formando uma trindade política que tudo congregaria – *Napoleão* –; uma outra *ficção social* que concentrará em si o capital heróico e político cedido por aqueles que não puderam competir com ele. De *Buonaparte*, passou-se a *Bonaparte*, de *Bonaparte* a *Napoleão* que, por sua vez, tornar-se-á símbolo de uma nação inteira à qual imporá seus interesses como se dela fossem.

Mesmo as modificações em sua assinatura indicam a formação desta ficção social denominada *Napoleão*²⁵⁶. Em sua juventude ele teria assinado *Buonaparte*, como seu pai, forma esta que, como vimos, lhe foi de certa importância estratégica durante o comando do Exército da Itália. Mas quando se reporta pela primeira vez ao Diretório, no final de março de 1796, informando já ter se colocado efetivamente no comando do exército italiano, ele assina *Bonaparte*. Esta saída de cena do “U” seria a estréia da nova grafia que doravante seria adotada por ele, como que a assinalar sua adesão integral aos ideais revolucionários franceses. Abandonando a vogal, ele adotava para si uma nova pátria – a República Francesa – e anunciava a entrada em cena do herói devotado a ela. Quando, ao ser coroado em 1804, ele passou a assinar *Napoléon*, além de simbolicamente enterrar sob a lápide de Bonaparte o herói revolucionário, ele frisa sua nova função, a de dinasta, que enquanto tal não precisa mais do que seu prenome para passar à posteridade. Contudo, até 1805, ele continuaria a assinar seu nome por extenso, passando a usar a partir da Campanha de 1806 a forma “*Napol.*”. Do campo de Tilsit (1807) ele só assinaria sua inicial, assim como, em 1808, de Madri. E são estas as variações que se seguem em sua assinatura até sua morte em 1821, ora “*Nap.*”, ora “*Napol.*”, ora “*Napoléon*”, ou apenas um “*N*”. De qualquer forma, em seu testamento, ele assinaria “*Napoléon*”, firmando-o definitivamente para a História e sacrificando seu sobrenome à quarta dinastia francesa. Interessante notar como o nome “*Napoleão*”, que fora motivo de chacota até em sua primeira Confirmação, tornar-se-ia para muitos sinônimo de um grande homem.

Dentro desta lógica, com a proclamação do Império, “*Bonaparte*” deveria deixar de ser o indivíduo revolucionário para ser sinônimo apenas da quarta dinastia francesa. Assim, em breve, ele seria forçado a sair de cena. E o desapontamento causado pelo anúncio da coroação em muitos daqueles que haviam se encantado com suas façanhas apenas traduziu como o retorno à forma

²⁵⁵ “*Le palais (das Tulherias) devait abriter, il est vrai, les trois consuls et le caractère collégial de ce pouvoir pouvait rassurer les républicains. En fait, personne n’était dupe. Cambacères alla d’emblée s’installer à l’hôtel d’Elbeuf, place du Carrousel. (...), Lebrun se choisit en appartement, mais dut rapidement élire domicile l’hôtel de Noailles, rue Saint-Honoré*” (Tulard, *Napoléon et la Noblesse d’Empire*, Paris: Éditions Tallandier, 2001, p. 56).

²⁵⁶ Os dados que seguem foram tirados de Dayot, *Napoléon Raconté par l’image ...*, OP CIT, pp. 408-11.

monárquica de governo feria-o de morte, em suas imaginações e expectativas, e transformava em farrapos sua roupagem de salvador. Sob este ponto de vista, não podemos deixar de considerar a elevação de dezoito generais a “Marechais do Império”²⁵⁷, um dia após a proclamação do novo Imperador pelo Senado, como um simbólico martírio ou sacrifício coletivo ao Império daqueles que, como Bonaparte, haviam ascendido pelo heroísmo revolucionário. E como não suspeitar que a escolha premeditada do 14 de julho – tradicional aniversário da Federação e da tomada da Bastilha – para a pomposa realização, em 1804, da primeira festa de entrega das cruzes da Legião de Honra, que teve lugar na Igreja dos *Invalides*²⁵⁸, serviria, segundo os novos interesses políticos de Bonaparte, mais para dar um novo sentido comemorativo à data do que marcar, como muitos entenderam, a ligação da nova instituição com os princípios da Revolução; o que ficaria mais evidente em 1805 quando se anunciaria que “*le dernier anniversaire de la Fédération*” havia sido comemorado no ano anterior²⁵⁹?

Se nos lembrarmos ainda que a Constituição do ano VIII, ao acolher oficialmente em seu corpo a questão da sucessão do Primeiro-Cônsul, contaminara-se letalmente com os germes da monarquia hereditária, podemos desconfiar que o Bonaparte herói revolucionário padecera desta mesma “doença”, agonizando lentamente desde o “18 Brumário”. Aliás, considerada do ponto de vista político, como sugere Larousse, esta bem poderia ser a data registrada em sua lápide:

*“Por uma ficção (...) nós o registramos como morto no 19 Brumário ano VIII. Ele morreu, de fato, como capitão republicano e como filho da Revolução, e a partir deste momento, nós enxergamos apenas o ditador político e militar e o imitador dos Césares. É de alguma forma um outro personagem e são também novos tempos.”*²⁶⁰.

Entre os que consideraram que Bonaparte havia sido assassinado com mil punhaladas pelo Senado, em 18 de maio de 1804, como César o fora em Roma, e definitivamente sepultado em Nôtre-Dame na presença de Pio VII, em 2 de dezembro deste mesmo ano, dia de luto para os que se despediam de Bonaparte e de grande felicidade para os que recebiam Napoleão para sua Sagração, estava Beethoven que se encarregaria de escrever o mais famoso elogio fúnebre ao herói “assassinado”. Ele, que pretendia intitular “*Bonaparte*” sua terceira sinfonia, desistira da homenagem após a notícia da instituição do Império, passando a dedicá-la “*à memória de um grande homem*”. A versão final da sinfonia, que seria publicada em Viena, em 1806, e que ficaria conhecida como

²⁵⁷ Napoleão retoma esta patente que era a mais alta na época da monarquia dos Bourbons. Os nomeados foram Augereau, Bernadotte, Berthier, Bessières, Brune, Davout, Jourdan, Kellermann, Lannes, Lefebvre, Masséna, Moncey, Mortier, Murat, Ney, Pérignon, Sérurier e Soult. Em 1805, Gouvion-Saint-Cyr, Grouchy, Macdonald, Marmont, Poniatowski, Suchet e Victor também seriam contemplados com o marechalato.

²⁵⁸ Bausset, *Mémoires Anecdotes...*, OP CIT, pp. 129-130. A pompa e o brilho que tiveram lugar na festa de entrega das cruzes da Legião de Honra fazem dela um importante ensaio para os faustos da coroação de Napoleão em 2 de dezembro deste mesmo ano.

²⁵⁹ Interessante notar como as datas comemorativas do Império foram mescladas ao calendário revolucionário, esvaziando, desta forma, paulatinamente, as datas comemorativas da Revolução Francesa. Cf. Baczkó, Bronislaw, “*Le calendrier Républicain: Décréter l'éternité*”, in Nora, Pierre (dir.), *Les Lieux de la Mémoire: La République* (v. I), Paris: Gallimard, 1984.

“Eroica” seria ao mesmo tempo o adeus a Bonaparte e seus ideais republicanos e o repúdio a Napoleão, o imperador, que o músico deixava para serem soados perpetuamente e que se tornaria, com o passar do tempo, “um exemplo monumentalizado da resistência do artista à tirania, do antagonismo entre arte e política, do indivíduo contra o Estado”²⁶¹. Na realidade, a *Eroica* seria um dos vários sintomas do conflito que se iniciava, chancelado e catalisado pela coroação, entre a crença no salvador e a nova realidade bonapartista que se delineava²⁶².

3.5. O Outro Exército de Napoleão: A Arte a Serviço da Política

“Tanto o ritual como a arte e a arquitetura podem ser vistos como instrumentos de auto-afirmação, como a continuação da guerra e da diplomacia por outros meios.”

(Peter Burke, *A Fabricação do Rei*)²⁶³

Se para alguns Bonaparte fora assassinado, para outros, no entanto, o herói apenas restaria inacabado, como no retrato do general iniciado por David que, muito embora tenha afirmado desde o início, e não deixasse de afirmar agora, “*Bonaparte est mon héros*”²⁶⁴, seria um dos grandes responsáveis pela saída do revolucionário pela porta dos fundos e pela entrada triunfal de Napoleão I no cenário político europeu²⁶⁵. De fato, com o Império, fazia-se necessário modificar a linguagem da comunicação política para representar a nova posição de Napoleão: a mediação da imagem do herói revolucionário deveria ser paulatinamente afastada em prol da consolidação da nova figura de monarca. Entramos em uma nova fase da construção da imagem pública de Bonaparte, ou melhor, de

²⁶⁰ Larousse, OP CIT, tomo XI, p.804.

²⁶¹ Solomon, Maynard, *Beethoven: Vida e Obra*, RJ: Jorge Zahar, 1987, p. 183. Podemos citar ainda outros artistas que ao longo do século XIX seguiriam fazendo de suas obras veículos de crítica contra Napoleão, como Goya e seu quadro “*3 de Mayo*” (inspirado nos acontecimentos da invasão da Espanha pela França); Tchaikovsky e sua composição “*1812*” e mesmo Tolstoi e seu romance *Guerra e Paz*.

²⁶² Aliás, Beethoven é um caso exemplar tanto do desapontamento com Bonaparte quanto da crença, que muitos de sua época nutriam, em um redentor: “*As correntes utópicas do século XVIII gravitaram em torno da idéia de um bon prince, um herói quimérico que poderia dissolver os intrincados problemas das relações entre senhores e homens. Eram tais heróis (...) quem carregavam o peso acumulado das esperanças e pulsões messiânicas. Encontraremos suas contrapartes em Fidelio e Egmont, de Beethoven, e talvez na sinfonia a que ele pretendia pôr o nome de Bonaparte*” (Solomon, OP CIT, p. 71). Para uma interessante análise psicológica do sentimento de rejeição de Beethoven por Bonaparte cf. capítulo 13 (“*Bonaparte: A Crise da Crença*”) no mesmo livro.

²⁶³ Burke, *A Fabricação do Rei*, OP CIT, p. 77.

²⁶⁴ Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 202. De fato, David admirava Bonaparte a quem considerava a reencarnação de um herói da antiguidade.

²⁶⁵ Assim, embora Lefebvre tenha escrito, numa evidente referência ao seu poder – uma ditadura militar fundada na vitória –, que “*C’est le général Bonaparte qui a conquis le pouvoir et c’est comme tel qu’il l’a exercé. Les costumes et les titres n’y ont rien changé*” (*Napoléon*, OP CIT, p. 66), quando falamos que Bonaparte cedeu lugar a Napoleão, não nos referimos a uma mudança ideológica ou de caráter, mas à construção simbólica de seu poder, em especial à questão da legitimação, que implicou em que o primeiro fosse cedendo lugar para outras imagens bastante distantes das do general revolucionário, como a do dinasta, cercado de signos do poder e de luxo. Aliás, na mesma linha de Lefebvre, Godechot afirmou: “*He has been described as the most ‘civilian’ of generals, but he remained essentially and at all times a soldier – neither clothes*

Napoleão, na qual “*Arcole*”, “*Jaffa*” e “*São Bernardo*” (tríptico pictórico do herói-salvador) vão sendo lentamente encobertos por coroas, monogramas e mantos. O enfoque passa a ser cada vez menos no heróico e cada vez mais no dinástico. Portanto, a espada seria embainhada e a águia, símbolo do novo Império, empunhada em seu lugar, encimando a bandeira tricolor, substituindo as pontas de ferro dos mastros das bandeiras que eram carregadas nos combates²⁶⁶.

Diante desta preocupação Napoleão se empenhará desde o início do Império em reforçar o controle estatal sobre as produções artísticas, organizando e orientando melhor este ramo da estrutura propagandística que ele já explorara durante o Consulado e que, mesmo antes do período consular, vinha tendo lugar oficiosamente. Procurava, assim, deixar cada vez menos espaço para a espontaneidade criadora dos artistas em detrimento da construção intencional guiada pelos desígnios oficiais.

Visto que “*ce n’est cependant qu’après 1804, à l’heure de la vertigineuse apogée qui suit la fin de l’année 1805, que les images napoléoniennes se multiplient à l’infini, sous toutes les formes au milieu d’une foule idolâtre qu’affole chaque jour de plus en plus la gloire toujours grandissante du vainqueur*”²⁶⁷, podemos perceber como esta reorganização das artes sob o patrocínio de Napoleão se fazia realmente necessária. Não sendo mera coincidência que fosse iniciada neste período e que, também no ano de 1804, Louis David tenha sido elevado a “*Premier Peintre*” (ele que já era pintor oficial do governo consular) e Dominique Vivant-Denon a “*Directeur de Beaux-Arts*” (ele que já ocupava, desde 1802, o cargo de “*Directeur Général des Musées*”).

De fato, David seria o pintor de corte por excelência de Napoleão, enquanto Denon seria o grande coordenador da propaganda artística de seu regime, ambos formando os principais pilares das Belas-Artes sob o governo napoleônico²⁶⁸. Cabe ressaltar ainda que Denon seria uma espécie Ministro das Artes, pois além de ter coordenado a reorganização do Louvre, futuro *Musée Napoléon*, ele ainda presidiria Salões, cuidaria das manufaturas imperiais, das aquisições artísticas do Império, além do

nor titles could alter that fact.” (“The Internal History of France During the Wars, 1793-1814”, in Crawley, C.W. [ed.], *The New Cambridge Modern History...*[vol. IX], OP CIT, p. 296).

²⁶⁶ Vale lembrar que em termos gerais, o pavilhão imperial era idêntico ao da Revolução que havia sido desenhado por David e decretado em 1794, contando com três bandas verticais, sendo a azul do lado esquerdo, a branca no meio e a vermelha no lado direito. Ainda que “*désireux sans doute de se démarquer plus nettement des gouvernements précédents* [entenda-se revolucionários], *Napoléon, empereur, semble pour sa part avoir songé un moment à le rejeter*. Contudo, “*au sein de la Grand armée, du moins au sein des contingents français, une fidélité semble n’avoir jamais cessé de protéger les trois couleurs des caprices du pouvoir impérial. Une limite se trouvait tacitement tracée que celui-ci ne se résolut jamais à franchir*” (Girardet, “*Les Trois Couleurs: ni blanc, ni rouge*”, in Nora, Pierre [dir.], *Les Lieux de Mémoire: La République* [v. II], OP CIT, p. 14). Desta forma, para evitar maiores modificações na bandeira, que possivelmente seriam mal recebidas, seria usado um interessante artifício para personalizá-la: encimar os mastros com pequenas águias de cobre. Tanto assim que o termo “*aigle*” passará a substituir o termo estandarte ou bandeira durante o Império.

²⁶⁷ Dayot, OP CIT, p. 72.

²⁶⁸ 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.

pagamento de obras e de pensões (que variavam entre 2000 e 4000 francos) aos artistas ligados ao Estado.

O reavivamento sob o Império de uma titulação artística bastante semelhante à utilizada nas cortes também serviria para auxiliar o alinhamento de Napoleão no cenário monárquico europeu, pois sugeriria uma continuidade, criando um atalho entre Antigo Regime e Império que, contornando a Revolução, buscava afastá-lo de Robespierre e dos horrores revolucionários. Assim, a denominação de “*Premier Peintre*” dada a David, por exemplo, alçando-o a uma posição de destaque supremo sobre os demais artistas franceses, já existia desde o século XVII, na França²⁶⁹.

Além dos títulos, que posicionavam de forma bastante definida os principais artistas que compactuavam com Napoleão, a tradição da polivalência artística há muito cultivada nas cortes do Antigo Regime também seria mantida. A promoção de Jean-Baptiste Isabey, que fora um retratista de sucesso no Antigo Regime, a “*Peintre dessinateur du cabinet de S.M. l’Empereur, des cérémonies et des relations extérieures*” (o que o liga também à utilização tradicional do artista para fins diplomáticos²⁷⁰), em 1804, e a “*Premier peintre de la chambre de l’Impératrice*” em 1805, falam por si só sobre esta multiplicidade de atividades. Do mesmo modo, Charles Percier (1764-1838) e Pierre-François-Léonard Fontaine (1762-1853), que seria nomeado “*Premier Architecte*” em 1813, apesar de arquitetos, dominariam os projetos de decoração interior dos palácios e chegariam a elaborar cenários para o *Opéra* de Paris. O ebanista Jacob Desmalter (1771?-1841) realizava os móveis concebidos por David ou pela dupla Percier e Fontaine, enquanto o pintor Gérard também criava para as porcelanas de Sèvres e para as tapeçarias de Gobelins temas habitualmente tratados no Salões. Mesmo David tinha incumbências que iam desde a confecção de quadros até a concepção de móveis e trajes (como os da coroação de Nôtre-Dame). Trata-se, pois, de uma teia de atividades que se cruzam para realizar a magnificência de Napoleão, segundo os seus gostos pessoais e seus projetos e interesses políticos, reveladora de implicações culturais e ideológicas, onde mesmo o imperador, apesar de não contar com nenhuma habilidade artística conhecida, também embarçava-se, não sendo raras suas intervenções no processo de elaboração das obras ou das encenações cerimoniais²⁷¹, o que, além do mecenato em si, reforçava sua imagem de grande criador e provedor mesmo no plano das artes:

²⁶⁹ Cf. Warnke, Martin, *L’Artiste et la Cour: aux origines de l’artiste moderne*, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l’Homme, 1989, p. 249.

²⁷⁰ Sobre a função de mediação do artista com o exterior, exercendo um papel diplomático, cf. Warnke, OP CIT, p. 262. Este mesmo autor atribui a introdução da pintura sobre tela à corte, motivada pela facilidade de transporte de um país ao outro, fazendo com que as telas adquirissem também um valor político, como presentes diplomáticos (idem, p. 259). Para maiores detalhes sobre os tipos de representação tradicionais, para o caso do retrato de corte, idem, pp. 262 a 264. Vale lembrar ainda as funções que este autor atribui ao retrato do rei no quadro político e social das cortes: presente diplomático; símbolo da presença do rei; anúncio matrimonial (elemento da rede de políticas matrimoniais das dinastias); espaço de idealização e sacralização do rei. Bausset lembra-se, por exemplo, que na cerimônia de sua entrega à França, Maria Luísa levava, no pescoço, um pequeno retrato de Napoleão, enriquecido de 16 magníficos solitários (Bausset, OP CIT, tomo 2, p. 7).

²⁷¹ Cf. o capítulo “*O Ninho da Águia*”.

“Aliás, o momento das livres interpretações havia definitivamente passado. Eis o Imperador. Ave Cesar! Aos artistas, como a todos, o Mestre dita suas ordens e a imagem de Napoleão quer se trate das pinturas da sacração, dos estatuários oficiais ou do modesto ilustrador d’Épinal, deverá desde já ser pintada, esculpida ou gravada, independentemente de toda a preocupação com o verdadeiro, segundo fórmulas convencionais destinadas a comover a imaginação popular e a fascinar a posteridade.”²⁷²

Também é bastante sintomático o fato de Napoleão reorganizar, em 1803, o *Institut de France*, que substituíra, desde 1795, a extinta Academia Real²⁷³, fazendo questão de redefinir os poderes de seus membros, em cuja jurisdição estavam a concessão de prêmios e a admissão nos Salões – instâncias específicas de consagração dos artistas da época e espaços de controle por parte do Estado que proporcionavam a desejada imbricação entre o campo artístico e o político²⁷⁴.

Notemos contudo que, apesar do mecenato estatal implicar em um forte controle sobre as produções culturais, a exploração não se realizava apenas por parte do governo, não se tratando de uma relação de submissão absoluta do artista e de sua anulação criativa. Este controle caracterizava-se por uma via de mão-dupla, onde havia uma troca: ao mesmo tempo em que o Estado-Mecenas explorava o artista, apoiando-se na possibilidade de consagração e de legitimação que este detém, instituindo e impondo através dele uma espécie de “gosto oficial”, havia também para o artista momentos de reconhecimento em que a ostentação representacional e a amplificação da imagem do soberano possibilitavam-lhe afirmar-se tanto política quanto socialmente, e à política afirmar-se artisticamente. No caso da pintura, os Salões seriam melhor exemplo disto. Outro bom exemplo neste sentido pode ser dado pela relação entre Napoleão e David: à medida em que a ditadura de Napoleão avançava na França, a “ditadura” de David também avançava no campo da pintura francesa.

Nesta tendência de enrijecimento do controle estatal sobre as produções artísticas, encontra-se a concretização de uma sugestão que datava de 1760: a instituição de uma escala de preços para orientar as encomendas e aquisições de pinturas por parte do Estado. As obras foram classificadas por tamanho e tipo:

Uma pintura histórica napoleônica, 5 metros x 3 metros _____ *12000 francos*
Retratos grandes do imperador _____ *12000 francos*
“Grandes Machines”, temas clássicos, etc. _____ *4000 a 10000 francos*
Retratos menores do imperador para prefeituras, câmaras municipais, etc. _____ *3000 francos*

²⁷² Dayot, OP CIT, p. 111.

²⁷³ Para maiores detalhes sobre as mudanças sofridas pela Academia Real a partir do período revolucionário, cf. White, Harrison C. & White, Cynthia A., *Canvases and Careers: institutional change in the French painting world with a new foreword and a new afterword*, New York: University of Chicago Press, 1993, p. 16. Sobre o *Institut* cf. nota 95 no cap. “A Espada”.

²⁷⁴ Os *Salões*, tradicionais já durante o Antigo Regime, ocorriam anualmente e a entrada era gratuita. Em 1804, Napoleão estabelecerá os *Prêmios Decenais* de arte que foram distribuídos apenas uma vez, em 1810. Concorreram a este prêmio as obras de maior destaque no campo da pintura, das ciências e da literatura realizadas desde 1800. Os Salões também proporcionavam à população francesa a oportunidade de envolver-se, sem perigo, nas grandes batalhas napoleônicas

<i>Miniaturas do imperador</i>	500 a 600 francos
<i>Retratos de corpo inteiro de marechais e ministros</i>	4000 francos
<i>Anedotas históricas</i>	1500 a 4000 francos
<i>Imagens dos cavalos do imperador</i>	130 francos ²⁷⁵

Exceções à tabela existiram em favor dos artistas que mais se esforçavam em realizar as necessidades artísticas de Napoleão. Seria o caso, por exemplo, de Gros, que embolsou, por sua obra *Jaffa*, 15.629 francos apesar do quadro estar avaliado em 12.000 (preço máximo da tabela); ou David que recebeu 65.000 por sua *Sacre* (embora pleiteasse 100.000), engordando o salário de 12.000 francos ganho pelo cargo de *Premier Peintre* do regime²⁷⁶. Ao explicar tal tabelamento, Napoleão enfatizaria a necessária simbiose artista-governo, afirmando em uma comunicação à Academia, em 1806: “*J’attache du prix à vos travaux; ils tendent à éclairer mes peuples et sont nécessaires à la gloire de ma couronne. Vous pouvez compter sur ma protection*”²⁷⁷.

Assim, através de um patrocínio estatal, Napoleão colocaria a seu serviço uma aparelhagem estético-simbólica centrada em artistas de expressão que ditavam os gostos²⁷⁸ da época, dando continuidade à uma tradição “em que as mais altas realizações artísticas pertenceram tantas vezes à propaganda”²⁷⁹. Almejando forjar uma arte monumental, politicamente comprometida, que exteriorizasse a monumentalidade de seu próprio poder, trabalhando as relações entre o imaginário e o real e possuindo uma forte carga pedagógica no tocante à construção da autoridade e de sua legitimidade através dos símbolos e das imagens, o governo napoleônico utilizou-se fartamente do artista como instrumento de mediação política e social²⁸⁰. Isto revela como o poder pode e deve ser exercido não apenas por meio do controle político-ideológico, mas também do imaginário, com a canalização de sentimentos e a promoção de símbolos²⁸¹:

²⁷⁵ White, OP CIT, p. 63.

²⁷⁶ Os White apresentam ainda uma lista de encomendas napoleônicas que iam desde pinturas, até medalhas e baixos-relevos (OP CIT, p. 64) que eram adquiridos pela *Direction Général des Musées* (comandada por Denon), seguida de algumas cifras referentes à despesas de aquisição de objetos de arte (p.65). O que se nota é que as cifras aumentam consideravelmente (chegando mesmo a quintuplicar em alguns anos) após o ano da Coroação (1804), atingindo o maior montante no ano de 1810, coincidência ou não, data de seu segundo matrimônio com uma Habsburgo e, portanto, auge de seu projeto de alinhamento com as demais monarquias européias.

²⁷⁷ Citado por White, OP CIT, p. 70, nota 4

²⁷⁸ Os gostos podem ser “*entendidos como sistemas de preferências concretamente manifestadas em escolhas de consumo*”, de acordo com Pierre Bourdieu (*As Regras da Arte*, SP: Cia das Letras, 1996, p. 184).

²⁷⁹ Hobsbawm, *A Era das Revoluções*, OP CIT, p.77. Confirmando esta simbiose artista-governo, ponto nevrálgico da propaganda política da época (tanto no tocante ao Antigo Regime, quanto à época revolucionária) – que o bem nomeado “Departamento da Glória” do Rei-Sol exemplifica – Apostolidès chega ao ponto de afirmar que “*Sob Luís XIV, os artistas e os escritores não imaginavam seu papel fora do serviço do Estado.*” (Apostolidès, Jean-Marie, *O Rei-Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*, RJ: José Olympio, DF: EDUNB, 1993, p. 24).

²⁸⁰ A arte “*como instrumento do poder efetua a transposição dramática dos eventos históricos, a tradução simbólica das relações políticas e sociais e a encenação da ideologia*”, (Balandier, Georges, *O Poder em Cena*, Brasília: EDUNB, 1982, p. 17). Contudo, ao mesmo tempo em que a produção artística auxilia o poder, ela também é um poderoso instrumento de combate político. O Romantismo, ao exaltar as raízes culturais e mitológicas de muitos dos povos que se encontravam sob o domínio napoleônico, será um exemplo: “*Writers and artists in occupied lands deployed their skills as a counterforce to the Napoleonic myth of invincibility*”, (Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. XXVII).

²⁸¹ Segundo Balandier (OP CIT, p. 7) o poder político “não consegue manter-se nem pelo domínio brutal e nem pela justificação racional. Ele só se realiza e se conserva pela transposição, pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos e sua organização em um quadro cerimonial. Estas operações se efetuam de modos variáveis, combináveis, de

*“A principal preocupação dos governos revolucionário e que se seguiram no século XIX foi a legitimação. Seguindo os exemplos da realeza do passado, a arte era aceita como sendo uma essencial exposição dos símbolos de poder.”*²⁸²

Ainda é interessante marcarmos que, em 1804, Napoleão elegeria a águia como símbolo de seu poder, colocando-a como um dos principais elementos da cultura visual do Império²⁸³. Seu processo de instauração como símbolo imperial, que apesar de rápido seria hesitante e difícil, seria conduzido por uma equipe de especialistas em representação diplomática, administrativa e iconológica: Ségur, *“maître des cérémonies du sacre”*, Fleurieu, *“intendant de la liste civile”*, Duroc, *“maréchal du palais”* e Denon, *“directeur des Musées”* e especialista em medalhas²⁸⁴.

De fato, a águia imperial romana já havia sido retomada em proveito da figuração política do Sacro Império Romano Germânico, desde o século X, mas seria sob Conrado II que seu significado simbólico se ligaria à idéia universal de dominação: *“à concepção carolíngia e otoniana que privilegiava a dignidade imperial encarregada da Christianitas sucede uma visão territorial universal: é imperador aquele que conquista o mundo; esta nova concepção, retomada do velho federalismo germânico, paradoxalmente consolidado pelo desenvolvimento do direito canônico no início do século XII, será plenamente assumido pelos Staufen, até o grande interregno. A águia portanto (...) se faz cada vez mais romana, militar e conquistadora”*²⁸⁵. Já durante o período revolucionário, a águia dividiria espaço nas vinhetas políticas com o leão (símbolo da força) e o galo (velho símbolo oficial da França, animal de vigilância e de coragem, que guardava uma relação entre *“gallus”*, galo e *“Gallus”*, gaulês). Os dois últimos seriam mais utilizados para sugerir a força cívica (sendo muito usados pelos comitês de salvação pública), enquanto o primeiro, mais raro, apareceria em um contexto mais militar²⁸⁶. Contudo, durante os anos 1792-1793, apesar das novas ambições territoriais da República, o galo se afirmaria como figura nacional guerreira na França, posto que a águia (bicéfala) também designava o inimigo austríaco:

“Esta dominação progressiva do signo de identidade nacional (...) sobre os emblemas morais e cívicos prepara o advento da águia imperial de Napoleão. Portanto, este advento foi longo e difícil, pois ele se inscrevia no longo processo de decomposição da linguagem emblemática, percebido nas tagarelas aporias da representação revolucionária. (...) Para Napoleão, trata-se de criar uma nova simbologia do Estado imperial que convém às mentalidades céticas, que ateste

apresentação da sociedade e de legitimação das posições do governo. (...) É uma reserva de imagens, de símbolos, de modelos de ação; permite empregar uma história idealizada, construída e reconstruída segundo as necessidades, a serviço do poder presente. Este gere e assegura seus privilégios colocando em cena uma herança”. [Grifos nossos].

²⁸² White, OP CIT, p. 16.

²⁸³ 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.

²⁸⁴ Idem, p. 164.

²⁸⁵ Idem, p. 91 (grifos do autor).

²⁸⁶ Idem, pp. 159-60 e 162.

uma legitimidade própria, que se destaque da Revolução e do Antigo Regime, sempre respeitando as transições necessárias.”²⁸⁷

Assim, de 18 de maio de 1804, data do *senatus-consulto* que estabelecia o Império, até 2 de dezembro deste mesmo ano, dia da coroação de Napoleão, todo o *decorum imperial* deveria ser estabelecido, o que emprestaria a ele um certo ar de coisa improvisada. Para a escolha das armas imperiais, o novo imperador diria: *“Le coq n’a point de force, il ne peut être l’image d’un Empire tel que la France. Il faut choisir entre l’aigle, l’éléphant et le lion”*²⁸⁸.

Ao nosso ver, a opção pela águia, que já se consagrara no século XIX no imaginário popular como o emblema do poder, da força imperial, espécie de símbolo neo-romano, além de afirmar a preeminência imperial de Napoleão, jogando com uma forte referência cultural – a idéia universal de dominação – também trazia a idéia de belicosidade. A águia também não deixava de simbolizar, de algum modo, a condição de *self-made man* ostentada pelo próprio Napoleão, que nela encontrava um signo de distinção para sua ascensão política pessoal, se considerarmos como ela sugere velocidade²⁸⁹ que, por sua vez, 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. Assim, nas armas de Napoleão I (**fig. 14**) a águia seria representada, de perfil e com as asas abertas, agarrando um feixe de raios (que alude à sua função guerreira); estendida sobre um campo em torno do qual vemos a condecoração da Legião de Honra. Este escudo, por sua vez, é encabeçado por um elmo que sustenta a coroa imperial e se encontra sobre um manto de arminho, sobre o qual estão pousados também a mão da justiça e o cetro.

Como veremos, um dos grandes produtos desta simbiose entre produção artística e política, visando traduzir visual e ideologicamente o poder napoleônico, será o espetáculo da Coroação em Nôtre-Dame, em fins de 1804. Nele os pincéis, formões e lápis dos artistas darão forma, pela primeira vez a Napoleão I.

3.6. A Coroação do Imperador ou o Funeral do Herói Revolucionário

“Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu (...) os homens

²⁸⁷ Idem, p. 163.

²⁸⁸ APUD, Boureau, OP CIT, p. 168.

²⁸⁹ “Toda velocidade, na medida em que se vincula à esfera do poder, traduz-se numa velocidade de perseguição ou de agarramento.” Canetti, Elias, *Massa e Poder*, SP: Cia das Letras, 1995, p. 283 (grifos do autor).

conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, a fim de se apresentar nessa linguagem emprestada.”

(Marx, *O 18 Brumário*)²⁹⁰

Figura 14: “Armas de Napoleão I”

²⁹⁰ Marx, Karl, *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*, RJ: Paz e Terra, 1977, pp. 17-8.

Embora o mais famoso elogio fúnebre ao herói revolucionário Bonaparte tenha sido feito por Beethoven, um outro tipo de sinfonia encerraria as homenagens a seu falecimento: a Coroação de 1804, em Nôtre-Dame. Suntuosamente “composta” por David e pelos demais artistas atados ao patrocínio governamental²⁹¹, ela seria um momento de suma importância simbólica para o estabelecimento do Império, visto por muitos como filho bastardo da Revolução e do Terror ou, simplesmente, como cria exclusiva da ambição do agora ex-Primeiro-Cônsul. Guiando-se pela que seria doravante a principal diretriz de legitimação do Napoleão Imperador – seu desvencilhamento da visão negativa por muitos imputada a tudo o que lembrasse a Revolução Francesa visando seu alinhamento no cenário monárquico europeu²⁹² –, podemos considerar a cerimônia como um duplo ritual de passagem em que nascia Napoleão I²⁹³ e se enterrava o general Bonaparte. Assim, parafraseando o tradicional dito *“Le roi est mort, vive le roi”*, poderíamos dizer *“L’héros est mort, vive l’Empereur”*.

Guiando-se pelo protocolo tradicional, que remontava à Idade Média, a cerimônia deveria se estruturar em quatro momentos principais: a entrada do futuro monarca, a unção, neste caso, pelo Papa (a chamada sacração), a coroação propriamente dita e o juramento (isto considerando-se o toque das escrúfulas como um apêndice cerimonial que se seguia à saída da catedral). Mesmo tendo optado por esta formatação, Napoleão introduziria várias adaptações que, embora em muitos casos pequenas, teriam intensa repercussão para a construção simbólica de seu poder. Deste modo, ao mesmo tempo em que personalizava um antiquíssimo ritual monárquico²⁹⁴ que primava pela despersonalização, fazendo-o curvar-se exemplarmente às suas necessidades de auto-afirmação, ele se livrava de alguns momentos que, aos olhos dos antigos revolucionários, poderiam parecer absurdos, para não dizer risíveis, como o toque taumatúrgico e a comunhão pública²⁹⁵.

²⁹¹ Destaque para Percier e Fontaine, que se encarregariam da decoração, e especialmente para Isabey que, além de dirigir o espetáculo (dispondo, por exemplo, a ordem e a marcha do cortejo imperial), se ocuparia dos mínimos detalhes da cerimônia, sendo encarregado, inclusive, de realizar várias sépias nas quais descreveria detalhadamente, através de seu pincel, o conjunto da coroação para aqueles que não haviam tido acesso ao interior de Nôtre-Dame.

²⁹² Apesar deste e de outros esforços a contra-propaganda napoleônica e a “Lenda Negra” jamais perderiam a oportunidade de insistir em sua filiação revolucionária principalmente para deslegitimá-lo enquanto monarca.

²⁹³ Como lembra Claudine Haroche, a *“majestade inscreve-se (...) em um dispositivo que recorre à indumentária, aos ornamentos, aos objetos e aos emblemas reais; mas, também, às atitudes e aos comportamentos do rei. Pela encenação, o príncipe pretende (...) impressionar, fascinar – a palavra não é demasiado forte – seus súditos: a majestade, a grandeza, a magnificência, a pompa são traduzidas e reforçadas pelas vestimentas, pelos ornamentos e pelos objetos”* (Da Palavra ao Gesto, Campinas: Papirus, 1998, p. 115).

²⁹⁴ A sacração/coroação, o funeral, a entrada real e o *lit de justice* faziam parte dos “Cerimoniais de Estado” (*“State Ceremonials”*) monárquicos assim chamados *“because the performance of them is either mandatory for (or universally expected of) every king, and because they have clear significance for French public law”* (Giesey, Ralph E., *“The King Imagined”*, in Baker, Keith Michael [ed.], *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, vol. I [*“The Political Culture of the Old Regime”*] OP CIT, p. 42). Recomendamos o artigo para perceber em que medida estas cerimônias são importantes para a construção imaginária do rei, como já sugere o título.

²⁹⁵ O que justifica as preocupações de Napoleão em ter a coroação muito bem ensaiada. É muito interessante, neste sentido, uma anedota contada por Bausset, um dos Prefeitos de Palácio. Relata ele que oito dias antes da coroação, Napoleão exigiu do artista Isabey sete desenhos representando as sete cerimônias que deveriam ter lugar em Nôtre-Dame, visto que não podiam ser ensaiadas na Catedral, pois esta ainda se encontrava em reformas. O pior detalhe, além do curto prazo, ficou pelo fato de que em cada desenho mais de cem pessoas deveriam ser representadas em ação. Para surpresa do futuro

Para começar, abria mão da tradição dos reis franceses de se fazer coroar na Catedral de Reims pelo arcebispo local, elegendo Nôtre-Dame para esta função. O grande desconcerto, de fato, ficaria por conta da notícia de que pretendia ter a prerrogativa de ser sagrado pelo Papa pessoalmente²⁹⁶. Para justificar tais “correções” ele faria largo uso do paralelo com Carlos Magno que, daqui para frente²⁹⁷, será uma das principais figuras mediadoras que o ajudarão a invadir o imaginário popular em busca de algum território afetivo para se fincar como novo monarca. A indução era simples: como ele, Napoleão fundava um Império; como ele, também se sentia no direito, enquanto Imperador, de ser coroado por um papa e não por um arcebispo. É interessante notar como a oportuna promoção deste mimetismo político retomava, ainda que valendo-se de argumentos diferentes, uma estrutura mítica outrora já utilizada em prol do absolutismo monárquico dos Bourbons:

*“O mito político e social da sociedade feudal ocupa aí – no momento mesmo em que as elites das Luzes descobrem o Voltaire do ‘Século de Luís XIV’ – um lugar espantoso. Uma história-lenda, ao modo dos humildes aí repete a lenda do Imperador Carlos Magno, estrutura um universo mítico onde dominam os reis e os imperadores cercados de seus nobres. Carlos Magno torna-se o protótipo do soberano, às vezes majestoso e próximo. Um soberano-suzerano, notemos, cujo poder está distante de não ser partilhado, limitado pelo dever de escutar seus nobres: quando a nobreza está domesticada em Versailles, uma outra lenda perdura ao modo dos pequenos.”*²⁹⁸

A importância e a eficácia desta mediação recaíam na capacidade de despertar a simpatia das classes populares, procurando legitimar Napoleão como herdeiro moral de Carlos Magno (o que de

imperador, Isabey comprometeu-se em executar suas ordens em no máximo dois dias. Antes de ir para casa, o artista passou em um comerciante de brinquedos e comprou todas as miniaturas de homenzinhos de madeira (“*petits bons hommes en bois qui servent à l’amusement des enfans*”) de que dispunha. Vestiu-os com papel na cor das roupas de cada personagem que deveria figurar nas cerimônias, escreveu em baixo de cada um o nome e fez um plano de Nôtre-Dame na mesma escala das miniaturas. Foi usando este criativo artifício que satisfez em tempo recorde a exigência do futuro soberano. Cf. Bausset, *Mémoires Anecdotes...*, OP CIT, tomo I, pp. 3 e 4 (nota). Este ensaio inusitado além de reforçar o espírito cênico da coroação deixa transparecer um quê de jogo de tabuleiro ou de estudo de estratégia militar, o que muito deve ter agradado Napoleão. Da mesma forma David, para sua famosa representação oficial da coroação, trabalhará em conjunto com um desenhista do *Opéra* para construir uma maquete tridimensional do interior de Nôtre-Dame, onde o pintor colocaria algumas figuras para decidir a luz adequada e os efeitos de sombra (Boime, OP CIT, p. 203).

²⁹⁶ A contra-imagem se apropriaria deste fato, reforçando, como demonstra o texto de Wurz, “*L’Apollyon de l’Apocalypse ou la Révolution Française prédite par Saint-Jean*”, datado de 1816, a faceta demoníaca de Napoleão: “*‘Napoléon empereur des Français: renversez l’ordre des lettres, sans rien ajouter, ni rien retrancher, et vous formerez cette phrase: le pape serf a sacré un noir démon. Quand on a découvert cette singulière anagramme, se serait-on imaginé qu’elle eût un rapport si frappant avec la prophétie qui désigne Napoléon sous le nom de l’ange de l’abîme. Le pape serf un noir démon, cela signifie en propres termes, que le Souverain Pontife, contraint par la force, indignement trompé, atrocement persécuté par un homme puissant, qui avait la ruse et la malice du diable, a jugé dans sa sagesse, qu’il alait mieux sacrer Napoléon, que d’exposer l’Église de France à une nouvelle et horrible persécution.*” (APUD, Tulard, *L’Anti-Napoléon*, OP CIT, p. 15). A importância da presença do Papa na coroação estava no fato de que milhares de pessoas acreditavam piamente nele, sendo ele, portanto, indispensável para dar credibilidade à cerimônia.

²⁹⁷ Interessante notar como para cada momento de sua carreira tanto militar quanto política alguns mimetismos se fazem mais fortes que outros para Napoleão: quando da campanha do Egito, Alexandre da Macedônia, quando da segunda Campanha da Itália, Aníbal, e durante o Império, também a figura de Júlio César.

²⁹⁸ Vovelle, Michel, “*La représentation populaire de la monarchie*”, in Baker, Keith Michael (ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. Vol. I: “*The Political Culture of the Old Regime*”, OP CIT, pp. 79-80. Notemos como o uso desta estrutura mítica em prol da monarquia absolutista francesa buscava um efeito de contrapeso: sob a dura realidade de domesticação da nobreza, distanciamento entre Rei e povo e concentração de poderes em sua

alguma forma servia para dissociar seu governo da lembrança negativa dos Bourbons, fazendo crer que o restabelecimento monárquico que ele promovia não se fazia como uma continuidade, mas como uma ruptura²⁹⁹) e no realce de seu status de Imperador que justificava tanto a prerrogativa pleiteada de sagração pelo Papa, quanto a condição jurídica superior de que pretendia gozar perante os demais monarcas que, enquanto reis e príncipes, não passavam de seus subordinados, assim como o Papa³⁰⁰.

Portanto, a entrada de Napoleão em Nôtre-Dame, em 2 de dezembro de 1804, além de formalizar o início do Império com um espetáculo que rivalizava em luxo e ostentação com os Bourbons, instituindo seu marco-zero, convertia o portal da catedral em um imenso “arco do triunfo”³⁰¹ pelo qual ele era formalmente recebido e homenageado enquanto conquistador que trazia entre seus espólios de guerra o título de Imperador, e através do qual ele se purificava dos ares “pestilentos” da Revolução para tornar-se o digno depositário das insígnias reais, transformando Bonaparte em Napoleão. Esta entrada também marcaria, agora em caráter oficial, o “ressuscitamento” definitivo de práticas monárquicas que, como vimos, já vinham tendo lugar oficiosamente desde o Consulado, apesar das tentativas de desconstrução sofridas durante a Revolução. Assim, ao lado do cortejo de marechais, damas e grandes dignitários que acompanhavam o novo monarca partindo das Tulherias, havia um outro, discreto e silencioso, do qual faziam parte a base ritualística e os elementos-símbolo pertencentes à antiga monarquia francesa³⁰² e que, rearranjados, portavam novos significados políticos. Deste modo, tanto quanto “dar-se em espetáculo”, a primeira grande cerimônia do Império serviria para iniciar a captação para Napoleão, pelo uso adaptado da aparelhagem estético-simbólica que fora de exclusividade dos

peessoa, atirava-se o véu da lenda de Carlos Magno, do qual se dizia ter sido um soberano próximo de seus súditos, que escutava seus nobres e partilhava seu poder com eles.

²⁹⁹ Por outro lado, em pouco tempo, como veremos, a identificação com os Bourbons, principalmente a partir de seu casamento com Maria Luísa da Áustria em 1810, será cada vez mais enfatizada.

³⁰⁰ “ (...) 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. (grifos nossos)

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 desvairada presunção e um desafio insolente lançado ao mundo civilizado.” (Tarlé, Napoleão, OP CIT, vol. 1, p. 142).

³⁰¹ Isso se pudermos jogar com a imagem de um conhecido elemento de persuasão simbólica que tradicionalmente fazia parte da cenografia política européia e que trazia consigo tanto o sentido de purificação quanto de exaltação do conquistador. Cf. Capítulo “O Ninho da Águia”, item 4.3.2.

³⁰² E isto vale tanto para a pompa, a etiqueta e o cerimonial, quanto para o exército: “*Certains grades employés dans l’armée de l’Ancien Régime disparaissent pendant la Révolution, c’est le cas des colonels, des lieutenants-colonels, des maréchaux de camp, mais réapparaissent sous l’Empire*” (Pigeard, Alain, *L’Armée de Napoléon, 1800-1815: Organisation et Vie Quotidienne*, Paris: Tallandier, 2000, p. 23).

Luíses, do imaginário e da afetividade³⁰³ que cercavam estes monarcas, recorrendo “às maneiras estabelecidas e cristalizadas de reconhecer e entender o poder”³⁰⁴, tornando-as seu instrumento por excelência de estruturação e legitimação de sua imagem de dinasta.

Neste sentido, é interessante notar como Napoleão, ao longo da cerimônia de sua coroação, a despeito das modificações introduzidas, fez uso do conteúdo representativo das principais “figuras monárquicas” francesas, ou seja, das principais “representações coletivas, expedientes de legitimação, princípios jurídicos e armas políticas” que estruturavam simbolicamente esta monarquia sustentando-a ao longo de seu desenvolvimento histórico³⁰⁵. Uso este que entendemos ser o ponto nevrálgico da construção simbólica de seu poder ao longo do Império.

Assim, no juramento, detectamos a retomada da figura do “soberano como defensor e incorporador do bem comum”. E qual seria ele para os franceses ou, melhor, para a classe dominante surgida em 1789 e que Napoleão se comprometia a apoiar em troca de ser apoiado? São bastante esclarecedores dois sutis dispositivos que sugerem um compromisso de continuidade e cooperação entre o novo Império e os ideais republicanos. Primeiro, o fato do Senado, em 18 de maio de 1804 (28 Floreal ano XII), ter confiado o *governo da República* a um imperador hereditário (de onde o coroamento de Napoleão pode ser visto metaforicamente como o coroamento da própria República que assim aparecia como triunfante apesar das oposições). Segundo, o fato da fórmula “*République Française*” continuar a ser gravada nas moedas, vindo a ser substituída pela inscrição “*Empire Français*” apenas em 1809³⁰⁶. Deste modo, é bastante sintomático que Napoleão, ao invés de simplesmente seguir a tradição dos reis franceses de prometer “conservar os privilégios de seus súditos”, tenha apresentado estes “privilégios”, no juramento que prestou como Imperador, nos seguintes termos: “*a igualdade de direitos, a liberdade política e civil, a irrevogabilidade das vendas dos bens nacionais*”³⁰⁷. Embora ele apenas confirmasse o comprometimento a que se dispunha desde a implantação do Consulado, jurando-o e encaixando-o na cerimônia de coroação, Napoleão emprestava a este posicionamento republicano uma dimensão praticamente sagrada. Assim, considerando-se que a República se constituía no bem maior da “nação francesa” e que ele se comprometia publicamente

³⁰³ Recorrer a um vocabulário de festas que vinha do passado é interessante na medida em que “as festas da realeza, sua montagem e realização significavam, por convenção, um acontecimento ritualizado que provocava e buscava se valer de uma economia afetiva que envolvesse e atravessasse os que dela participavam; sendo, por vezes e ao mesmo tempo, um modo de demonstração de força e persuasão do governante.” (Souza, *Pátria Coroada*, OP CIT, vol. 2, p. 280).

³⁰⁴ Idem, p. 198.

³⁰⁵ Torres, João Carlos Brum, *Figuras do Estado Moderno: elementos para um estudo histórico-conceitual das formas fundamentais de representação política no ocidente*, SP: Brasiliense, 1989, p. 128. Estas “figuras” são “lugares comuns na concepção do mundo político típica da monarquia tardo-medieval e do Antigo Regime” (Idem, p. 130). Promovidas, inicialmente, como instrumentos de luta ideológica, enquanto princípios jurídicos que reforçavam o poder dos reis franceses diante de uma estrutura feudal descentralizadora, foram sendo incorporadas como representações coletivas. Torres destaca quatro: a do “*souverain-fieffieux*” (o primeiro dos senhores), do rei “*très chrétien*” (“filho da Igreja e defensor da fé”), do “*imperator in regno suo*” (“imperador em seu reino”) e do soberano como defensor e incorporador do bem comum.

³⁰⁶ Tulard, *Napoléon et la Noblesse d'Empire*, OP CIT, p. 147.

³⁰⁷ Tulard, *Napoleão: o Mito do salvador*, OP CIT, p. 143.

com ela (ainda que posteriormente isto venha a se chocar com suas ambições dinásticas), ele aparecia como seu grande defensor e incorporador. Mesmo o título “*Empereur des Français*”, do qual faria uso, ao invés da fórmula “*Empereur de France*” mais próxima do tradicional “*Roi de France*”, competia para reforçar esta imagem, ao estabelecer, ainda que ilusoriamente, uma relação direta entre seu poder e os interesses de seus súditos³⁰⁸.

Para a figura de rei *très chrétien* (“filho da Igreja e defensor da fé”), que já se beneficiava de certa forma da Concordata, concorreria a presença de Pio VII que, apesar de alguma hesitação, resolvera fazer as vezes de coadjuvante no espetáculo de Nôtre-Dame por temer pela maior fragilização do acordo religioso com Napoleão e esperando obter algumas correções aos Artigos Orgânicos³⁰⁹. A coroação por um papa, reabrindo na França, após dez séculos, um precedente que se inaugurara com Carlos Magno, além de emprestar um caráter sagrado, portanto de magnificência e de legitimidade, à cerimônia, parecia selar em definitivo o reatamento das boas relações com Roma, fazendo-se crer, inclusive, na existência de um apoio mútuo entre Pio VII e Napoleão, o que colaborava em muito para seu encaixe na imagem de “defensor da fé”.

Sem dúvida, o clímax da cerimônia – a coroação propriamente dita – não poderia deixar de ser o momento de máxima personalização e revelação: a despeito do protocolo tradicional, Napoleão subitamente retiraria a coroa das mãos do Papa que estava prestes a pousá-la em sua cabeça, colocando-a ele mesmo sobre si e depois na de Josefina. Desta maneira, ao invés de utilizar a repetição como recurso de legitimação, Napoleão optava por inaugurar um “gesto-chave”³¹⁰ ao distorcer, por um simples movimento que tomara muitos de surpresa, entre eles o próprio Papa³¹¹, o valor simbólico de

³⁰⁸ Hobsbawm lembra que neste sentido, Luís XVI seria obrigado a abandonar seu título de “*Luís, pela Graça de deus, Rei da França e Navarra*” em detrimento de “*Luís, pela Graça de Deus e do direito constitucional do Estado, Rei dos franceses*”. (Hobsbawm, *A Era das Revoluções*, OP CIT, p. 77).

³⁰⁹ A precaução de servir devidamente a Napoleão, indo sagrá-lo em Paris, não renderia a Pio VII as recompensas esperadas. Além do que, ao contrário dos desejos napoleônicos de reativação do “Império do Ocidente” (nos quais se incluía transformar Paris em sua capital temporal e espiritual), o papa não romperia seu caráter supra-nacional, recusando-se a fazer de sua liberdade espiritual e de sua neutralidade política servas de Napoleão ao não consentir que seus territórios se tornassem um protetorado francês, no que não passaria de um mero capelão do imperador. Assim, em 1805, as tropas francesas ocupariam o porto papal de Ancona; Roma seria ocupada em fevereiro de 1808; e em maio de 1809 os Estados Papais seriam assimilados ao Império e o papa preso. Como consequência, ele chegaria a editar uma bula de excomunhão (*Quum Memoranda*) a todos os que haviam cometido algum dano contra o Patrimônio de São Pedro, na qual, ainda que faltasse a indicação explícita, estava incluído o imperador francês. Pio VII seria posteriormente conduzido à Savona, ao palácio episcopal, como prisioneiro, sob as ordens de Napoleão que planejava obrigá-lo a residir em Paris, fazendo dela a nova sede papal, o que, de fato, jamais ocorreu: “*J’aurais eu mes sessions religieuses comme mes sessions législatives; mes conciles eussent été la représentation de la chrétienté, les papes n’en eussent été que les presidents; j’eusse ouvert et clos ces assemblées, approuvé et publié leurs décisions, comme l’avait fait Constantin et Charlemagne; et si cette suprématie avait échappé aux empereurs, c’est qu’ils avaient fait la faute de laisser résider loin d’eux les chefs spirituels*”, (Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. 2, p. 202).

³¹⁰ O verbete de origem teatral “gesto-chave”, cuja definição no Dicionário Aurélio é “*cada um dos gestos convencionais dos atores (principalmente no teatro oriental e na commedia dell’arte) cujos significados já são do conhecimento do espectador*” encaixa-se muito bem aqui, considerando-se que será repetido por Napoleão em sua próxima grande encenação, a cerimônia de sua coroação como Rei da Itália, no Duomo de Milão, em 1805.

³¹¹ Segundo Holtman, “*the Moniteur did not describe the ceremony for Napoleon’s coronation because it differed from what the Pope had agreed to, and Pius VII would not permit the changes*”. (*Napoleonic Propaganda*, OP CIT, p. 54, nota 37).

uma ação que se esperava ser repetida. Tal gesto³¹² traduzia, por uma mímica metafórica, como ele realizava a origem de seu poder e o localizava no campo político europeu, revelando que, não o recebendo de Deus ou de quem quer que fosse e não devendo, portanto, submetê-lo a ninguém, não via mãos mais legítimas e dignas para coroá-lo do que as suas próprias, que até ali haviam regido a França tendo como batuta a espada, que derrotara os inimigos, e a pena, que assinara tratados.

Apesar do “gesto-chave” e do conteúdo do juramento parecerem criar propositadamente uma tensão na natureza sucessorial que caracterizava fundamentalmente a tradicional cerimônia da coroação, sugerindo a idéia de descontinuidade (significando resumidamente que apesar de ressurgir, a monarquia, sob Napoleão, não traria de volta os privilégios ou a revogação da venda dos bens nacionais) e tentando driblar desta forma o incômodo que a reativação da cerimônia causava especialmente nos antigos revolucionários, de fato ambos não descartavam o uso desta natureza. Assim, o toque audacioso de Napoleão que parecia querer desconstruir, através da personalização (que anunciava também o caráter cada vez mais pessoal de seu governo), o sentido sagrado da cerimônia, pode ser tomado como uma cortina de fumaça que buscou camuflar o real significado que Napoleão pretendia dar ao evento, significado este que ganhará cada vez mais importância ao longo do Império: o de aderência à imensa linha de monarcas franceses. Deste modo, ao mesmo tempo em que parecia descaracterizá-la, convertendo a coroação/sagração em porta-voz de suas promessas para com os republicanos, ao evocar o passado como referencial Napoleão de fato tomava de empréstimo para sua figura agora imperial uma tradição à qual procuraria a todo custo aderir ainda que de forma individualizada³¹³. Portanto, esta primeira aderência que se procurava realizar em Nôtre-Dame marcaria também o momento a partir do qual Napoleão se distanciaria cada vez mais dos interesses da Nação.

Embora esta “derrapagem” intencional (ao contrário do que geralmente se pensa, minuciosamente discutida nos bastidores pelos organizadores da cerimônia) parecesse arranhar uma tradicional base ritualística que primava pela fossilização de ações e palavras – o que adensava o simbolismo de cada pequeno gesto ou sussurro –, em realidade ela seria o porta-voz napoleônico das figuras do *souverain fiefieux* (“o primeiro dos senhores”) e do *imperator in regno suo* (“imperador em seu reino”). Isto, considerando-se que a mais tradicional das imagens reais, a do primeiro dos

³¹² Claudine Haroche lembra que “gestos aparentemente insignificantes adquirem peso considerável e podem transformar-se em fatores decisivos no plano das instituições políticas.” (OP CIT, p. 74).

³¹³ Lilia Moritz Schwarcz frisa como a cerimônia de coroação e sagração de Napoleão, em 1804, influenciaria as coroações dos nossos imperadores em 1822 e em 1841. No caso de D. Pedro I, a adoção de uma cerimônia religiosa, inspirada no exemplo do imperador francês, na qual seria sagrado (costume há muito abolido pelos reis portugueses) intencionava por “meio da alteridade, (...) destacar o surgimento de uma nova história, por suposto diferente da antiga metrópole portuguesa” (*As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, SP: Companhia das Letras, 1998, p. 39). Inclusive, Jean-Baptiste Debret que fora aluno de David, fizera parte da máquina de propaganda napoleônica e viera para o Brasil com a *Missão Francesa* (1816), teria um importante papel na construção da imagem de D. Pedro I segundo o modelo napoleônico, o que fica claro já na representação oficial que fará da cerimônia de 1822 (Cf. Souza, OP CIT; para a análise do quadro, idem, pp. 391-92).

suseranos, “consiste no fato de que o rei ocupa o topo da cadeia de vassalagem, não prestando homenagem a ninguém, enquanto que direta, ou pelo menos indiretamente, todos os demais senhores são ‘seus homens’”³¹⁴ e que a figura do *imperator in regno suo* desenvolvida, no século XIV, por “legistas [intelectuais que trabalhavam para a monarquia francesa] a partir de um esforço sistemático de recuperação dos princípios de direito público romano e da adaptação deles às novas circunstâncias históricas” tinha o intuito de “fazer passar na vida real o ideal romano de soberania plena, investido na pessoa do imperador e que incluía, notadamente, além da força imperativa, universal e incontrastada (imperium), e da responsabilidade judiciária, o direito de fazer a lei, de arrecadar impostos e mesmo de subordinar a Igreja”³¹⁵.

O gesto leviano de Napoleão, que tão bem exemplifica o que Claudine Haroche chama de “uso instrumental do corpo com fins sociais e políticos”³¹⁶, anunciava igualmente como ele pretendia estruturar politicamente a Europa, ou seja, a partir dele, em uma ordem decrescente de poder. Neste sentido, cabe ressaltar a importância estratégica da adoção do título de Imperador e não de rei³¹⁷, o que além de diferenciá-lo dos Bourbons e transmitir a idéia de um vasto domínio territorial, comunicava-lhe uma antiga precedência, ainda que meramente jurídica, em relação ao Papa, demais reis e príncipes, reativando o conceito (e descortinando seus sonhos mais secretos) de uma monarquia universal que andaria de braços dados, numa condição de superioridade, com a fé católica:

*“Adotando o título de imperador e não o de rei, Bonaparte não se propunha apenas a respeitar a tradição revolucionária; ele fixava à sua escolha um valor europeu, pois só havia existido até ali um imperador, herdeiro de Roma e chefe teórico da cristandade. Para os legistas, o império não era especificamente alemão e a coroação pelo papa, que os Habsburgo haviam aliás deixado cair em desuso, parecia tão válida em Paris quanto em Roma.”*³¹⁸

³¹⁴ Torres, OP CIT, p. 130 (grifos nossos). Sobre a imagem ou figura do *souverain-fieffieux* ("o primeiro dos senhores") Torres ainda explica que ela teve sua origem na tentativa de se reforçar o poder do rei numa época caracterizada pelas relações feudais, ajudando na consolidação do absolutismo, fazendo-se, portanto, uso de um direito feudal contra o próprio Feudalismo.

³¹⁵ Idem, p. 134 e p. 142, respectivamente (grifos nossos).

³¹⁶ Haroche, Da Palavra ao Gesto, OP CIT, p. 88.

³¹⁷ Se fizermos um paralelo com a História do Brasil na questão da adoção do termo “Império” por D. Pedro I, temos a seguinte explicação, segundo Lília Schwarcz: “se for correta a versão que diz ser o termo império não só uma referência à extensão do território, ou uma homenagem de d. Pedro I a Napoleão – segundo seus biógrafos, sua maior influência – mas, uma alusão ao imperador da festa do divino [portanto, um título de maior significado afetivo para o povo] estaríamos diante de um regime que desde os momentos de fundação dialogava com as culturas locais, criando novos significados para tradições longínquas” (Schwarcz, OP CIT, p. 17, grifos nossos).

³¹⁸ Lefebvre, *Napoléon*, OP CIT, p. 190. A adoção do título de Imperador também implicava no enfrentamento de Napoleão com a Áustria (aliada inglesa), cujo soberano Habsburgo ostentava a chefia do Sacro Império Romano Germânico, e retomava as disputas pelos territórios italianos. Como explica Lefebvre: “*Napoléon eut beau nationaliser la dignité, s'intituler empereur des Français et dénier toute prétention à la domination universelle: tout le monde comprit que le Sainte-Empire romain germanique ne survivrait pas, du moment qu'il naissait un nouvel empereur. Aussi François II, s'il consentit à reconnaître Napoléon, exigea-t-il en retour qu'il lui rendît la pareille lorsqu'il prit, le 11 août 1804, le titre d'empereur d'Autriche. Il n'en resta pas moins, pour l'instant l'empereur du Sainte-Empire, mais il s'attendait évidemment à être chassé de l'Allemagne; en outre, comme la tradition liait au Sainte-Empire le royaume d'Italie, il ne manqua pas de caindre une nouvelle extension de la puissance française dans ce pays, en quoi il ne se trompait pas. Ainsi l'érection de l'Empire en France précipita la [3^a] coalition.*” (Idem, p. 190). Tanto assim que em breve Napoleão acabará com o Sacro Império e será coroado Rei da Itália.

A representação oficial do evento ficaria a cargo de David que, consideradas as repercussões simbólicas do gesto teatral do imperador que ele mesmo pudera presenciar enquanto espectador³¹⁹, pensara inicialmente em fazer dele o resumo da cerimônia para a posteridade. Porém, depois de muitos estudos, David abandonaria sua proposta original de eternizar a auto-coroação de Napoleão (**fig. 16**), em detrimento do momento em que, já o tendo feito, embora ainda ostentando a coroa diante de si, com um olhar impenetrável, ele está prestes a pousá-la sobre a fronte de Josefina (**fig. 15**)³²⁰. Esta decisão lhe valeria fortes críticas, como atesta Delécluze³²¹, por aparentemente fazer da imperatriz a grande figura do quadro, visto ser sua coroação e não a de seu esposo que ali se apresentava, ainda que “*his definitive idea in fact magnifies the ruler’s position in pointing to his power to bestow the title of empress*”³²². Além do mais, o esboço inicial feito por David realmente deixava transparecer uma dramaticidade exagerada que desagradava mais ainda pelo tom provocativo, impetuoso e leviano com que Napoleão segurava a coroa na mão direita, beirando mesmo ao ofensivo, se repararmos que ele segura sua espada (embainhada) na mão esquerda.

A monumental obra (6,10m x 9,30m), iniciada em 1805, finalizada em 1807 e exposta no Salão de 1808, seria intitulada “*Le Sacre de l’Empereur Napoléon I^{er} et le Couronnement de l’Impératrice Joséphine*” (“A Sagração do Imperador Napoleão 1^o e a Coroação da Imperatriz Josefina”)³²³ (**fig. 15**), embora a cena não fosse a da sagração propriamente dita, isto é, o momento que tradicionalmente “*dramatizava e dava visibilidade à sacralidade do monarca*”³²⁴, no qual o papa ungia o soberano com o óleo santificado da Santa Âmbula – um frasco que se dizia ter sido trazido do paraíso por uma pomba quando Clóvis, o primeiro rei cristão da França, fora batizado por Saint-Rémy. Se considerarmos como algo intencional o uso do termo “*sacre*” para a imagem que sugeria, ainda que pela representação da coroação de Josefina, a auto-coroação do imperador, e não apenas como uma mera confusão em que o termo fosse usado para se referir também à cerimônia como um todo, não podemos deixar de entendê-lo no sentido de fazer do gesto de Napoleão o momento supremo de sua sagração (considerando-se o

³¹⁹ Ele também se auto-representa neste quadro, no camarote mais alto, acompanhado de sua família e de amigos.

³²⁰ Embora Dayot, reproduzindo um testemunho do pintor Rouget (um dos melhores alunos de David que fora escolhido para auxiliá-lo no quadro da coroação) coloque o motivo para a mudança de tema como fruto de uma sugestão do pintor Gérard (cf. Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image...*, OP CIT, p. 146), Delécluze, aluno e biógrafo de David, contesta este fato: “*Il est assez difficile de (...) s’imaginer que David eût pris sous sa responsabilité l’attitude qu’il devait donner à Napoléon pendant la cérémonie de son sacre. On aurait dû s’en reposer sur la prudence et la susceptibilité du nouveau souverain, et penser qu’il avait prévu, tout calculé, tout arrangé d’avance avec son premier peintre. Le vrai programme donné à David et scrupuleusement suivi par lui, était de montrer Napoléon déjà couronné, imposant la couronne sur la tête de Joséphine devant le pape, qui n’assistait là que comme témoin.*” (Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 313).

³²¹ Idem, pp. 312-13.

³²² Boïme, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 204.

³²³ Além deste quadro, o Imperador iria encarregar David de realizar outros três: *l’Intronisation à Notre-Dame, l’Arrivée de l’Empereur et de l’Impératrice à l’hôtel de Ville* e *la Distribution des Aigles au Champ-de-Mars*. Destes ele só realizaria o último (que ficaria pronto em novembro de 1810), jamais executando o primeiro e apenas esboçando o segundo.

³²⁴ Schwarcz, OP CIT, p. 29.

Figura 15: “*Le Sacre de l’Empereur Napoléon I^{er} et le Couronnement de l’Impératrice Joséphine*”, David (1807)

Figura 16: Esboço original do “Sacre”.

Figura 17: “La Grande Procession de Couronnement de Napoléon I^{er}, Empereur de France, à Nôtre-Dame”, por Gillray

sentido mais amplo do termo, de tornar algo ou alguém venerado e respeitado, ou de investir alguém em um cargo por meio de uma cerimônia) diminuindo desta forma a importância simbólica da unção papal. Significando, por consequência, a diminuição de tudo o que marcasse a superioridade do espiritual sobre o temporal. Portanto, mais do que se auto-coroar, Napoleão se auto-sagrava.

Na representação davidiana a decoração da catedral, que havia sido elaborada por Percier e Fontaine segundo um “*updated medievalism*”³²⁵ que incluía abóbadas estreladas como as utilizadas nos tradicionais batismos e casamentos do Antigo Regime (mais uma forma de forjar uma continuidade com o passado imperial e real francês), ganharia uma dimensão gigantesca (contrastando com a pequenez dos espectadores) e mais luxuosa pelo realce proposital do brilho dos veludos, sedas, bordados, mármore e jóias. A luz, seguindo a fórmula cênica já conhecida, se projeta em direção ao imperador e ao papa que, com Josefina (que se encontra ajoelhada diante de seu esposo), forma um luminoso núcleo representativo central. Este núcleo encontra-se protegido por um semicírculo, que ladeia o altar, formado por um grupo de altos oficiais, uma possível referência a como Napoleão via nesta burocracia uma importante base de apoio para seu Império. De fato, ali estão representados seus mais importantes e influentes conselheiros³²⁶. Do lado oposto a este grupo, encontram-se os membros da família imperial que, com olhares de admiração e respeito, reverenciam seu filho mais ilustre. A alta cruz ostentada por um dos membros do clero que se encontra próximo a Napoleão parece, inclusive, demarcar a distância a ser observada entre seus familiares e o imperador, como a demonstrar a deferência que devem ter para com ele e a obediência que devem guardar tanto ao irmão e filho, quanto ao governante. Deste modo, uma parte da composição de David pode ser vista como um “retrato de família”, que lembra mais uma vez o espírito clânico de Bonaparte expresso também na importância que ele dá à questão dinástica como um dos fundamentos do Império. Assim, no quadro, autoridade e sentimentos de parentesco mesclam-se para forjar aos olhos do público uma solidariedade familiar inexistente. Basta dizer que, apesar da ausência intencional de Lucien Bonaparte (que se recusara a ver sua cunhada Josefina sendo coroada) e da mãe do imperador, Letizia, ter preferido permanecer em Roma tendo tomado partido de Lucien, ambos seriam incluídos na tela, ela inclusive figurando no balcão central.

O gesto de Napoleão, tal como representado no quadro, também reforça o sentido de que as oportunidades estão disponíveis para serem agarradas, como a coroa que ele guarda entre as mãos. Segundo Boime, “*the promise of freedom and equality of opportunity within an orderly, hierarchical society is the basic subtext of David’s Coronation of Napoleon*”. Desta forma, David também ajudava a construir “*the powerful secular myth of the common man rising to greatness on the basis of sheer*

³²⁵ Boime, OP CIT, p. 201.

³²⁶ Da esquerda para a direita: o financista Lebrun (que segura o cetro); Cambacérès (que segura a “mão da justiça”), o militar Berthier, Talleyrand (que se destaca por sua ampla capa) e Eugène, enteado de Napoleão (príncipe do Império e, em breve, vice-rei da Itália).

personal talent”³²⁷. Assim, cabia ao mérito de cada um poder substituir ou não Josefina no ato de ser “coroado”. Mas, reparemos, se as oportunidades existiam, a premiação viria exclusivamente pelas mãos do Imperador, o grande provedor, como bem sugeria o fato de ser ele a coroar sua esposa³²⁸.

A disposição dos personagens também discursa sobre as relações de poder, exemplificando uma ideal hierarquização política e social. Reparemos no triângulo imaginário cuja base é formada por Josefina e pelo Papa, e cuja mediatrix é dada pelo imperador, no qual a coroa forma seu ápice. A imperatriz está ajoelhada e enclinada (um sinal de deferência à autoridade), esperando respeitosamente o momento de ser coroada. O sentido desta inclinação pode ser estendido, indicando que o indivíduo que assim se apresenta está sem proteção e reforça, no outro, por contraste, sua segurança e seu poder. Se passarmos a analisar esta disposição associada à sua condição de esposa e mulher, considerando também o grupo feminino que se encontra atrás dela, formado pelas irmãs e cunhadas de Napoleão, e a presença de Letizia, vemos como David sugere inclusive a condição jurídica de submissão e inferioridade em que Napoleão lançara a mulher com seu Código Civil:

*“Napoleão personificava o imperador do Código Civil que restaurara, da maneira mais enfática, os direitos patriarcais do esposo e do pai que ele acreditava que os códigos de lei revolucionários haviam prejudicado. Mas, em sua visão, estes direitos estavam sempre condicionados a certas obrigações mútuas dentro do pequeno governo da família.”*³²⁹

A posição de Josefina, assim como das demais pessoas que o rodeiam, também parece elevar mais ainda a estatura de Napoleão³³⁰ (notoriamente um homem baixo) criando uma distância simulada entre ambos que apenas Napoleão, se assim o desejar, é capaz de vencer. O Papa que abençoa a imperatriz, está sentado, atrás de Napoleão que, por sua vez, está em pé. Aqui o status político é representado no espaço: no contraste de posições entre os dois, toda a força da ação se concentra em quem está em pé, portanto, no nível mais alto, de onde os demais, incluindo o papa, são meros espectadores, e como tal, figuras passivas. A posição em pé, associada à posse da coroa, dá a idéia de suprema autoridade a Napoleão. Em última instância, a elevação do corpo pode ser interpretada como um simbolismo de sua própria elevação político-social. O fato de estar de costas para o papa pode ser lido tanto como um ato de afronta como de confiança; no primeiro caso, Napoleão o despreza, no segundo, o imperador dá a entender não temer um ataque pelas costas...

O povo está ausente da representação e esta ausência proposital lembra que *“when it had been suggested that the ceremony go public and take place out-of-doors on the Champs-de-Mars, Napoleon*

³²⁷ Boïme, OP CIT, p. XXV e p. XXVI, respectivamente.

³²⁸ Esta idéia de provedor também será de extrema importância para se entender o sentido da criação da Nobreza Imperial.

³²⁹ Schama, Simon, *“The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850”*, in Rotberg, Robert & Rabb, Theodore (ed.), *Art and History: Images and their Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 182.

³³⁰ “Uma certa distância dos outros, a circundar aquele que está de pé, torna ainda maior o efeito produzido por este último. Alguém postado sozinho diante de muitos, mas algo distante deles, parecerá particularmente alto, qual estivesse ali de pé por todos juntos.” (*Canetti*, Massa e Poder, OP CIT, p. 388).

rejected the idea, to demonstrate that the populace no longer dictated policy”³³¹. Mas, ainda que o povo de Paris não tenha sido autorizado a atravessar os portais de Nôtre-Dame, ele seria convocado a participar, de uma forma mutilada é verdade, enquanto assistência dos cortejos que cortariam as ruas rumo à catedral e pelas descrições oficiais publicadas *a posteriori*. Desta forma, esta exclusão seria um imperativo ensaio da nova ordem social, em que o “permanecer de fora” valia tanto para a cerimônia quanto para a gerência do Império, e em que a passagem dos cortejos procuraria “*incutir na população uma imagem do seu governante que ia a frente (...) [fazendo com] que visse, no seu todo, a própria hierarquia social, reconhecendo, no limite, aonde deveria inserir-se. Num plano ideal, todo o corpo social ali se encontraria sem confrontos ou discordâncias, antes conformaria uma unidade hierárquica, em paz com seu senhor, e em harmonia com os outros súditos*”³³². Até mesmo o momento em que tradicionalmente o povo se aproximava do rei depois da cerimônia de coroação – o toque das escrôfulas – seria eliminado. Contudo, parece-nos que Napoleão não deixaria de realizá-lo de uma outra forma, bem distante do contato direto com o público. Basta recordarmo-nos que “*Os Pestilentos de Jaffa*” de Gros, em que o general Bonaparte toca um doente, fazendo as vezes de rei taumaturgo, data também de 1804. Mas, ainda que toda a população francesa pudesse ter sido acolhida no local da cerimônia, deve-se considerar que a curiosidade tem a importante função de envolver em uma aura de magia e mistério a figura do soberano. No entanto, não podemos deixar de entender que enquanto festividade e, portanto, tempo ritualizado, a coroação seria também uma expressão de poder sobre os súditos pelo simples fato de, ao interromper seu cotidiano, interferir tiranicamente em suas vidas. Contudo, a multidão parisiense ganharia em breve uma curiosa oportunidade de ser retratada: seria representada por Boilly em 1808, acotovelando-se diante da recém acabada tela da coroação pintada por David³³³.

Além da monumental tela, a coroação seria comemorada e divulgada por meio de vários outros suportes, como gravuras e medalhas. Contrastando-a, porém, com outras representações da época de caráter não oficial, fica bastante evidente todo o empenho do “*Primeiro Pintor*” em fazer de Napoleão o centro de sua representação. Na estampa popular “*Napoléon Premier Sacré par le Saint-Père à Paris*” (“Napoleão Primeiro Sagrado pelo Santo-Padre em Paris”) ³³⁴, por exemplo, a disposição dos personagens subverteria totalmente a imagem de autoridade do imperador, visto que, estando ajoelhado, recebe a unção do Papa que se encontra em pé com Josefina.

Como não poderia deixar de ser, a cerimônia da coroação também serviria de frutífero material para a contra-imagem napoleônica, cujo melhor exemplo é a famosa caricatura do inglês Gillray “*La Grande Procession du Couronnement de Napoléon I^{er}, Empereur de France, à Notre-Dame*” (“A

³³¹ Boïme, OP CIT, p. 202.

³³² Souza, *Pátria Coroada*, OP CIT, vol. 2, p. 303.

³³³ Cf. a tela em Boïme, OP CIT, p. 203. Trata-se da pintura “*The Crowd Standing Before David’s Painting of the Coronation*”,

Grande Procissão da Coroação de Napoleão 1º, Imperador da França, em Nôtre-Dame”) (fig. 17), datada de 1805, um de seus mais célebres trabalhos subvencionados pelo Primeiro-Ministro britânico Pitt³³⁵. Em uma longa e estreita faixa, “une sorte de frise grotesque”³³⁶, de acordo com Dayot, Gillray põe do avesso a sintaxe e o luxo do espetáculo napoleônico da coroação. O cortejo imperial está formado. Encabeçando-o vemos Talleyrand, quase anão, que, encarregado dos ouropéis heráldicos, apoia-se em uma bengala, devido a sua claudicação. Ele leva sobre os ombros, com um ar zombeteiro, um grande escudo onde se desenvolve uma frondosa árvore genealógica, uma possível crítica à importância dada por Napoleão à hereditariedade. Em seguida, está o cardeal Fesch (tio de Napoleão) que incensa o papa com um violento movimento, que gera uma enorme e densa cortina de fumaça. Pio VII está visivelmente abatido e aterrorizado, pés descalços, e se arrasta cambaleante e curvado (para não ser atingido pelo incensário), trazendo nas mãos sua mitra. Atrás dele, caminha o casal imperial que, outrora centro da composição davidiana, seria aqui também o centro da ironia de Gillray. Trazendo na cabeça uma coroa inverossímil, vestido como um rei de ópera bufa ou um rei-momo carnavalesco, e tendo ar sério, Napoleão segura um cetro que ele parece estar pronto a quebrar sobre a cabeça do infortunado Pio VII. Joséphine de perfil, por sua vez, apoia com sofrimento suas mãos sobre a monstruosa deformação de sua cintura. Ao casal se seguem os carregadores do manto imperial: os representantes das potências continentais – mal vestidos e mal penteados, parecendo no gesto de sustentar o manto, mais tomados por problemas na coluna que por respeito verdadeiro – e as irmãs do imperador, vestidas como rainhas caraíbas e feias a ponto de tornar belas as bruxas de Shakespeare. Espremidos e com ar charlatanesco, seguem os generais e grandes dignitários do Império, que parecem obedecer ao ritmo dado pelo barulho de trompetes, tambores e bumbos. O grupo de personagens desfila tendo ao fundo lanças e bandeiras. Em resumo, opondo-se totalmente à teatralidade suntuosa exposta na tela de David, Gillray realiza um pastiche maldoso da coroação, algo perto do grotesco ou mesmo do carnavalesco, fazendo de um momento de tamanha importância para a construção política de Napoleão um espetáculo circense, onde o satírico estilo pomposo tenta recobrir uma precariedade mal-disfarçada.

Neste ponto já podemos perceber como a forma pela qual Napoleão promoverá seu governo e buscará exteriorizar sua auto-imagem, principalmente durante o Império, tentando impor não apenas uma visão de mundo, mas sua própria posição neste mundo, pode ser vista como uma pomposa

³³⁴ Dayot, OP CIT, p. 136.

³³⁵ De onde se pode deduzir que a caricatura também se transformava em uma tática oficial de guerra. Dayot destaca três mestres do gênero anti-napoleônico, não coincidentemente todos de nacionalidade inglesa: Rowlandson, Cruikshank e Gillray. A mais antiga caricatura feita contra Bonaparte data de 1797 e a maior parte daquelas realizadas contra o Império surgiram entre 1803 e 1804 quando a Inglaterra aguardava uma invasão francesa (Dayot, OP CIT, p. 180). Contudo, a subvenção oficial não seria uma tática utilizada apenas pelo governo inglês, Luís XVIII, durante a Restauração, também faria uso deste artifício para insultar a memória de Napoleão. O Imperador, por sua vez, também sugeriria temas para os caricaturistas franceses (cf. Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, pp. 165-8).

³³⁶ Dayot, OP CIT, p. 172.

releitura do modelo monárquico francês que se efetua e se complementa com o auxílio de uma organização artística que, como vimos, também tem forte inspiração nas cortes do Antigo Regime.

Poderíamos nos perguntar o porquê desta opção pela releitura, principalmente se considerarmos que Napoleão encontrava-se até então mergulhado em uma França revolucionária que decapitara e banira a realeza e primava pela inovação e pelo rompimento com o passado. Tratar-se-ia de, reapropriando-se do modelo monárquico, compensar a juventude de seu governo? Ou tão somente de uma forçosa escolha que demonstraria a fragilidade de um poder que, sustentando-se pela vitória, mal tivera tempo, devido às guerras, de criar um modelo particular? Talvez um certo sentimento de inferioridade de um governo visto por muitos como ilegítimo? Aqui Tocqueville pode nos ajudar a responder, afinal esta contradição entre o moderno e o tradicional é justamente uma das idéias por ele desenvolvidas. Segundo o autor, apesar do extremo empenho dos revolucionários franceses em cavar um abismo intransponível entre eles e o Antigo Regime, não lograriam romper definitivamente com seu passado; “*sem sabê-lo, retiveram do antigo regime a melhor parte dos sentimentos, dos hábitos e das próprias idéias que os levaram a conduzir a Revolução que o destruiu e (...) sem querer, serviram-se de seus destroços para construir a nova sociedade*”³³⁷. Mas, para completar nossa resposta, consideremos a coroação também como um divisor de águas na utilização de mecanismos de legitimação do poder napoleônico. Assim, enquanto general, sua legitimidade não necessitava mais do que sua ação imediata, fosse ela um tratado ou uma retumbante vitória. Agora, contudo, ela deveria provir do passado, da lembrança. Se, no entanto, este passado, esta lembrança, não convinhem ser aqueles da Revolução, realmente a opção pelo modelo monárquico se tornava a alternativa natural, principalmente por já contar com um espaço afetivo conquistado no imaginário popular.

3.7. O Império (1804-1815): Seguindo o Carro do César Triunfante

“ – O teu imperador, o diabo que o carregue – tornou o homem de quarenta e quatro anos –, só foi grande nos campos de batalha e quando restabeleceu as finanças, ali por 1802. Que quer dizer toda a sua conduta posterior? Com os seus camaristas, a sua pompa e as suas recepções nas Tulherias, deu uma nova edição de todas as bobices monárquicas.”

(Stendhal, *O Vermelho e o Negro*)³³⁸

³³⁷ Tocqueville, Alexis de, *O Antigo Regime e a Revolução: pensamento político*, Brasília: EDUNB, 1979, p. 43. Esta contradição é justamente uma das idéias desenvolvidas por Tocqueville. O rótulo “Antigo Regime”, inclusive, surge durante a Revolução e explicita, pela oposição, esta vontade de criação de um mundo, todo ele perpassado pelo novo e pela tentativa de criar-se como novo (Cf Ribeiro, Renato Janine, *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia e política*, SP: Cia das Letras, 1993, p. 132).

³³⁸ Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, RJ: Ed. Globo, 1987, p. 234. Diálogo entre o bonapartista Falcoz e o anti-bonapartista Saint-Giraud.

Considerando-se que, do ponto de vista da organização governamental, de fato haveria poucas mudanças com relação ao Consulado, ainda que os poderes do imperador fossem, de certa maneira, maiores que os do Cônsul, afinal as três assembléias se tornariam cada vez menos independentes e a influência do Conselho de Estado seria paulatinamente enfraquecida, sem dúvida, o que mais diferenciaria o Império do Consulado seria a orientação definitiva rumo ao estabelecimento de instituições inspiradas naquelas do Antigo Regime. Este processo, contudo, para ser melhor entendido, pode ser desmembrado em duas fases, distintas do ponto de vista da construção simbólica do poder napoleônico³³⁹: o “Império republicano”, um primeiro momento do período imperial que se estende de 1804 a 1808; e um momento posterior, o “Império dinástico hereditário”, que se estende até o fim do governo de Napoleão (1815).

Assim, entre 1804 e 1808, época em que a nova sociedade imperial tomava forma, o que se percebe é uma tendência a ainda se manter, em um primeiro momento, referências republicanas, visando consolidar, principalmente, a adesão dos republicanos e antigos revolucionários ao novo regime que se instalava na França. A manutenção da denominação “*République Française*” nas moedas, que só será substituída pela inscrição “*Empire Français*” em 1809, é bastante sintomática neste sentido. Outro exemplo está no fato de que, embora tendo podido fazê-lo quando da constituição que se seguiu ao “18 Brumário” ou à que se seguiu a sua proclamação como imperador, Napoleão só aboliria o calendário revolucionário em 1º de janeiro de 1806, tendo ele permanecido em vigor, portanto, por 12 anos, 2 meses e 27 dias. Assim, a coroação do novo imperador deu-se em plena “Era Republicana”: 11 Frimário ano XIII. Contudo, é interessante notar como a mescla de datas comemorativas do Império ao calendário revolucionário visava esvaziar paulatinamente as datas comemorativas da Revolução Francesa³⁴⁰. De qualquer forma, este calendário estava condenado a desaparecer sob o Império não apenas pela simples vontade de Napoleão de personalizar o tempo, mas porque o uso de um duplo regime temporal, em que se datava usando simultaneamente o calendário republicano e o calendário gregoriano (embora com o papa, Napoleão oportunamente só fizesse uso deste último), além de interferir nas novas relações que se abriam com Roma, perpetuava uma lembrança que Napoleão, enquanto imperador, desejava apagar – a lembrança da Revolução –, que isolava de certa forma o Império do resto da Europa³⁴¹.

Já no segundo período imperial, iniciado em 1808, que chamamos de fase do “Império dinástico hereditário”, percebemos um retorno definitivo às práticas monárquicas sinalizado principalmente pela

³³⁹ Utilizamos aqui a divisão cronológica sugerida por Crawley (“Introduction” in Crawley, *The New Cambridge Modern History...* [vol. IX], OP CIT, p. 14) na qual ele fala em “*Republic of the First Consul*”, para se referir ao Consulado; dividindo o período imperial em “*republican Empire of 1804-8*” e em “*hereditary dynastic Empire of the last years*”.

³⁴⁰ Damos um exemplo neste capítulo(p. 93), quando falamos da escolha da data da primeira entrega das cruzes da Legião de Honra.

³⁴¹ Cf. Baczko, Bronislaw, “*Le Calendrier Républicain: Décréter l'éternité*”, in Nora, Pierre, OP CIT.

criação de uma nobreza imperial (1808), pelo “*mariage autrichien*” de Napoleão em 1810 e pelo nascimento do Rei de Roma no ano seguinte.

Embora muito se diga que a Legião de Honra tenha sido a semente da nobreza do Império, e que sua criação tenha sido criticada por seus contemporâneos justamente neste sentido, como vimos, ela, de fato, não significaria um retorno às formas nobiliárquicas (leia-se aos privilégios e aos direitos feudais), sendo tão somente uma simples recompensa individual aos méritos administrativos e guerreiros de alguns eleitos. Sem dúvida, o maior sinal de que o restabelecimento de uma nobreza na França estava próximo seria o paradoxo gerado pela reativação, em fins de 1804, de grande parte dos antigos costumes de corte sem a existência legal de uma nobreza, muito embora já houvesse uma corte oficiosa nas Tulherias, desde a época consular, e que os grandes dignitários e os grandes oficiais do Império, criados pelo *senatus-consulto* de 18 de maio de 1804, formassem a chamada “Corte Imperial”. De fato, também desde o Consulado, uma nova elite, os chamados “notáveis” (que formavam os colégios eleitorais) – especuladores, homens de lei, negociantes e donos de bens nacionais –, de certa forma, faziam as vezes da antiga nobreza na sociedade francesa pós-revolucionária. Contudo, estes “notáveis” estavam ligados às conquistas de 1789 e não à pessoa de Napoleão³⁴² que planejava criar uma classe que, tirando sua influência e sua riqueza exclusivamente do governo imperial, dependesse diretamente do Imperador e, por isso mesmo, tivesse seu destino ligado ao da quarta dinastia, sendo, portanto, sua principal base de apoio. Assim, com a criação da Nobreza Imperial, em 1º de março de 1808, Napoleão também tentaria quebrar a barreira que existia entre as “duas França”, fundindo nesta nobreza elementos que a Revolução havia elevado e membros de antigas famílias nobres³⁴³, buscando forjar uma harmonia interna e como que a querer reconciliar também a França com a velha Europa.

Vale lembrar que o processo de estabelecimento desta nobreza seria cuidadosamente pensado por Napoleão, já que mexia com o princípio da igualdade, tão cultuado desde a Revolução, gerando uma série de polêmicas e críticas³⁴⁴. Assim, a Nobreza Imperial constituir-se-ia em uma distribuição de títulos meramente recompensatórios a indivíduos (e não a famílias, como ocorria no Antigo Regime),

³⁴² Sendo assim, o papel dos colégios eleitorais seriam mais e mais restringidos por Napoleão.

³⁴³ Para estes antigos nobres, muitos deles arruinados financeiramente, a adesão a Napoleão, pela aceitação dos novos títulos de nobreza, era acompanhada de vastas vantagens materiais e afastava qualquer possibilidade de perseguição.

³⁴⁴ Neste processo, Tulard lembra que “*la première entorse officielle au principe de l'égalité*”, a partir da qual se abriria uma segunda etapa, o estabelecimento definitivo de uma nobreza, seria a distribuição, em 1806, de “*fiefs*” entre os parentes de Napoleão e alguns altos dignitários do Império que o Imperador justificaria ao Senado, guardião da ortodoxia revolucionária, afirmando tratar-se de Estados criados em países conquistados e que seriam centros de correspondência e de apoio ao Império. O último passo seria a concessão do título de Duque de Dantzig, em 28 de maio de 1807, ao Marechal Lefebvre (que era também senador), como reconhecimento por sua brilhante atuação na tomada da cidade de mesmo nome, sem contudo dar-lhe nenhum bem ou renda situados na cidade ou nos arredores, não se constituindo em um enobrecimento de fato. Cf. Tulard, *Napoléon et la Noblesse d'Empire*, OP CIT, pp. 68-71.

com caráter não hereditário³⁴⁵ (para sê-lo, o primeiro condecorado deveria demandar a formação de um morgado – “*majorat*” – em proveito do primogênito), cada título correspondendo ao cargo público ocupado pelo indivíduo (ou seja, era a função que conferia o título e não o contrário, podendo-se falar em uma “*noblesse de fonction*”). Além disso, a qualidade de nobre não implicava em nenhum privilégio jurídico ou isenção de impostos, uma preocupação com a opinião pública que, de qualquer maneira, acabaria por não ver com bons olhos o crescente número de admissões de antigos nobres aos novos títulos nobiliárquicos que os reconduziam ao cume da hierarquia social³⁴⁶. Do ponto de vista da construção simbólica do poder de Napoleão, a criação de uma nobreza falava alto, trabalhando sua imagem de provedor e de centro que tudo subordina e do qual tudo emana, significando o controle das promoções sociais, das recompensas e dos reconhecimentos espontâneos, afinal as

*“metamorfoses que não tenha ele próprio imposto aos outros são-lhe desconfortáveis. É possível que promova as pessoas que lhe são úteis a cargos mais elevados, mas a metamorfose social, que assim produz tem de ser claramente delimitada, inalterável, e estar inteiramente em suas mãos. Mediante promoções e rebaixamentos ele fixa as pessoas, e a ninguém é permitido arriscar um salto por conta própria”.*³⁴⁷

Depois, portanto, da criação da nobreza do Império, o casamento de Napoleão, em 1810, com a filha de Francisco I da Áustria, a Arquiduquesa Maria Luísa de Habsburgo, praticamente acabaria de tecer, com tramas cada vez mais fechadas e sofisticadas, o tecido simbólico com o qual ele pretendia revestir definitivamente seu poder de uma faceta monárquica e despótica, a ponto de, depois de suas bodas, ele referir-se a Luís XVI como “*mon oncle*”, seqüestrando para si um parentesco que, na realidade, pertencia à sua nova esposa que era sobrinha da antiga rainha da França, Maria Antonieta (e consequentemente de seu marido, o rei). Este novo matrimônio expressava tanto a importância cada vez maior que a inquietante questão da hereditariedade tomava para Napoleão (a ponto de divorciar-se de Josefina que não lhe dera herdeiros), quanto sua preocupação em cavar um lugar em meio à grande família dos monarcas europeus tentando, por meio de uma política matrimonial, que, aliás, ele já vinha promovendo entre seus parentes³⁴⁸, uma cartada final para legitimar o Império e reforçar várias alianças políticas, dando a impressão de que de fato havia sido aceito pelas cabeças coroadas. Como lembra Lefebvre, “*il lui fallait mettre sur le trône une princesse tirée d’une famille régnante; l’onction*

³⁴⁵ Em 4 de agosto de 1789 o regime feudal e a titulação haviam sido abolidos e em 21 de janeiro de 1790 declarava-se o fim de qualquer distinção de ordem. Em 23 de junho deste mesmo ano Luís XVI assinaria o decreto que abolia a nobreza hereditária.

³⁴⁶ Ainda segundo Tulard, apesar destas precauções “*la création de la noblesse d’Empire, loin de favoriser un mouvement d’ascension sociale, contribue à figer la société issue de la Révolution*” (Tulard, *Napoléon et la Noblesse d’Empire*, OP CIT, p. 98). Seguem os dados estatísticos sobre sua composição: “*foi recrutada essencialmente, por sua natureza, junto aos militares, funcionários públicos e homens notáveis, mas de forma desproporcional: 59 por cento para os primeiros; 22 por cento os conselheiros de estado, prefeitos de departamentos, bispos, magistrados e somente 17 por cento para os últimos (sobretudo por notáveis que ocupavam funções públicas, senadores, membros dos colégios eleitorais, prefeitos). A participação dos setores do comércio, da indústria, das artes e das profissões liberais (médicos, advogados) era insignificante*” (Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 267).

³⁴⁷ Canetti, OP CIT, p. 378 (grifos nossos).

*conférée par le pape lui paraît de plus en plus insuffisante, à mesure que son pouvoir se fit plus aristocratique et plus despotique*³⁴⁹”. Segundo Bausset, a doença e a morte prematura do primogênito de seu irmão Luís, entre 1806 e 1807, primeira criança nascida na nova dinastia e por quem o Imperador nutria carinho e esperanças de dirigir ele mesmo sua educação e transmitir seu poder, teria feito Napoleão decidir-se por concentrar exclusivamente em si as possibilidades de hereditariedade³⁵⁰, levando-o pela primeira vez a pensar na hipótese de divórcio.

Assim, Napoleão se aproveitaria do momento em que impunha à Áustria a chamada “Paz de Viena” (14 de outubro de 1809), devido à vitória na batalha de Wagram (6 de julho de 1809), colocando a possibilidade de uma aliança matrimonial como um ultimato de vencedor³⁵¹. A mão de Maria Luísa seria pedida em 6 de janeiro de 1810, sendo acordada no dia seguinte a Napoleão³⁵². Curiosamente, o divórcio com Josefina, que havia sido anunciado em 16 de dezembro de 1809, só seria oficializado em 12 de janeiro de 1810. O casamento civil se realizaria em 1º de abril deste mesmo ano, em Saint-Cloud, e a cerimônia religiosa no dia seguinte no Louvre, seguida de muitos festejos, iluminações e distribuições de dinheiro aos pobres³⁵³. Contudo, embora a opinião pública francesa fosse favorável ao divórcio de Josefina, além dos austríacos não serem queridos na França (resquício da péssima imagem de que gozara Maria Antonieta e devido ao fato da Áustria ter sido a primeira a entrar em guerra contra a França revolucionária), Maria Luísa não exerceria nenhuma influência política interna ou externa, não evitando que a Áustria, na primeira oportunidade, rompesse o apoio que Napoleão considerava irrevogável e certo devido ao seu matrimônio. Para efeitos de propaganda, o divórcio e seu segundo casamento apareceriam como sacrifícios feitos pelo bem-estar da França³⁵⁴, distanciando-os, portanto, do que realmente eram: caprichos dinásticos que contavam mais que os interesses da nação. Do ponto de vista do reforço da conduta monárquica:

“a corte se fazia cada vez mais numerosa e, depois do casamento austríaco, terminava de tornar-se novamente uma instituição do Antigo Regime. Em 1812, ela contava com 16 cavaleiros e 85 camareiros; em 1811, restabeleceram-se as pré-sessões, marcadas pela poltrona, pelo tamborete e pelo número de cavalos na carruagem, o traje de corte, a reverência, os privilégios de pessoas apresentadas. (...). M. de Ségur era ‘grand-maître de cérémonies’, as damas de companhia e os

³⁴⁸ Para alguns exemplos de alianças matrimoniais promovidas por Napoleão, cf. p. 127 deste capítulo.

³⁴⁹ Lefebvre, *Napoleón*, OP CIT, p. 310.

³⁵⁰ Bausset, *Mémoires Anecdotiques* ..., OP CIT, tomo I, pp. 72-73.

³⁵¹ A primeira opção de Napoleão teria sido a irmã mais nova do Czar russo, cujas relações com a França já se encontravam deterioradas após a guerra de 1809. Alexandre protelou demais a resposta, que chegaria tardiamente em forma de recusa.

³⁵² Interessante notar que mesmo o contrato de casamento de Napoleão e Maria Luísa remetia ao Antigo Regime, visto ter sido uma cópia fiel daquele que fora estabelecido quando do casamento de Luís XVI com a tia de Maria Luísa, Maria Antonieta.

³⁵³ Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, pp. 109-110.

³⁵⁴ “At all times he had showed that his aim was to work for the welfare of France. (...). The propaganda stressed that it was because Napoleon felt it to be to the best interests of France that he had made the sacrifices of divorcing Josephine, exiling himself on Elba, and abdicating for a second time. Because his dynasty had sprung up under the same circumstances as the new interests the nation had acquired since 1789, it alone was suitable as a form of government for France.” (Idem, p. 35).

camareiros provinham, em grande maioria, da antiga nobreza. A Revolução não parecia mais que um sonho ruim.”³⁵⁵

Depois de seu casamento com Maria Luísa, pode-se dizer que Napoleão passou a assumir a intenção, que ele tentara despistar a princípio, de se legitimar não mais pela contraposição aos Bourbons, mas pela sua adição na longa linha de monarcas franceses.

Finalmente, em 20 de março de 1811, as 101 salvas de canhão efetuadas nas Tulherias, e que ecoaram pela capital e por toda a França, anunciavam a Napoleão a realização de seu grande sonho dinástico: o nascimento de um herdeiro direto. François-Charles-Josèph Napoléon, cujo primeiro nome homenageava o avô paterno, conhecido como “*l’Aiglon*” (a pequena águia), a quem seu pai presentearia com o título de *Rei de Roma*, trazia grandes esperanças: “*O Grande Império, aliado à antiga casa de Habsburgo, parecia ter tomado sua forma definitiva e estar destinado a durar*”³⁵⁶.

Tomado como o instrumento abençoado de um futuro glorioso, o nascimento do Rei de Roma geraria muitas imagens e cunhagens de medalhas comemorativas tanto na França, quanto na Áustria e na Itália³⁵⁷. Dentre elas podemos destacar a medalha em bronze do “*Baptême du Roi de Rome*” (**fig. 18**) que leva a assinatura de Andrieu. Nela Napoleão, tendo seu filho nos braços, eleva-o numa atitude similar àquela representada no “*Sacre*” por David. Se antes suas vitórias levaram-no ao Império (simbolizado pela coroa), agora ele parecia vencer definitivamente a batalha pela hereditariedade, já que em seu filho o Império se perpetuaria. Na Áustria, como demonstração da mais servil adulação, uma figura representaria Maria com as feições da nova Imperatriz da França, tendo nos braços o pequeno Jesus com os traços do Rei de Roma e, no alto, pairado nas nuvens, Jeová, o Deus dos exércitos, ostentando a fisionomia de Napoleão³⁵⁸.

Contudo, a peça de maior magnificência artística e valor simbólico ligada ao nascimento do herdeiro imperial, seria o berço (**fig. 19**) ofertado pela cidade de Paris, em 5 de março de 1811. Executado por Thomire e Odier e modelado pelo escultor Roguet, segundo os desenhos de Prud’hon, ele resumia simbolicamente o reconhecimento e o apoio ao futuro Napoleão II. Dayot qualifica-o como um “*meuble merveilleux, qui semble avoir été façonné par des mains des fées protectrices, pour abriter le premier réveil d’un jeune prince (...) devant qui semblait s’ouvrir le plus glorieux des avens*”³⁵⁹. Ele representa uma embarcação (referência ao emblema das armas da capital francesa), que se apoia em quatro cornucópias (“*cornes d’abondance*”), próximos das quais estão colocados os gênios da Força e da Justiça. Um escudo que leva o monograma do imperador, aparece cercado por

³⁵⁵ Lefebvre, OP CIT, p. 417.

³⁵⁶ Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 220.

³⁵⁷ Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image ...*, OP CIT, p. 269.

³⁵⁸ Tarlé, *Napoleão*, OP CIT, vol. 2, pp. 14-5.

³⁵⁹ Dayot, OP CIT, p. 270.

Figura 18: “*Baptême du Roi Rome*”, por Andrieu

Figura 19: Berço do Rei de Roma

uma fileira tripla de folhas de palmeira e louro. Uma figura feminina alada³⁶⁰ paira sobre o berço sustentando a coroa triunfal e aquela da imortalidade, no meio da qual brilha o astro Napoleão, expressando justamente o significado de possuir um herdeiro: um triunfo e promessa de continuidade dinástica e, portanto, imortalidade. O símbolo do Império é retomado na pequena águia que, a representar o próprio François, colocada aos pés do berço, fixa o olhar sobre este astro, entreabrindo as asas e parecendo querer elevar-se em direção a ele. Aqui a promessa de que este Napoleão siga os passos e tenha a glória de seu pai.

Como dissemos, Napoleão também presenteara seu filho com o título de Rei de Roma, o que, no entanto, não seria um simples adorno honorífico. Este título apesar de reafirmar a posse dos territórios italianos pelo Imperador dos Franceses, que desde 1805 se tornara Rei da Itália tomando-os do Imperador Habsburgo, de certa forma buscava esfriar os ânimos austríacos ao reafirmar igualmente que um príncipe desta casa, ainda que herdeiro de Napoleão, fazia com que continuassem de alguma forma na posse destes territórios. Neste ponto, portanto, seria interessante retomarmos as sérias implicações políticas e simbólicas que envolveram a posse dos territórios italianos em 1804/1805, cuja importância para Napoleão estava também no fato de completar sua analogia com Carlos Magno, afinal depois deste todos os imperadores romanos haviam sido reis dos Lombardos ou reis da Itália.

Assim, o faustoso cerimonial de 2 de dezembro de 1804, que marcaria o início do regime imperial na França, não estaria de todo finalizado. No melhor espírito circense ou teatral, como se se tratasse de um espetáculo itinerante, Napoleão e seu grande elenco haveriam de encená-lo novamente, agora naquele que fora um recente palco das glórias do general Bonaparte: a República Cisalpina. Esta, tendo demandado, em março de 1805, sua anexação ao Império e convertendo-se deste modo em reino, abriria as portas do Duomo de Milão e lá entregaria a seu novo rei, Napoleão, em 26 de maio deste mesmo ano, a “coroa de ferro” que outrora pertencera a Carlos Magno, sagrando-o pela segunda vez³⁶¹. Novamente o gesto da auto-coroação seria o ponto alto da cerimônia. Porém, simbolizando agora também a anexação da Itália – que falava alto ao desejo napoleônico de retomada de um “império universal” –, ele afrontava diretamente a Áustria, cujo soberano Habsburgo ostentava a chefia do Sacro Império Romano Germânico ao qual o Reino da Itália ligava-se tradicionalmente. Assim, marcando a retomada da disputa pelos territórios italianos, o gesto de Napoleão precipitava a formação de uma terceira coalizão, sendo tomado pelos inimigos como uma formal declaração de guerra. Em setembro, iniciava-se a chamada “Campanha de 1805”, com o erguimento do Campo de Boulogne, a partir do qual Napoleão organizava-se com vistas a invadir a Inglaterra.

³⁶⁰ Por estar segurando uma coroa, supomos tratar-se da alegoria da vitória, contudo Dayot diz tratar-se de uma *Renommée* (Fama) (OP CIT, p. 270) e Bausset de uma *Gloire* (OP CIT, tomo 2, p. 34).

³⁶¹ Eugène de Beauharnais, enteado de Napoleão, seria designado como vice-rei da Itália.

Esta nova campanha não seria apenas o “batismo de fogo” do Império francês, ela inaugurava também uma década de guerras ininterruptas que teriam fortes implicações geopolíticas e possibilitariam a acentuação de certos traços na imagem e na contra-imagem napoleônicas. A partir de agora não restava à nação francesa outra opção, a não ser “*suivre, pour ne pas périr, le char du César triomphant*”³⁶² e este se moveria nos próximos dez anos, irrompendo pela porta do templo da guerra que ele mesmo cerrara com a Paz de Amiens, veloz e obstinado, para lugares cada vez mais distantes, puxado pelos próprios franceses e guiado pela águia imperial.

3.8. Fazendo a Paz às avessas: Napoleão, o Senhor da Guerra

“Os vossos soberanos, nascidos no trono, não podem compreender os meus sentimentos. Podem voltar às suas capitais vencidos, sem que por isso joguem o trono; eu porém, sou um soldado e preciso de honra e de glória; não posso comparecer diminuído perante o meu povo; tenho que continuar a ser grande, glorioso, admirado”.

(Resposta dada a Metternich, por Napoleão, em 1813)³⁶³

Agora que “*aux pompeuses apothéoses des sacres vont bientôt succéder les sanglantes apothéoses des batailles*”³⁶⁴, o necessário trabalho de consolidação da imagem de Napoleão como dinasta abria espaço também para a tarefa de racionalizar sua imagem de conquistador, mas agora não se tratando apenas de colocá-lo como o grande vencedor (como na época de seu generalato) e sim como o senhor supremo do destino dos homens que se põem nos campos de batalha. Esta imagem guerreira, que dividirá o palco com a de dinasta, não seria apenas consequência natural de dez anos de combates no qual se envolveria Napoleão, seria principalmente o sintoma mais claro de como seu poder continuaria a sustentar-se cada vez mais pela força e a equilibrar-se perigosamente na tênue linha que separa a derrota da vitória³⁶⁵. Assim, as anexações territoriais, a conscrição, os decretos e os *senatus-consultos* passariam a ser seus instrumentos de governo por excelência. Não seria coincidência, portanto, que a partir de agora a alegoria da Liberdade, tão difundida durante o período revolucionário, fosse perdendo cada vez mais espaço representativo para a Vitória, figura alegórica bastante utilizada durante o Império, doravante companheira inseparável da águia em muitas representações e decorações. O vocabulário emocional republicano também sofreria com esta mesma tendência: gradualmente as palavras “*república*” e “*liberdade*” desapareceriam³⁶⁶.

³⁶² Lefebvre, OP CIT, p. 171.

³⁶³ APUD Tarlé, OP CIT, vol 2, p. 76.

³⁶⁴ Dayot, OP CIT, pp. 151-52.

³⁶⁵ Eis porque Lefebvre qualifica de “*improvisée*” a grandeza de Napoleão (OP CIT, p. 136).

³⁶⁶ Holtman, OP CIT, p. 179. O autor também lembra que em 1801 o governo já ordenara a supressão da epígrafe “*Liberdade, Igualdade, Fraternidade*” em atos oficiais.

Notemos que esta reedição de sua imagem de conquistador aparece em um período antecedido por uma fase de paz que havia sido inaugurada pelo Tratado de Amiens e que agora chegava ao fim. Contudo, ao contrário do que se possa pensar, ela seria trabalhada de modo a não se opor totalmente àquela, propagada durante o Consulado, de pacificador e conciliador³⁶⁷. Para legitimá-la, e explicar, consequentemente, a necessidade da retomada dos conflitos, Napoleão justificava-se exclusivamente pela necessidade de defender dos ataques inimigos tanto a França, quanto as possessões a que se dava direito como herdeiro natural de Carlos Magno e, portanto, como primeiro dos monarcas europeus:

*“A paz havia provocado o estabelecimento do Consulado vitalício; a guerra provocará a criação do Império. Como a Inglaterra tomou a iniciativa das hostilidades, foi fácil para Bonaparte acusar Albion de perfídia e traição. De outro lado a guerra justificava o endurecimento da ditadura e a luta contra os realistas.”*³⁶⁸

Em última instância, Napoleão apenas dava uma nova interpretação ao juramento feito em Nôtre-Dame – e que parecia trazer aos franceses a promessa de um bem-estar duradouro – pelo qual ele se comprometia a “manter a integridade do território da República” (leia-se do território do seu Império) e a “governar com a única visão do interesse, da felicidade e da glória do povo francês.” (leia-se, a sua própria). Além do mais, a expansão da França poderia não ser de todo desinteressante para a Europa na medida em que ela surgia como um contrapeso ao poderio inglês. Assim, em seus discursos durante o Império, Napoleão sempre se colocará como aquele que, embora voltado para a guerra, sem, no entanto, ser responsável por ela, apenas procurará promover a paz, buscando, sob um novo ângulo – às avessas – dar continuidade à imagem consular de pacificação e conciliação: “*Pour gagner les Français, il s’est présenté tout à la fois comme l’homme de paix et comme le dieu de la guerre*”³⁶⁹.

Segundo Marx, Napoleão “*accomplit la Terreur en remplaçant la révolution permanente par la guerre permanente*”³⁷⁰ e esta guerra permanente geraria, durante uma década – isto se considerarmos apenas as chamadas “Guerras Napoleônicas”, aquelas ocorridas durante o Império –, um constante estado de desequilíbrio de forças na Europa. Derivaria daí também um característico aspecto das finanças francesas, onde as despesas de guerra eram consideradas despesas “ordinárias” e não

³⁶⁷ “Até 1803, Napoleão pareceu aos seus súditos um pacificador que, garantindo as ‘fronteiras naturais’ da França, pusera fim à guerra com a Europa segundo as suas próprias condições e impusera um acordo de paz – em Lunéville e Amiens – favorável à França. Em 1803, a guerra com a Inglaterra eclodiu novamente, mas só dois anos depois se generalizou. Dessa altura em diante, a França teria de habituar-se a outra imagem do imperador: este não era já o pacificador, empenhado em dar-lhes novas leis e constituições, mas o conquistador e fundador de um novo império cujos domínios abarcavam a maior parte do continente europeu.” (Rudé, *A Europa Revolucionária*, OP CIT, p. 204).

³⁶⁸ Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 124.

³⁶⁹ Lefebvre, OP CIT, p. 67.

³⁷⁰ Marx, Karl, *La Sainte Famille ou Critique de la Critique Critique Contre Bruno Bauer et Consorts*, Paris: Éditions Sociales, 1972, p. 150.

“extraordinárias”³⁷¹ e onde as reservas do governo francês se originavam basicamente das extorsões advindas das conquistas³⁷².

Neste período de guerras crônicas Inglaterra, Rússia, Prússia e Áustria seriam as principais inimigas da França, mas apenas a primeira permaneceria firme em sua oposição ao expansionismo napoleônico. As suspeitas que nutriam entre si explicam, em parte, o porquê de, em tantos anos, não terem logrado unir-se de modo eficaz em uma quádrupla aliança anti-francesa. Estas suspeitas geravam vários antagonismos dos quais Napoleão se aproveitava oportunamente, oferecendo ora a uma, ora a outra, com exceção da Inglaterra, “subornos” territoriais que faziam delas, sazonalmente, suas aliadas.

Por outro lado, o que colaboraria neste período em muito para a decadência militar de Napoleão seria tanto a dificuldade de comunicações e de mantimentos para os soldados, pois os campos de batalha se encontravam cada vez mais distantes da França, quanto a composição cada vez mais estrangeira dos exércitos que lutavam ao seu lado, recrutados que eram nos países dominados pelo Império, o que fazia com que a *Grande Armée* perdesse paulatinamente seu caráter nacional e consequentemente seu conhecido ardor pela luta. A isto ainda se associaria o peso cada vez maior da conscrição e sua consequência mais imediata: a crescente imaturidade e falta de experiência militar dos jovens recrutas. Ficavam assim longe as favoráveis condições que, por exemplo, as Campanhas da Itália haviam oferecido anteriormente ao então general Bonaparte e seus homens.

De qualquer forma, apesar da tentativa frustrada de invasão da Inglaterra, iniciada com a formação do Campo de Boulogne e melhor exemplificada pelo desastroso episódio da derrota da frota franco-espanhola na batalha naval de Trafalgar, em 21 de outubro de 1805, as campanhas de 1805 (contra a Áustria e Rússia) e de 1806 (contra a Prússia e Rússia) ainda manteriam a reputação de invencibilidade de Napoleão. A opinião pública responderia, de certa forma, favoravelmente a ambas, principalmente porque, apesar das perdas humanas, a guerra continuava a não custar nada ao bolso dos franceses, dando, ao contrário, muitos lucros e aumentando, para satisfação da burguesia, a perspectiva de novos mercados para suas manufaturas, o que mais uma vez evidencia sua importância para a manutenção do poder napoleônico. Dentro deste cenário, no qual a invencibilidade e seus “lucros” faziam-se interessantes para muitos, Napoleão pôde assumir-se, nos seus modos de auto-representação, como senhor absoluto da guerra, como seu deus. Além do mais, a lembrança do rompimento do Tratado de Amiens pela Inglaterra também oferecia um bom motivo para a ofensiva francesa, pois,

³⁷¹ Tarlé, OP CIT, vol. 1, p. 206.

³⁷² Tarlé cita um exemplo: “A Itália, reino nominalmente ‘independente’, pagava à França 36.000.000 de francos-ouro por ano, quantia que Napoleão, ‘rei da Itália’, enviava generosamente a Napoleão, imperador dos franceses. (...). Extorquindo implacavelmente o ouro dos países dominados por meio de contribuições e de toda espécie de impostos, Napoleão instituiu em França a cunhagem em ouro, moeda que imediatamente entrou em circulação comercial” (OP CIT, vol. 1, p. 206).

segundo as explicações oficiais, “*Austria in 1805 and Prussia in 1806 had no motives for desiring war, yet because of England’s gold and incitation they declared war on France*”³⁷³.

A derrota de Trafalgar também ficaria devidamente emparelhada entre o ataque da Áustria à Baviera (10 de setembro de 1805), que até então se mantinha neutra mas que terminará por juntar suas tropas às de Napoleão; a vitória da França em Ulm (19 de outubro de 1805); a grande vitória de Austerlitz sobre os austríacos (2 de dezembro de 1805); a entrada de Napoleão em Viena (13 de novembro de 1805) e a imposição da paz à Áustria pelo *Tratado de Presburgo* (26 de dezembro de 1805) que finalizaria a terceira coalizão³⁷⁴. Como consequência, Napoleão tornava-se senhor do Norte da Itália e, retirando os Bourbons, que haviam se unido à terceira coalizão, do comando do Reino de Nápoles, instalava-se também no sul. O Imperador da Áustria também abria mão de sua dignidade de chefe supremo do Império da Alemanha, deixando o caminho livre para que Napoleão formasse a *Confederação do Reno* (ocorrida em 12 de julho de 1806).

Data desta época a distribuição de “*fiefs*” entre alguns dos parentes de Napoleão que ele justificará ao Senado afirmando tratar-se de Estados criados em países conquistados e que seriam centros de correspondência e de apoio ao Império. Assim, por exemplo, Murat, seu cunhado, seria nomeado Duque de Berg (15 de março de 1806), e seus dois irmãos, José e Luís, respectivamente tornar-se-iam Rei de Nápoles (30 de março de 1806) e Rei da Holanda (5 de junho de 1806), sendo esta, como vimos, uma importante etapa rumo ao estabelecimento da Nobreza Imperial na França. Também os eleitorados da Baviera e de Wurtemberg seriam transformados em reinos e os Estados Vênetsos seriam reunidos à coroa da Itália ao que, após a assinatura da Paz de Presburgo, Napoleão promoveria o casamento de Eugênio de Beauharnais, seu enteado, filho adotivo e vice-rei da Itália, com a filha mais velha do Rei da Baviera; da prima de Eugênio, Stéphanie, com o Príncipe Herdeiro de Bade (cuja irmã, por sua vez, era esposa do Czar russo) e de seu irmão, Jerônimo Bonaparte, em agosto de 1807, com a filha mais velha do Rei de Wurtemberg (prima do czar, do Rei da Inglaterra e do Rei da Prússia), fazendo dele, em 16 de agosto de 1807, após o Tratado de Tilsit, Rei da Westfália. Notemos, portanto, como Presburgo abriu margem para que Napoleão deixasse transparecer definitivamente seu caráter clânico, agora transformado em dinástico, e que Gillray satirizará ao fazer de Napoleão um confeitiro se ocupando de tirar do forno, ao lado de Talleyrand, pequenos príncipes como se de pães se tratasse ou um jardineiro ocupado em plantar sementes de reis³⁷⁵.

Sem dúvida Austerlitz, que passaria a ser conhecida como a “Batalha dos Três Imperadores”, seria o ponto alto desta terceira coalizão e um momento de grande significação política e simbólica

³⁷³ Holtman, OP CIT, p. 4.

³⁷⁴ Segundo Godechot, na “*França a bolsa ficou seriamente abalada com a notícia de Trafalgar. (...) A opinião pública, contudo, não teve tempo de se comover: logo foi distraída pelas vitórias obtidas em terra. Não compreendeu que Trafalgar selava o destino do Império francês*”. (*Europa e América no Tempo de Napoleão*, OP CIT, p. 169).

³⁷⁵ Dayot, *Napoléon Raconté par l’image ...*, OP CIT, p. 175.

para Napoleão. Primeiramente, porque seria o golpe de clemência que colocaria a Áustria sujeita à França e também porque criava um favorável momento de enfrentamento que lhe dava a oportunidade de “dar-se em espetáculo”, pela primeira vez, ao lado de outros soberanos europeus, figurando em igualdade de status (de onde a importância de nomeá-la “Batalha dos Três Imperadores”), e não mais como um general, mero intermediário da República Francesa. Talvez, justamente para reforçar sua imagem de monarca, uma das medalhas comemorativas desta batalha trouxesse a efígie dos três imperadores (da França, da Áustria e da Rússia), ainda que, de acordo com Bausset, o desejo inicial de Napoleão tivesse sido o de fazer figurar nela, de um lado, a inscrição “*Bataille d’Austerlitz*”, com sua data, e de outro as águias francesa, austríaca e russa³⁷⁶. Além do mais, tendo ocorrido, por uma feliz coincidência, em 2 de dezembro, portanto no primeiro aniversário de sua coroação em Nôtre-Dame, Austerlitz tornar-se-ia, juntamente com a festa de São Napoleão, um dos principais marcos do calendário comemorativo do Império³⁷⁷.

Napoleão confiaria a Gérard³⁷⁸ a missão de fixar oficialmente aquele que seria o acontecimento capital da Campanha de 1805. Contudo, sua composição “*La Bataille de Austerlitz*”, que seria exposta no Salão de 1810 e destinada a decorar o teto do Conselho de Estado³⁷⁹, mesmo tendo obtido um grande sucesso, não apresenta, segundo Dayot, nenhum interesse do ponto de vista iconográfico³⁸⁰. Por isso, optamos por um outro trabalho, também muito elogiado em um Salão, no caso o de 1806, ano seguinte a Austerlitz e a Presburgo, que, em nossa opinião, representa e simboliza de uma forma mais interessante a vitória sobre os austríacos: “*Les Préliminaires du Traité de Paix de Leoben*” (“O Tratado de Paz Preliminar de Leoben”) (fig. 20), de Guillon Le Thièrre (1806)³⁸¹.

Curiosamente, o episódio nele retratado não era recente: Leoben (Áustria) servira de sede para as preliminares do Tratado de Campo-Formio entre a República Francesa, representada pelo então general Bonaparte, e a Áustria, em 18 de abril de 1797. E é justamente aí que encontramos seu ponto

³⁷⁶ Conta ele também que em outra medalha composta por Denon, então “*Directeur de son cabinet de médailles*”, para “*perpétuer les faits de la mémorables campagne d’Austerlitz*”, de um lado figurava a efígie de Napoleão e de outro a águia francesa sufocando com suas garras um leopardo, um dos símbolos que aparecem no brasão inglês: “*Je fus saisi d’admiration, lorsque je vis Napoléon rejeter avec violence cette médaille d’or jusqu’au fond du salon, en disant à M. Denon: ‘Vil flatteur! Comment osez-vous dire que l’aigle française étouffe le léopard anglais? Je ne puis mettre à la mer un seul petit bateau de pêcheur que les Anglais ne s’en emparent... C’est bien ce leopard qui étouffe l’aigle française... Faites fondre de suite cette médaille et ne m’en présentez jamais de pareilles’.*” (Bausset, *Mémoires Anecdotes* ..., OP CIT, tomo I, p. 52).

³⁷⁷ Durante o Consulado, os dias festivos nacionais que vigoravam durante a Revolução seriam reduzidos ao 14 de Julho e ao 21 de Setembro (aniversário do estabelecimento da República). Ao longo do Império, a comemoração destas datas cairia paulatinamente em desuso, cedendo lugar a um quadro comemorativo baseado em três datas principais: o 15 de agosto (aniversário do Imperador), o “18 Brumário” e o 2 de dezembro (aniversário da Coroação, ao qual se justapunha a data da Batalha de Austerlitz). Na Itália, por exemplo, este calendário observava os aniversários da batalha de Marengo e a coroação real de Milão. (Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, p. 106).

³⁷⁸ Tendo sido nomeado por Napoleão “*officier de la Légion d’honneur*”, durante a Restauração ele receberá o título de “*Premier Peintre du Roi*”.

³⁷⁹ Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 283.

³⁸⁰ Para as críticas feitas por Dayot, idem, pp. 168-71.

³⁸¹ Para a análise que fazemos deste quadro apoiamo-nos nas indicações de Boïme, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, pp. 26-7.

Figura 20: “*Les Préliminaires du Traité de Paix de Leoben*”, por Guillon Le Thièrre (1806)

mais interessante: por um jogo de similaridades de situações (em que uma derrota austríaca evoca a outra), o pintor consegue homenagear tanto o general quanto o imperador, emprestando um caráter didático ao quadro, ao demonstrar, pela evocação de um fato passado, como os esforços austríacos contra a França continuavam a ser mal sucedidos e, conseqüentemente, estavam fadados a ser diante de Napoleão. Comissionado para o prédio do Corpo Legislativo, a representação mostra Bonaparte desdenhando os enviados austríacos no momento em que estes lhe anunciam que estão dispostos a declarar em um dos artigos do tratado que a Áustria reconhece a República Francesa. Ao que o general responde prontamente que, não tendo a França necessidade de ser reconhecida, este artigo pode ser esquecido. Este suposto diálogo mantém uma correspondência justa com o presente: da mesma forma o diria Napoleão, não mais desdenhando o reconhecimento da França, mas sim seu reconhecimento como novo monarca e dinasta francês. No momento em que é representado Bonaparte gesticula em direção ao céu e diz: *“Ela [a França] é como o sol no horizonte, e aqueles que não o vêem são cegos”*. Sua posição central e a iluminação que incide sobre ele, atingindo os enviados austríacos, enquanto o grupo francês aparece envolto na penumbra (o que o confirma como a figura dominante entre os vencedores), simboliza também seu posicionamento na política francesa e européia, que continua válida para 1806. O gesto, que reforça sua figura pela sugestão da atividade em contraposição à passividade austríaca, também pode ser interpretado como uma ameaça de que, sem acordo, ele continuará sua marcha em direção à glória. O mapa da Itália, que se encontra sobre a mesa que separa o grupo francês do austríaco – uma referência ao tratado cujos termos, ditados por Bonaparte, estipulam o destino da Península Itálica –, também remete, no tempo presente, à disputa retomada em 1805 entre as duas nações, acerca deste território, depois que Napoleão fora coroado Rei da Itália. Outro detalhe interessante fica por conta do visível desconforto demonstrado pelos austríacos e como o grupo francês parece sustentar a posição de Bonaparte, estando atrás dele, dando densidade à sua frágil figura na composição, onde se destaca a altiva figura de Murat (no primeiro plano, à esquerda) que também parece prover Bonaparte tanto com um apoio pictórico quanto moral. Bonaparte desdenha, intimida, incomoda a Áustria, assim como o faz Napoleão I em 1805.

Por sua vez, o quadro *“Napoléon Parcourant le Champ de Bataille d'Eylau”* (“Napoleão Percorrendo o Campo de Batalha de Eylau”) de 1808 (**fig. 21**), no qual Gros fixaria a lembrança de uma das mais difíceis vitórias francesas da quarta coalizão, na qual a França enfrentou a Prússia (agora apoiada pela Rússia) pela segunda vez depois de 1792, seria um interessante exercício da nova imagem guerreira de Napoleão. Sem dúvida este embate representava um perigo imenso, afinal a Prússia, desde a época de Frederico II, era considerada a primeira potência militar da Europa. A guerra em realidade era promovida contra a Rússia, mas o rei prussiano, cujo território separava a Confederação do Reno (recém criada por Napoleão para assegurar os territórios alemães contra a Rússia) e o Império do Czar Alexandre, não se aliou à França e terminou por se indispor com o imperador francês. Em poucos dias

Figura 21: “*Napoléon Parcourant le Champ de Bataille d'Eylau*”, Gros (1808)

seu exército seria aniquilado nas batalhas de Iéna e de Auerstadt, ambas ocorridas em 15 de outubro de 1806, e no final deste mesmo mês a *Grande Armée* entraria em Berlim. Entretanto, o episódio mais marcante desta campanha, passada nas imensas planícies do leste europeu, ainda estava por vir. Em 8 de fevereiro de 1807, em Eylau, na Prússia oriental, as forças russas e francesas se enfrentariam sob uma intensa tempestade de neve. Dos 50.000 franceses, 18.000 restariam no campo de batalha, juntamente com 25.000 dos 70.000 russos que haviam participado do combate³⁸².

Eylau passaria para a História como uma das mais mortíferas batalhas de que se teria notícia. O terrível espetáculo causado pela visão do imenso campo coberto de neve tingida de sangue, onde corpos se amontoavam sobre mais corpos por toda parte ao lado de cavalos estropiados não seria maquiado pelo *Bulletin* que Napoleão faria publicar: “*Sur cette plaine glacée, des milliers de morts et de mourants cruellement mutilés, des milliers de chevaux abattus, une innombrable quantité de canons démontés, de voitures brisées, de projectiles épars, de hameaux, tout cela se détachant sur un fond de neige, présentait un spectacle saisissant et terrible. Ce spectacle est fait pour donner aux princes l’amour de la paix et l’horreur de la guerre*”³⁸³. Gros também não procuraria se esquivar das trágicas consequências do evento, trazendo este cenário para sua representação que figuraria no Salão de 1808, quando as tropas francesas já ocupavam Madri. Nela Napoleão aparece inspecionando a cavalo os trágicos resultados da batalha ocorrida no dia anterior. O primeiro plano da composição está coberto por inimigos mortos ou feridos, necessários sacrifícios humanos feitos em nome da paz, tão desejada por Napoleão e, segundo ele, tão evitada pelas outras nações que eram manipuladas, como títeres, pela Inglaterra. Notemos que este realismo que, agora intencionalmente posto aos olhos dos franceses pela propaganda oficial, parecia subverter a tendência governamental de distorção dos fatos, por mais incômodo que pudesse parecer, não passava de um interessante mecanismo para compensar o uso excessivo de componentes míticos que vinham tendo lugar na construção de sua imagem:

“*Pela primeira vez a camada desprivilegiada da sociedade francesa sentia a França como a sua própria pátria, como sua terra natal criada por eles mesmos que agora demonstravam sua superioridade à camada privilegiada das ultrapassadas sociedades feudais. Isto investia Napoleão com um componente mítico para o qual existia apenas um simbolismo obsoleto e que estava fadado a chocar-se com a reestruturação inovadora da ordem social. A exigência de um novo realismo para acomodar os novos fatos (...) e o desejo de reter os componentes míticos da tradição caracterizam a imagem napoleônica com esta tensão híbrida.*”³⁸⁴

³⁸² Dados retirados de Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 160.

³⁸³ APUD Dayot, OP CIT, pp. 187-8.

³⁸⁴ Boïme, OP CIT, p. 38. Na tentativa também de aproximar mais da realidade a figura do imperador, tornando-a mais popular e emprestando-lhe um caráter mais familiar é que “*à la veille et au lendemain de la bataille d’Iéna (...) furent publiées, avec des légendes devenues si populaires, les premières estampes où l’Empereur est tour à tour représenté buvant à la gourde d’un grenadier, cherchant à forcer la consigne d’un jeune soldat en sentinelle, acceptant une pomme de terre que lui offre un grenadier (...), estampe d’une exécution en vérité très naïve, souvent même fort grossière et dont*

Na realidade, o quadro de Gros havia sido realizado para uma competição semi-aberta (da qual participariam vinte e cinco artistas), e amplamente divulgada pelo governo francês, da qual ele seria vencedor e pelo qual receberia 16.000 francos³⁸⁵. O programa, que ele seguiria cuidadosamente – redigido por Denon com a autorização do imperador –, estipulava que a composição deveria se ater à visita do imperador, no dia seguinte ao da batalha, quando, tomado pelo horror e pela compaixão causada pela terrível cena, ordenava a ajuda aos feridos russos e onde, movido pelo ato humanitário do conquistador, um jovem lituano ferido no joelho se levantava na presença do imperador para expressar-lhe sua gratidão com uma voz entusiasmada nos seguintes termos: “*César, tu veux que je vive; eh bien, qu’on me guérisse, je te servirai fidèlement comme j’ai servi Alexandre* [o czar russo]”³⁸⁶.

Temos, portanto, na representação de Gros, um Napoleão que, apesar do aspecto angustiado que sua palidez mortal parece confirmar, comprova seu poder de destruição, enquanto Deus da Guerra, através dos resultados funestos que observa e aparece ao mesmo tempo como o mensageiro da paz, mostrando sua magnanimidade e sua suposta tendência pacifista, visto que, representá-lo com ares de triunfo em meio a tal cenário pareceria certamente ofensivo. Ali ele deixa que sejam apresentadas ao público as consequências sofridas por aqueles que, desdenhando seus “apelos de paz”, despertaram sua ira. Ordenando a ajuda aos feridos, mais uma vez, como durante a batalha, ele demonstra seu poder de deixar viver ou morrer. Portanto, assim como no quadro dos “*Pestilentos de Jaffa*”, ele é o taumaturgo cujo toque (simbolizado pela ordem que dá) pode curar, o que serve mais uma vez para disfarçar, através da sugestão de um dom sagrado, a real fraqueza e falibilidade de seus atos belicosos. À esquerda da composição, Gros representou o hussardo lituano, tendo seu joelho tratado por um médico, a quem Napoleão lança um demorado olhar de piedade (que ele, como senhor da guerra, lança a todos seus inimigos) enquanto levanta uma das mãos para o céu. Envolvendo-o com seus braços abertos está Pierre-François Percy, cirurgião do exército francês, como que verificando se as ordens napoleônicas concernentes ao cuidado dos inimigos feridos estavam sendo devidamente seguidas. Na extrema direita, o cirurgião-chefe Dominique-Jean Larrey oferece uma bandagem a um inimigo ferido que, tomado pelo terror, tenta repeli-lo. Vemos outros prisioneiros russos que se lançam em direção ao imperador com gestos de quem implora, sendo que um deles, que se encontra próximo de seu cavalo, chega a beijar respeitosamente os joelhos do vencedor, demonstrando a atitude de submissão e respeito que se espera que os derrotados tenham. Ao fundo, no horizonte dividido entre o branco da neve e o negro das nuvens de fumaça, juntam-se para novas batalhas as tropas francesas vitoriosas, lembrando que o Deus da Guerra continua a ser desafiado. Napoleão apresenta-se vestido com um casaco de cetim cinza forrado com pele que ele realmente utilizou por quase toda a Campanha da Prússia (um

Charlet et Raffet devaient, quelques années plus tard, reprendre magistralement le sujet sur la pierre lithographique” (Dayot, OP CIT, p. 185).

³⁸⁵ Boime, OP CIT, p. 315.

³⁸⁶ Dayot, OP CIT, p. 188.

propício substituto de seu manto imperial) e, embora usasse um gorro na visita ao campo de Eylau, Gros preferira representá-lo com seu característico pequeno chapéu, por se tratar de um elemento já lendário em seu trajar³⁸⁷.

Diante do espetáculo de terror oferecido pela tela de Gros podemos ainda evocar a interessante relação colocada por Canetti entre a guerra e o medo que o soberano sente de sua gente. Em que o guerrear, que leva ao sacrifício daqueles que ele tem sob suas ordens e que são para ele promessa de um perigo constante mediante a possibilidade de desacatarem suas ordens, é um dispositivo psicológico que ameniza esta ameaça ao enfraquecer parcialmente sua própria gente³⁸⁸. Esta interpretação pode ser vista também como o cerne da imagem de Napoleão como Deus da guerra, ou seja, como aquele que, por uma simples decisão – fazer ou não a guerra –, decide os que devem ou não ser sacrificados para que ele próprio se fortaleça.

Depois de Eylau, mediante a indecisão do rei da Prússia em recusar a oferta de paz, os exércitos napoleônicos ainda avançariam pelo restante do território prussiano e pela Polônia, conseguindo, inclusive, apoderar-se do porto de Dantzig (20 de maio de 1807), de suma importância para o comércio inglês no Báltico. Em 14 de junho, uma nova ofensiva russa seria repelida em Friedland, o que levaria o czar a negociar com Napoleão. Em 7 de julho, eles assinariam o *Tratado de Tilsit* pelo qual esboçavam uma partilha da Europa entre si: a Rússia permaneceria com liberdade de ação ao leste do Vístula (permanecendo intacta enquanto potência militar) e a França a oeste. Além disto, o czar comprometia-se a aderir ao *Bloqueio Continental* que Napoleão vinha organizando contra a Inglaterra³⁸⁹ e que fora por ele decretado oficialmente em 21 de novembro de 1806 a fim de impedir que ela descarregasse suas mercadorias no continente ou aí comprasse matéria-prima, buscando gerar uma crise de superprodução industrial e desemprego que arruinariam com o crédito e com a moeda inglesa. Esta guerra econômica, que passaria a ser o ponto central da política exterior napoleônica, aparecia como a única opção viável para fustigar a “*perfidie Albion*”, coração das coalizões, depois que o desastre de Trafalgar tirara qualquer esperança de enfrentamento direto por mar. Ademais, esta opção era muito bem vista pelos homens de negócios franceses afinal, desembaraçando-se da concorrência inglesa, teriam o mercado europeu inteiramente em suas mãos. Assim, Napoleão passou a

³⁸⁷ Idem, p. 189.

³⁸⁸ “*Todo aquele que escalou com demasiada rapidez o caminho até o topo, ou quem quer que, de uma maneira ou de outra, tenha obtido para si o comando supremo (...), encontra-se, pela própria natureza de sua posição, carregado do medo da ordem e tem de buscar libertar-se desse medo. (...) Encontre-se ele efectivamente ameaçado por inimigos ou não, ele abrigará sempre uma sensação de perigo. A ameaça mais perigosa é aquela que provém de sua própria gente, a gente a quem ele sempre dá ordens, que se encontra em sua proximidade imediata e que o reconhece bem. O instrumento de sua libertação – ao qual ele recorre sem hesitar, mas ao qual jamais renuncia por completo – é o súbito ordenar da morte em massa. Ele dá início a uma guerra e manda sua gente para ela, para que mate. Muitos morrerão. Ele não lamentará. O que quer que aparente, há nele uma profunda necessidade de que fileiras de sua própria gente sejam desbastadas. Para sua libertação do medo da ordem é imprescindível que morram também muitos daqueles que lutam por ele. A floresta do seu medo faz-se demasiado densa, e ele anseia para que ela seja desbastada.*” (Canetti, *Massa e Poder*, OP CIT, pp. 469-70).

³⁸⁹ A Inglaterra, por sua vez, decretara um bloqueio marítimo contra a França.

convidar ou a constranger aliados e vassallos (entre os quais se incluíam alguns membros de sua família e o papa) a recusar embarcações e mercadorias inglesas.

Depois de Eylau e Tilsit haveria uma reviravolta na opinião pública francesa que até então tendia favoravelmente para Napoleão, posto que em 1808 teriam início os conflitos com a Espanha que colocariam em xeque, pela primeira vez, a invencibilidade dos exércitos franceses. De fato, 1807 seria o zênite e o início do nadir do poderio napoleônico na Europa: *“This year (...) also marked the end of the three-year period during which Napoleon most nearly achieved universal popularity in France.”*³⁹⁰

É justamente deste período a mais expressiva alusão a Napoleão como Deus da Guerra. Trata-se da estátua feita por Canova, *“Napoleão como Marte Pacificador”* (1806) (**fig. 22**). Baseando-se em esculturas tradicionais em que antigos soberanos eram representados como divindades clássicas, nesta obra de cerca de dois metros e meio de altura, o artista idealiza Napoleão como um desnudo Marte vitorioso, porém desarmado: deixando de lado sua espada, que se encontra junto a um toco de árvore, ele segura em uma das mãos um globo sobre o qual está colocada uma alegoria da Vitória e na outra o cetro da soberania. Com isto Canova simboliza o discurso contraditório de Napoleão de conquista e pacificação, reedição do dito romano *“Para a paz, prepara-te para a guerra”*. A figura parece andar na direção do espectador, mas sua cabeça volta-se para a mão que segura a Vitória, como a indicar um momento de hesitação ou distração que acaba por comprometer o tradicional heroísmo que comporta este modelo representacional. Esta hesitação tanto pode ser interpretada como um momento em que Napoleão, apesar de sua confiança na vitória obtida, percebe a fragilidade desta, pensando talvez por um momento em retomar sua espada e continuar a guerrear, ou em que, ao contrário, tenha se esquecido momentaneamente dela, hipnotizado e iludido com sua vitória. Esta hesitação que parece soar mal para uma divindade pode ser vista também como um espelho da própria ambigüidade de Canova com relação a Napoleão já que, apesar de admirá-lo como o agente unificador da Itália e de modernização de suas instituições, ressentia-se pela dominação que o imperador impunha ao seu povo e pelos espólios artísticos que promovia³⁹¹. Basicamente pela constrangedora nudez, que deixava evidente a idealização física realizada pelo escultor, Napoleão não aprovaria a obra, mantendo-a reclusa no Louvre até 1816 quando, tendo sido adquirida pelo governo inglês, seria dada como *“souvenir”* ao Duque de Wellington que a manteria em um local bastante pitoresco³⁹².

Também data de 1806 a polêmica representação de Ingres, *“Napoléon au Trône Impérial”* (“Napoleão no Trono Imperial”) (**fig. 23**) na qual o imperador aparece com ares de ser transcendental em um trono celestial, numa tentativa de marcar sua imagem com uma autoridade eterna.

³⁹⁰ Holtman, OP CIT, p. 232.

³⁹¹ Tanto assim que, depois da queda de Napoleão, Canova será um dos elementos mais ativos no movimento de repatriamento das obras italianas levadas para a França, ficando conhecido, por isso, como o “empacotador do Papa”.

³⁹² Cf. capítulo “O Ninho da Águia”, pp. 184-5.

Figura 22: “Napoleão como Marte Pacificador”, Canova (1806)

Figura 23: “*Napoléon au Trône Impérial*”, Ingres (1806)

Representado em seus suntuosos trajes de coroação, ele carrega todos os signos de poder – o cetro de Carlos V, a mão da Justiça, assim como a espada de Carlos Magno e o colar da Legião de Honra – reafirmando desta forma todo o caráter individual de sua autoridade. Esta idealização, bastante criticada na época como arcaica (“*gothique*”)³⁹³, parecia querer comunicar ao imperador, a crer pelas referências pictóricas que Ingres utilizara, um poder remanescente de divindades clássicas e cristãs e, portanto, um senso de onipotência, onisciência e onipresença:

*“A pose frontal do imperador derivava de uma gema romana gravada representando Júpiter e publicada no ‘Recueil’ do Conde de Caylus. Ao mesmo tempo a rígida simetria e o pesado drapeado recorda a imagem de Deus Pai de Jan van Eyck no alto de seu retábulo (...), exibido em Paris como parte dos butins de guerra durante os anos de 1799 a 1816.”*³⁹⁴

A representação é ainda arrematada por uma predição astrológica da ascensão de Napoleão ao poder. Ela aparece no degrau atapetado que cobre a base do trono sob o qual há uma imensa águia imperial, nos medalhões que o orlam, dentro dos quais identificam-se os signos zodiacais. À esquerda do retrato estão os signos de Escorpião, Libra e Virgem, enquanto do lado oposto, estão Peixes e Touro. Escorpião, que está na base do trono e que aparece refletido no pedestal dourado, faz alusão ao golpe do “18 Brumário” (ocorrido em 9 de novembro de 1799) que traz Napoleão ao poder, enquanto Touro alude ao momento em que foi proclamado imperador (18 de maio de 1804).

Este quadro pode ser tomado como um dos grandes exemplos da “*tensão híbrida*” de que fala Boíme ao se referir ao conflito entre a mensagem de modernidade propagada pelo Estado napoleônico baseada na hostilidade aos obsoletos antagonistas europeus que se pautavam pelo Antigo Regime e o uso de tradicionais modelos de construção simbólica e de representação (derivados do Antigo Regime) na construção de sua imagem. Afinal nele Ingres, calcando-se em um modelo representativo considerado arcaico, constrói um Napoleão densamente deificado que aparece predestinado pelos astros justamente a subjugar as ultrapassadas monarquias feudais contra as quais guerreava, no que evidencia as próprias contradições sobre as quais se estabelecia o regime napoleônico. Para melhor entender como esta representação seria considerada “*démodée*”, basta confrontá-la com outras de artistas contemporâneos, que também trabalhavam durante o Império e em caráter oficial a imagem de Napoleão como monarca pela utilização do traje da coroação e dos aparatos do poder, e que não abririam mão de se apoiar na tradição representacional do Antigo Regime, aproximando-se, por exemplo de Rigaud e de Luís XIV³⁹⁵ (**fig. 24**). Nesta linha podemos citar o quadro de Appiani (**fig. 26**) e de Gérard (**fig. 25**). Mas se nos remetermos a uma outra representação de Ingres, concluída no ano

³⁹³ Críticas estas que levariam Ingres, inclusive, a abandonar Paris neste mesmo ano rumo à Itália.

³⁹⁴ Boíme, OP CIT, pp. 51-2.

³⁹⁵ Rigaud faria uma das mais famosas representações oficiais de Luís XIV. Mas mesmo neste retrato ele já se preocuparia em adaptar a tradição representacional clássica. Este “*retrato alcança também um certo equilíbrio entre formalidade e informalidade cercado por suas insígnias reais: coroa, espada, cetro, os símbolos de seu poder. (...) Luís traz de lado, na cinta, a espada medieval da justiça, mas o faz como se fosse uma espada comum, não um objeto sagrado. (...) Rigaud*

Figura 24: “Louis XIV”, Rigaud

Figura 25: “Portrait de Napoléon I”, Gérard

apresenta o rei exibindo sua dignidade com leveza e adapta a tradição clássica renascentista ao mundo moderno.” (Burke,

Figura 26: “*Retrato de Napoleão I*”, Appiani

Figura 27: “*Napoléon Bonaparte, 1^{er} Consul*”, Ingres (1805)

anterior, de Bonaparte como cônsul³⁹⁶ (fig. 27) (bastante semelhante àquela de Gros [fig. 13], embora note-se um pouco menos de despojamento no ambiente e em suas vestes), quando ainda não se imaginava que a cadeira que se encontra ao seu lado pudesse ser o esboço de um trono e que a espada e as penas passariam a valer menos enquanto signos de poder do que a coroa e o cetro, percebemos também a intransponível distância que as separa.

Retornando ao Tratado de Tilsit, ele restabeleceria, apenas por alguns meses, uma precária paz no continente que seria quebrada exclusivamente pela ambição dinástica de Napoleão que se voltaria para a Espanha. Esta atitude evidenciava, agora de forma definitiva, como sua política já não mais obedecia à lógica revolucionária: *“Pela primeira vez, a guerra não nascia de uma coalizão européia formada contra a França revolucionária, mas da vontade do chefe, escolhido por esta Revolução, em apropriar-se de uma coroa. (...) A maneira como Napoleão agiu chocou não somente a Europa, como também a opinião pública francesa.”*³⁹⁷ Napoleão acreditava poder reativar sua imagem de salvador em uma Espanha submetida ao regime feudal dos Bourbons, aparecendo como aquele que, introduzindo as idéias de 1789, libertaria os espanhóis deste jugo, regenerando toda a península. Além do mais, a reativação da tradição de posse de uma Espanha que pertencia à família real francesa desde Luís XIV (que colocara em seu trono um de seus netos, Felipe V) deveria falar alto às suas realizações como monarca. Sem contar a atração que o mito da opulência ibérica, calcado nos metais preciosos que advinham das colônias americanas, e de sua frota naval (basta lembrar da lendária *Invencível Armada*) deveriam exercer sobre ele.

Aproveitando-se do *Tratado de Fontainebleau* firmado com a Espanha (27 de outubro de 1807) pelo qual, em troca de alguns ganhos territoriais, esta se dispunha a dar livre acesso às tropas francesas para que se dirigissem a Portugal, aliado inglês que se recusava a acatar o Bloqueio Continental, em pouco tempo o território espanhol se veria tomado pelos soldados de Napoleão. Em 5 de maio de 1808, Carlos IV da Espanha abdicava, depois de uma série de manipulações feitas pelo imperador francês, e em 20 de junho, José Bonaparte, tendo sido nomeado por seu irmão, em 4 de junho, o novo soberano espanhol, entraria em Madri³⁹⁸.

A resistência espanhola, que aglutinaria praticamente toda a população que se opunha à ocupação francesa e à imposição de José como monarca, se organizaria em grupos dispersos que inaugurariam a tática de *“guerrilla”*. Em agosto de 1808, o novo rei seria forçado a abandonar a capital madrilenha, só retornando em janeiro de 1809, quando seria retomada por seu irmão. Os exércitos franceses, acostumados a combates em campo aberto contra um único adversário sobre o qual logravam decisivas vitórias pela conhecida tática de *“guerra-relâmpago”*, sofreriam muitas

³⁹⁶ *“Portrait du Premier Consul”*, por Ingres que segundo Dayot, (*Napoléon Raconté par l’Image...*, OP CIT, p. 82) seria ofertada por Napoleão à cidade de Liège.

³⁹⁷ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, p. 244.

baixas que exigiriam, por sua vez, que grande parte do Império permanecesse desguarnecido de soldados que passaram a ser enviados em número cada vez maior para cobrir as perdas na Península Ibérica. Consequentemente, foi preciso convocar mais conscritos e a guerra, tornando-se longa, deixava de se pagar. Isto fez com que a burguesia e as camadas populares francesas (atingidas em cheio pela conscrição) tirassem rapidamente seu apoio ao imperador. Tratava-se do início do fim de seu “*poétique édifice de victoires*”³⁹⁹. Não seria coincidência, portanto, que em 1809 se iniciasse o espraçamento da mais difundida das contra-imagens napoleônicas: a lenda do Ogro que a tudo e, principalmente, a todos, devora. Gillray também trataria de dar a versão satírica da guerra contra a Espanha: representado em vestes de toureiro, o imperador francês, assistido pelos reis da Europa que contemplam com evidente alegria o espetáculo, rompe a lâmina de sua espada nas costas de um dos animais que, furioso com o ferimento, golpeia Napoleão com seus chifres⁴⁰⁰.

Contudo, 1809 traria novas esperanças para Napoleão que neste ano derrotaria, uma vez mais, a Áustria (que atacara a Baviera em 8 de abril) na Batalha de Wagram (22 de maio, data também da prisão de Pio VII), impondo-lhe a paz pelo *Tratado de Viena* (14 de outubro) que, como vimos, abriria as portas também para a imposição de uma aliança matrimonial. Em abril de 1810, depois de um divórcio relâmpago, o Imperador dos Franceses casava-se com uma Habsburgo. Uma das conseqüências mais imediatas desta união seria sentida por David que se veria obrigado a fazer algumas modificações na composição de seu quadro “*La Distribution des Aigles au Champ-de-Mars*” (fig. 28) do qual havia sido encarregado na época da Coroação, apesar de seu esboço original (fig. 29) haver sido aprovado por Napoleão em dezembro de 1808⁴⁰¹. Embora o quadro estivesse bem próximo de ser concluído (o que ocorreria em outubro de 1810), o imperador exigiria a eliminação da figura feminina alada que pairava no céu, acima das bandeiras, e que a imagem de Josefina, que estivera realmente presente no evento, fosse removida. Fazer desaparecer sua ex-esposa pode ser analisado tanto como um tributo a Maria Luísa, quanto como o símbolo do fim de uma era sem herdeiros diretos. O descarte da alegoria da Vitória alada que seria considerada por Napoleão uma forma de representação ultrapassada, que se chocava com seu senso de “novo” e de “verdadeiro” inaugurado com o quadro de Eylau, mostra como Napoleão já deveria se sentir seguro para não necessitar da mediação de dispositivos alegóricos. Talvez este descarte também espelhe suas esperanças de fincar sua legitimidade e seu poder, ao casar-se com uma princesa Habsburgo e aproximar-se da possibilidade de ter seus próprios herdeiros, em outro terreno que não fosse exclusivamente aquele da vitória. Além do mais, estando a figura alada prestes a distribuir os louros sobre as bandeiras, eliminá-

³⁹⁸ O título de Rei de Nápoles, que até então pertencia a José, passaria a Murat, cunhado de Napoleão.

³⁹⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, OP CIT, v. II, p. 642.

⁴⁰⁰ Dayot, OP CIT, p. 175.

⁴⁰¹ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 46. O evento, organizado por Percier e Fontaine ocorreria pela primeira vez pouco depois do dia da coroação, numa imensa tribuna erguida contra a fachada da École Militaire, no

Figura 28: “*La Distribution des Aigles au Champs de Mars*”, David (1810)

Figura 29: “*La Distribution des Aigles au Champs de Mars*” (esboço original), David (1808)

Champ-de-Mars. A cerimônia de entrega das Águias aos regimentos havia sido prevista pelo decreto de 21 messidor ano XII (10 de julho de 1804), [Pigeard, *L'Armée de Napoléon*, OP CIT, p. 299].

la fazia de Napoleão o único provedor em cena. O vazio deixado pela eliminação de Josefina (que no esboço original aparece sentada atrás de Napoleão) e de suas damas de companhia seria preenchido por um grupo de embaixadores, mas parte restante desta manipulação histórica ficaria por conta do próprio David que, dando lugares de destaque, nesta nova reconstrução da cerimônia, a seus genros (o que pode ser notado pela disposição privilegiada das bandeiras do 12º e do 9º batalhões os quais eles comandavam⁴⁰²), mostra como as relações de mecenato estatal abrem espaço tanto para afirmação simbólica do governante quanto do próprio artista.

A representação da distribuição das águias – uma cerimônia de reafirmação do sentimento patriótico das tropas, onde o Imperador entregava aos batalhões suas “águias”, ou seja suas bandeiras, e em que todos os soldados juravam defendê-las até a morte no campo de batalha – em 1810, ou seja, depois dos desastres militares na Espanha que colocavam em xeque a invencibilidade francesa, também tinha seu simbolismo potencializado, ao reforçar a necessidade de apoio, união, fidelidade e sacrifício com relação a Napoleão. Também tratava-se de mais um momento em que a águia, enquanto símbolo do Império, canalizava fortemente os sentimentos patrióticos⁴⁰³ e em que o juramento⁴⁰⁴ feito em nome de sua defesa em realidade escamoteava um outro pelo qual se comprometia a defender Napoleão e morrer por ele. Neste 5 de dezembro o imperador pronunciaria: *“Soldats, voici vos drapeaux. Ces aigles vous serviront toujours de point de ralliement. Ils seront partout où votre Empereur les jugera nécessaires pour la défense du trône et de son peuple. Vous jurez de sacrifier votre vie pour les défendre et les maintenir constamment, par votre courage, sur le chemin de la victoire”*⁴⁰⁵ Assim, do ponto de vista didático, mais uma vez, tratava-se da reafirmação do princípio do *“Pro Patria Mori”*, agora redirecionado, onde *Patria* deveria ser substituído por *Imperator*, o que ficaria mais evidente, ainda que de forma tardia (em 1813), na criação da nova divisa *“Imperador, Pátria e Honra”*⁴⁰⁶ que viria a substituir aquela da época revolucionária, *“Liberdade, Igualdade e Fraternidade”* abolida em 1801.

1812, o ano seguinte ao nascimento do Rei de Roma, marcaria o fracasso definitivo do Bloqueio Continental, visto que muitos dos governantes aliados à França, prezando pelo bem estar econômico de seus territórios (para quem o comércio com a Inglaterra era muito importante), vinham rompendo-o

⁴⁰² Idem, p.47.

⁴⁰³ A criação do cargo de *“garde d’aigles”*, decretada em 18 de fevereiro de 1808, confirma a importância dada por Napoleão à conservação das “águias” durante os combates, afinal além de símbolo do Império, eram o elemento que recordava aos soldados seu compromisso de sacrifício. Estes guardiões, em número de dois (um se colocava à direita e outro à esquerda da bandeira), deveriam exclusivamente zelar pela “águia”, não podendo portar sabres ou espadas para evitar que se envolvessem no combate. Cada um levava, tão somente, um par de pistolas que deveriam ser usadas contra quem se achesse a apoderar-se da “águia”. Outro detalhe interessante ficava por conta de que não deveriam saber ler ou escrever, o que Napoleão justificava alegando que aquele que o sabia sem dúvida avançaria no exército, mas não o sabendo só avançaria por força de atos de coragem (Dayot, OP CIT, p. 338).

⁴⁰⁴ Para uma interessante comparação deste juramento com outros dois que David havia representado durante a época revolucionária, cf. Boîme, OP CIT, pp. 45-6.

⁴⁰⁵ APUD, Boureau, *Aigle: chronique politique d'un emblème*, OP CIT, p. 173.

constantemente. Dois casos seriam exemplares: o do próprio Luís Bonaparte, que perderia por isto o título, que ganhara de seu irmão, de Rei da Holanda (que seria anexada ao Império em 8 de julho de 1810), demonstrando a pouca fidelidade de seus familiares, e o do Czar Alexandre que em 8 de abril enviaria um ultimato ao imperador rompendo com o Tratado de Tilsit. Em 24 de junho, Napoleão e suas tropas cruzavam o Niemen, dando início à *Campanha de 1812* contra a Rússia. Enquanto a Inglaterra continuava a bater as tropas francesas que ainda continuavam na Península Ibérica, a França lograva algumas vitórias contra os russos que possibilitariam sua entrada em Moscou (14 de setembro).

Na véspera de uma destas vitórias, a Batalha de Moscova (Borodino), que se realizaria em 7 de setembro de 1812, Napoleão receberia, a mando de Maria Luísa, um retrato do Rei de Roma⁴⁰⁷ representado recostado, François segura um pequeno cetro e um pequeno globo no lugar do mordedor, portanto uma faixa com a Cruz da Legião de Honra. Esta reafirmação simbólica dos seus sonhos dinásticos seria contudo abalada por um episódio que não deixaria dúvidas sobre a precariedade de sua legitimidade: o “*Affaire Malet*”, ocorrido em 23 de outubro, cinco dias depois de Napoleão ter abandonado a capital Moscovita em direção à França. Por esta conspiração, o governo quase seria derrubado na França a partir de um simples boato de que o Imperador havia morrido na Rússia, o pior detalhe ficando por conta de que nenhum dos oficiais de Napoleão pensara em proclamar seu filho como o novo soberano.

Diante da negativa do Czar em aceitar a paz e da distância que parecia ameaçar seu poder (principalmente depois do “*Affaire Malet*”), Napoleão teria que optar entre a possibilidade de uma guerra interminável e uma retirada emergencial: optaria por esta última. Os imensos e devastados campos vazios da Rússia e da Polônia, aliados ao rigoroso inverno, não possibilitariam o suprimento dos exércitos: dos quase 700.000 homens que haviam iniciado a campanha pouco mais de 100.000 chegariam à França após a retirada de Moscou. A catástrofe causada pela Campanha da Rússia seria representada oficialmente pela ausência de representações, um silêncio pictórico que espelhava tanto a dor das famílias que haviam perdido alguém, como a falta de explicações por parte do próprio Napoleão:

“As telas oficiais são raras onde os lúgubres episódios da campanha da Rússia foram representados. Tais assuntos não podiam convir aos habituais pintores dos triunfos de Napoleão, e sem dúvida Denon, sempre pronto a lisonjear o orgulho do imperial vencedor, não acreditava dever submetê-lo (...) aos quadros destinados a perpetuar a lembrança da desocupação de Moscou, da explosão do Kremlin ou da passagem do Beresina... Contudo, alguns pintores da

⁴⁰⁶ “*Emperor, country and honor*”, Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, p. 179.

⁴⁰⁷ Este seria um dos episódios lendários da Campanha de 1812, assim como a entrada das tropas napoleônicas em uma Moscou incendiada pelos próprios habitantes. Bausset declara-se o portador deste retrato que, segundo ele, permaneceria no

époque (...) executaram, independentemente de qualquer encomenda oficial, várias composições, das quais algumas (...) contando diversos episódios desta desastrosa campanha.”⁴⁰⁸

Neste cenário obscuro é que David finalizará um dos últimos trabalhos de interesse referente à imagem napoleônica. Data justamente de 1812 a tela “*Napoléon dans son Bureau*” (“Napoleão em seu Estúdio”) (fig. 30)⁴⁰⁹. Ele é representado na pose tradicional, de mão posta no colete, com o uniforme, geralmente usado por ele de “*colonel des chasseurs de la garde*” no qual se destaca a medalha da Legião de Honra, no ato de deixar seu estúdio, onde ele passou a noite trabalhando, como pode-se deduzir pelas velas que estão quase inteiramente queimadas e pelo relógio que registra 4:13. A peça onde se encontra dá para um outro gabinete onde vemos prateleiras de livros que reforçam a série de linhas verticais paralelas que constituem o ambiente. Com esta imagem do “homem que nunca dorme”, que realmente correspondia aos hábitos de Napoleão que costumava trabalhar muitas horas seguidas e dormir pouco⁴¹⁰, o pintor consegue lisonjeá-lo por uma outra via que passava ao largo do campo de batalha e da vitória ou da imagem do monarca cercado dos aparatos do poder⁴¹¹. Como “homem que nunca dorme” sua imagem está desassociada do sono e do ato de deitar que apresenta um caráter indefeso⁴¹². David flagra o imperador no momento em que, dando-se conta do avançar da hora, cessa seu trabalho (possivelmente relacionado ao *Code Napoléon*, que agora se encontra enrolado na cadeira que ocupava), abandonando a pena sobre a escrivaninha, pegando sua caixa de tabaco que se encontra na mão que pende ao lado de seu corpo, e levantando-se para recolocar sua espada. No chão encontram-se papéis e um volume de Plutarco intitulado “*Grands Hommes*”. O espectador contempla a solidão do homem de poder e comprova a imbricação de suas funções públicas em sua vida privada.

quarto de dormir do Imperador durante toda a sua estadia no Kremlin. Cf. Bausset, *Mémoires Anecdótiques* ..., OP CIT, tomo 2, pp. 60-61.

⁴⁰⁸ Dayot, OP CIT, p. 290. O autor ainda completa que “*C’est l’estampe étrangère et surtout à l’estampe allemande de l’époque, qu’il faut demander la vérité graphique sur la retraite de Russie.*”.

⁴⁰⁹ Esta tela teria sido encomendada a David em 1810 por Sir Alexander Douglas, herdeiro de uma ilustre família escocesa, que se considerava o verdadeiro herdeiro do trono da Escócia. Tratava-se de um leal membro do partido Whig cuja estratégia política na Inglaterra passava justamente pela afirmação da invencibilidade de Napoleão em terra, buscando argumentar a favor da paz e não da intervenção. Cf. Boïme, OP CIT, p. 53.

⁴¹⁰ Bausset comenta: “*Tous les momens de la journée étaient pour Napoléon des momens de travail, même à l’armée. S’il cessait un instant de consulter ses cartes géographiques, de méditer ses plans de bataille et d’étudier les immenses combinaisons qu’il fallait employer pour faire mouvoir avec une précision mathématique des masses de quatre à cinq cent mille hommes, alors il s’occupait de l’administration intérieure de l’empire.*” (Bausset, OP CIT, tomo 2, p.70). Esta imagem do “homem que nunca dorme” também seria explorada por Las Cases, que além de expressá-la por dizeres atribuídos a Napoleão (“*J’ai connue les limites de mes jambes, j’ai connu les limites des mes yeux; je n’ai jamais pu connaître celles de mon travail*”) ainda afirmou: “*L’Empereur était la plus grand partie du temps dans son cabinet; on eût pu dire qu’il y passait le jour et souvent une partie de la nuit. Il se couchait à dix ou onze heures, et se relevait vers minuit pour travailler de nouveau quelques heures.*” (Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. 2, pp. 379-80 e 382, respectivamente).

⁴¹¹ Ao aprovar a obra de David, também pelo fato de se tratar de uma encomenda que iria para terras inglesas, Napoleão teria dito: “*Vous m’avez deviné, mon cher David; la nuit je m’occupe du bonheur de mes sujets, et le jour je travaille à son gloire.*” (Delécluze, *Louis David: son école et son temps*, OP CIT, p. 347).

⁴¹² “*O estar deitado traduz-se num desarmamento do homem. Uma enorme quantidade de atos, posturas e comportamentos que definem o homem ereto e, em geral, tanto empenho lhe custam são despidos feito roupa quando ele se deita.*” (Canetti, *Massa e Poder*, OP CIT, p. 391).

Solidão esta que, após a Campanha de 1812, Napoleão deveria sentir cada vez mais, isolado que estava pelo abandono dos aliados internos e externos. O imperador aparece aqui como escravo de seu

Figura 30: “*Napoléon dans son Bureau*”, David (1812)

trabalho, imóvel, distante da liberdade de ação que o vento impelia no “*São Bernardo*”, o que é sugerido pela cadeira que, tendo acabado de ser empurrada por ele, mantém-no cercado contra a escrivaninha. Aqui a humanização do imperador ainda é completada pela idealização física, anteriormente levada aos extremos por Canova, que não tendo lugar, mostra a silhueta obesa, a escassez de cabelos, as proeminentes bochechas e o olhar cansado que não deixam mais entrever nenhum traço de heroísmo, estabelecendo uma oposição diametral com relação ao jovem e delgado Bonaparte de Arcole, com sua cabeleira esvoaçante e seu olhar ardente. E como não ver nesta decadência física a própria decadência do Império napoleônico?⁴¹³

Assim, o quadro o “*Napoleão em seu Estúdio*” de David e o “*Arcole*” de Gros converter-se-iam nos dois principais pontos de apoio do ciclo iconográfico napoleônico: “*Gros et David ont définitivement réalisé dans des images immortelles les traits de Bonaparte et de Napoléon, dans la majesté calme du triomphe et dans l’ardente fièvre des rêves glorieux*”⁴¹⁴. Contudo, o carro do César ainda prosseguiria por mais três anos a guerra com os velhos inimigos para os quais, depois da guerra contra a Espanha e a Campanha da Rússia, não restavam mais dúvidas sobre a vulnerabilidade de seus exércitos e a fragilidade de seu poder. Um após o outro eles investiriam contra a França até conseguir isolar Napoleão definitivamente em Santa Helena.

⁴¹³ Interessante opor este realismo na representação de Napoleão, com o aspecto invariável que os caricaturistas ingleses emprestam a ele. Nas caricaturas, independentemente da época a que se referem, Napoleão geralmente é representado franzino e raivoso, de sombrancelhas franzidas, com um longo nariz (algumas vezes até mantendo a longa cabeleira de Arcole) e chapéu com pena e o longo *redingote* consular bastante acinturado. Podemos interpretar o fato de ignorarem as mudanças de aparência de Napoleão como uma forma de ignorar seus desenvolvimentos político-militares, sugerindo tratar-se, independentemente do tempo, do mesmo homem saído da Revolução.

⁴¹⁴ Dayot, *Napoléon Raconté par l’image ...*, OP CIT, p. 260.

4.O Ninho da Águia

4.1. A Retórica do Poder na Cidade

“(...) the city which we see and the city which we interpret and the city which we project beyond itself is never the city that is actually there. Ours is more beautiful and simpler and perhaps even more symbolic.”

(Burchard, John E. “The City as Symbol”)⁴¹⁵

Dentro do processo de construção simbólica do poder, a cidade tem seu significado expandido ao ser pensada como discurso político que se faz visível através de suas ruas e edifícios. Assim, em última instância, a água que jorra da fonte discursa sobre quem mandou construí-la; a estátua da praça parece cantar, como um bardo, os acontecimentos que ali se sucederam; o cume da alta construção aponta para o céu, denunciando a tamanha pretensão daquele que a decidiu erigir; os rios e seus canais, assim como as ruas e suas calçadas, com seus nomes, ainda deixam ecoar os passos e vozes dos fantasmas – gente de outrora – a guerrear, festejar, passear... Passamos a enxergar como o poder marcou-a com seus signos, interferindo em sua ordenação e na utilização de seus espaços.

Portanto, para além de um mero conjunto de sítios e edificações, a cidade constitui-se num conjunto de locais aos quais são atribuídos funções simbólicas. Lugares estes que se convertem em *“teatros onde se apresenta a sociedade ‘oficial’ e, inversamente em que se ‘manifesta’ o protesto popular”*⁴¹⁶, cenários para a exaltação do poder ou para sua contestação⁴¹⁷. Cada monumento, comemoração ou manifestação inscritos em sua topografia – que, como veremos, acabam por apresentar implicações sociais, políticas e econômicas – formam um cenário para o exercício simbólico do poder, concretizando visualmente uma ideologia. Quanto mais grandioso este exercício, mais *“torna os espectadores anões para que tomem maior consciência do poder do governante”*⁴¹⁸. Tais cenários apresentam vários estratos históricos que, analisados dentro de uma arqueologia urbana da comunicação do poder, revelam símbolos e significações depositados e sobrepostos ao longo de sua idade por sucessivos governos através de um jogo de construções e desconstruções que contrapõem, justapõem e compõem tempos e espaços.

⁴¹⁵ In Kepes, Gyorgy (ed.), *Sign, Image, Symbol*, NY: George Braziller, 1966, p. 241.

⁴¹⁶ Balandier, Georges, *O Poder em Cena*, Brasília: EDUnB, 1982, pp. 11-12.

⁴¹⁷ Um grande exemplo de contestação foi o atentado da Rue Saint-Nicaise. Contudo, visto que o Primeiro-Cônsul se salva, o acontecimento não deixa de se converter em um espetáculo público que reforça seu poder.

⁴¹⁸ Burke, Peter, *A Fabricação do Rei: a Construção da Imagem Pública de Luís XIV*, RJ: Zahar, 1994, p. 211.

Podemos falar, pois, da existência de uma “topografia simbólica”, visto que a cidade é modelada e interpretada segundo uma “política de lugares”⁴¹⁹ que é regida pelas necessidades estratégicas e simbólicas de quem a governa, traduzindo visualmente sua concepção de poder. Nesta topografia transparece tanto o caráter de imortalidade que os monumentos e construções emprestam ao governante, formando seu “esqueleto petrificado”⁴²⁰ e encaixando-o em um quadro competitivo de grandiosidade e monumentalidade⁴²¹, quanto sua movimentação e de seus signos nos espaços públicos e privados, onde o governante se embrenha, muitas vezes com bastante sutileza, no cotidiano dos cidadãos cercando-os com sua presença (ainda que possa haver sua ausência física) e sendo interiorizado como um modelo fascinante que se deve seguir e como uma lei que se deve respeitar.

4.2. Napoleão e sua Política de Lugares: Paris como Centro do Mundo

“La nation elle-même n’a dans son caractère et ses goûts que du provisoire et du gaspillage. Tout pour le moment et le caprice, rien pour la durée...(...)”

J’ai souvent combattu des fêtes que la ville de Paris voulait me donner; c’étaient des dîners, des bals, des feux d’artifice de quatre, de six, de huit cent mille francs, dont les préparatifs obstruaient plusieurs jours [la voie public] et qui coûtaient ensuite autant à defaire qu’ils avaient coûté à construire. Je prouvais qu’avec ces faux frais ils auraient fait des monuments durables, magnifiques...”

(Napoleão, no Memorial de Santa Helena)⁴²²

⁴¹⁹ As duas expressões são usadas por Balandier (OP CIT). Sobre a expressão “política de lugares” queremos deixar claro que não se trata necessariamente de um programa político pré-estabelecido de reformas da cidade mas, em muitos casos, apenas do conjunto de reformas feitas por um determinado governo.

⁴²⁰ Apostolidès, Jean-Marie, *O Rei Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*, RJ: José Olympio/DF: EDUNB, 1993, p. 78

⁴²¹ Um exemplo deste tipo de competitividade no século XX, matizado por um espírito de ostentação chauvinista: “Embora a reconstrução de Londres já estivesse completa bem antes da I Guerra Mundial, as capitais de outros poderes novos ou recentemente afirmados estavam constantemente sendo reconstruídas, para melhor traduzir a grandeza nacional. Na Itália, por exemplo, Mussolini desejava que Roma ‘parecesse maravilhosa aos olhos do mundo – vasta, pacífica, poderosa como na época do Império de Augusto’, e o Plano-Mestre de 1931 tinha como principal objetivo a criação de uma capital grandiosa e monumental, incluindo a construção da Piazza Venezia, e as grandes e monumentais estradas de acesso da cidade, como a Via Dell’Imperio, que levava ao Coliseu. Também na Alemanha os edifícios imensos, monumentais e descomunais do terceiro Reich, resultado da colaboração entre Hitler e Albert Speer, refletiam um objetivo semelhante. A casa da Arte Alemã, a Chancelaria de Berlim e os edifícios e áreas de desfile de Nuremberg, e os planos posteriores e não realizados de construção de vias e arcos comemorativos em Berlim, refletiam a crença eterna de Hitler de que uma civilização era avaliada pelos grandes edifícios que dela restassem. Este neoclassicismo inovador não se limitou às potências fascistas. Em Moscou, a construção da Praça Vermelha para servir de centro de cerimoniais pode ser considerada parte de uma expressão semelhante, assim como foi o imponente (e não realizado) plano do Palácio dos Soviéticos, num prodigioso estilo neoclássico. Em Washington, o término do Lincoln Memorial, a construção do Monumento a Jefferson na Ponte Arlington, assim como de um aglomerado de edifícios administrativos na Avenida da Constituição demonstraram a força da mesma influência exercida do outro lado do Atlântico.” (Cannadine, David, “Contexto, Execução e Significado do Ritual: a Monarquia Britânica e a ‘Invenção da Tradição’, c. 1820 a 1977” in Hobsbawm, Eric [org.], *A Invenção das Tradições*, RJ: Paz e Terra, 1997, pp. 155-6).

⁴²² Las Cases, Emmanuel de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris: Flammarion, 1951, v. 2, pp. 120-1.

Como outros tantos homens públicos que marcaram época, Napoleão não escapou aos anseios e à necessidade de se eternizar. Promovendo desde o Consulado várias modificações na textura urbana parisiense e de outras cidades sob domínio francês, inscreveu em pedra seu poder e suas realizações, em um discurso visual silencioso, mas nem por isso menos ambicioso. A exemplo do símbolo-mor de seu poder – a águia –, ele construiu sobre os escombros da Bastilha e de Versalhes seu “ninho”, buscando criar sua própria cenografia política.

Guiado, sem dúvida alguma, por um sentimento de rivalidade espacial e temporal, ele converteu muitas das cidades sob sua influência, em especial Paris⁴²³, em campos de embate onde, por meio do luxo e da monumentalidade, tentou suplantiar outros governantes, contemporâneos ou não (incluindo-se aí, mesmo os que estavam por vir), criando uma competição e se definindo por contraste a eles⁴²⁴. A cidade é, mais uma vez, tomada como lugar em que o tempo e o espectro de grandes homens disputam e discutem a supremacia da lembrança em busca de eternização e legitimidade⁴²⁵.

Napoleão deparou-se com uma Paris de pouco mais de meio milhão de habitantes⁴²⁶ que se “*l'on excepte le quartier de la place Vendôme et les faubourgs Saint-Germain et Saint-Honoré, (...) demeurait encore une ville médiévale, dont les rues étroites tressaient leur labyrinthe parmi les oasis des jardins monacaux*”⁴²⁷. Sem dúvida, deveria parecer-lhe um cenário indigno de seus feitos e de seu poder. Fazia-se necessário prosseguir com uma tradição de construção há muito utilizada por outros monarcas. Assim, o restabelecimento do cargo de “Primeiro Arquiteto” em favor de Fontaine, que viria a ser oficializado como tal apenas em 1813⁴²⁸, confirmava sua importância, na mesma linha do

⁴²³ Louis Hautecoeur confirma a supremacia de Paris no interior da política napoleônica de lugares: “*En province l'activité de la construction fut assez faible 'l'architecture semble maintenant d'une grande faiblesse hors de Paris', écrivait Le Breton dans son Rapport sur les Beaux-Arts en 1808.*” (*L'Art sous la Révolution et L'Empire en France*, Paris: Guy Le Prat, 1953, p. 28). Desta maneira, vamos adotar a capital parisiense como o grande exemplo de como Napoleão procurou ordenar e utilizar os espaços públicos, marcando-os simbolicamente com seu poder.

⁴²⁴ Um caso exemplar deste tipo de “disputa”, anterior a Napoleão, está no esforço empreendido pelos artistas a serviço de Luís XIV para transformar a cidade de Paris em uma nova Roma. Esta tentativa de romanização permitiu-lhe consolidar seu poder ao se afirmar e se legitimar como herdeiro presuntivo desta 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, antes de ser Luís, o Grande, ser 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 num 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 através da construção ou reforma de igrejas, estátuas, palácios e arcos que testemunhavam os triunfos de “Luís-Augusto”. Assim, através 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, OP CIT, em especial as pp. 78-9.

⁴²⁵ “*Cada ‘reinado’, mesmo republicano, marca de um modo novo um território, uma cidade, um espaço público. Ele arranja, modifica e organiza, segundo as exigências dos proveitos (...) de que é guardião, mas, também, para não ser esquecido e para criar condições para comemorações futuras. Ao centro das ilusões produzidas pelo poder se encontra a capacidade de escapar aos assaltos do tempo*” (Balandier, OP CIT, p. 10).

⁴²⁶ Hobsbawm coloca Londres, com cerca de um milhão de habitantes, e Paris, com cerca de meio milhão, como as maiores cidades européias por volta de 1789 (*A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*, RJ: Paz e Terra, 1982, p. 27).

⁴²⁷ Hautecoeur, OP CIT, p. 26.

⁴²⁸ Bausset nos conta uma anedota sobre Fontaine e o futuro imperador dos franceses e que demonstra ser ele o mais prestigiado e habilidoso dentre os arquitetos da época. Diz ele que no, início do Consulado, Bonaparte teria ordenado a seu

chamado “Intendente de Artes”, seu equivalente nas cortes de outrora⁴²⁹. A instituição de um “*Département de Ponts et Chaussées*”, contando especificamente com um “*directeur des travaux de Paris*” encarregado dos assuntos de reformas e construções nesta cidade, seria a grande engrenagem estatal que auxiliaria Napoleão, desde o Consulado, na retomada do ritmo de construções que havia sido drasticamente abalado com a Revolução Francesa⁴³⁰, e na execução de alguns projetos datados, inclusive, da época da Convenção e do Diretório.

O uso de referências clássicas, atualizado e reforçado pelo Neoclassicismo de David desde a época da Convenção, também marcaria o embelezamento das cidades sob Napoleão e propositadamente estabeleceria uma imaginária linha de continuidade com o passado. A utilização destes modelos estéticos clássicos tanto pela Revolução quanto pelo Império (e David e muitos outros artistas são seus portadores de uma época à outra) ao mesmo tempo em que revela a importância do uso da Antigüidade na busca da legitimidade do poder, também traz aos contemporâneos, através daquela ponte imaginária que parece atravessar diretamente os séculos sem interrupções, os exemplos de civismo, lealdade e sacrifício a serem seguidos.

Arquitetos e demais artistas revisitariam, transportando para o tempo presente, Roma e suas virtudes cívicas atemporais, o Egito e sua primazia como berço da civilização, e 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 à uma monumentalidade arquitetônica muito personalizada que encontrava na arte neoclássica sua perfeita expressão⁴³¹. Em Santa Helena, ouvindo-o nostalgicamente evocar seus planos para a capital

futuro “Primeiro Arquiteto” que lhe apresentasse um orçamento relativo a importantes construções. Irritado por ter achado o orçamento muito elevado, o cônsul teria mesmo chegado a ofender Fontaine com palavras grosseiras, ao que este deu por quase certa sua demissão. A fim de substituí-lo, o cônsul teria pedido ao Ministro do Interior uma lista com doze excelentes arquitetos. No topo da lista constava inclusive o nome de Fontaine. Pediu a ele que reduzisse a lista a seis nomes, e o nome de Fontaine continuava lá; que reduzisse a três, e lá estava Fontaine. A um só nome: Fontaine. Ao que Bonaparte só pôde chamar Fontaine e reconhecer, puxando-lhe a orelha, que ele era sem dúvida o mais hábil e o mais honesto para dar continuidade aos trabalhos. (Bausset, L.-F.-J., *Mémoires Anecdotiques sur l'Interieur du Palais...*, Bruxelas: H. Tarlier, 1827, livro I, nota das pp. 4-5).

⁴²⁹ “*La responsabilité très large de l'intendant des arts en matière de besoins architecturaux d'un territoire donné – églises, hôpitaux, couvents, marchés couverts, aménagement des voies, gestion des logements, canalisations – a conféré à la profession d'architecte des dimensions politiques et sociales qui ont favorisés l'idée qu'on pouvait construire le monde.*” (Warnke, Martin, *L'Artiste et la Cour: aux origines de l'artiste moderne*, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989, p. 228).

⁴³⁰ “*La noblesse, la finance, la magistrature émigrèrent. Quelques hôtels furent achevés en 1790 et 1791, mais au printemps de 1792 le chômage fut quasi total dans le bâtiment. Les architectes qui avaient travaillé pour la Cour étaient emprisonnés, exécutés, se terraient à la campagne, s'enfuyaient à l'étranger, tandis que les ouvriers regagnaient leurs provinces natales, partaient pour les armées, se transformaient en émeutiers. Une masse énorme d'édifices se trouvait disponible. Les municipalités s'emparaient des églises, des hôtels, des châteaux. A quoi bon construire? (...).*”

Le Consulat rétablit les crédits et la construction, peu à peu, reprit. Le Corps législatif s'installa au Palais Bourbon, le Tribunal au palais Royal, le Sénat au Luxembourg adapté par Chalgrin.”, (Hauteceur, OP CIT, p. 18).

⁴³¹ “*La Révolution et l'Empire sont demeurés fidèles au classicisme, qui, né vers 1760, s'était progressivement transformé. La génération de Chalgrin, de Gondoin, qui suivit, avait réagi contre le style rocaille et recouru aux formes antiques, péristyles, colonnades, coupes, plans basilicaux, (...). (...) des proportions plus monumentales étaient apparues qui, après 1775, sous l'influence de l'esprit préromantique, deviennent massives, colossales. Ledoux avait bâti ses salines, les portes*

da França, percebemos como o uso dos modelos estéticos/arquitetônicos neoclássicos encaixavam-se nos seus projetos:

*“Fazia parte de meus sonhos habituais fazer dela [Paris] a verdadeira capital da Europa, algumas vezes eu quis que ela se tornasse uma cidade de dois, três ou quatro milhões de habitantes, por exemplo; em resumo, algo fabuloso, colossal, desconhecido até nossos dias, e cujos estabelecimentos públicos houvessem respondido à população.”*⁴³²

Paris deveria cumprir o papel de uma espécie de museu em grandes dimensões, ao reunir em sua malha urbana uma série de edifícios e monumentos que celebravam o poder ou as vitoriosas campanhas de Napoleão. Ela deveria ser bordada com locais cujos significados pactuassem com seus interesses e se cercassem de sua retórica. Ela própria se via monumentalizada, principalmente no sentido de ser transformada num grande símbolo napoleônico a céu aberto. A cidade sofreria, mais uma vez, uma profunda reestruturação simbólica. Esta reestruturação passava por seu foro mais íntimo, com a restauração e remobiliamento das antigas residências reais, personalizadas a mando de Napoleão por meio da reativação das antigas e famosas manufaturas reais, como os Gobelins e Sèvres, e diversas encomendas feitas ao ebanista Jacob Desmalter (1770-1841) que assinaria, inclusive, o trono utilizado por Napoleão na Assembléia Legislativa. Mas também extravasava estes espaços mais circunscritos, ocupando os espaços mais corriqueiros de sociabilidade graças à decoração em Estilo Império, saltando igualmente aos olhos dos transeuntes nas arcadas ou janelas de casas particulares e atingindo seu ápice nas colunas, arcos e igrejas monumentais, todos calcados no estilo neoclássico.

As preocupações de prestígio e monumentalidade, conjugadas com o embelezamento de Paris, levaram à extensão do cais ao longo do Sena; à construção de pontes; à construção do prédio da Bolsa em 1808 (projetada por Brongniart), a reformas para realçar Nôtre-Dame e o “*Carrousel*”. Várias ruas foram abertas, como a “*de la Paix*”, a “*de Castiglione*” ou a “*de Rivoli*” (**fig. 31**). Esta última, tendo sido desenhada por Percier e Fontaine face às Tulherias, seria um grande exemplo do emprego do estilo neoclássico na arquitetura, toda debruada de arcadas e casas dispostas uniformemente que espelham, em um certo sentido, o desejo governamental de organização social. Estes são apenas alguns poucos exemplos que não dão conta das numerosas intervenções feitas em Paris.

Alguns pontos mais conhecidos da cidade sofreriam uma inversão de significado com as reformas propostas por Napoleão. Um bom exemplo é o da *Igreja de Madeleine* (**fig. 33**), iniciada em

de Paris; Boullée avait composé ses premiers projets et les pensionnaires de Rome envoyé des dessins dont l'ampleur étonnait l'Académie, cependant que Bélanger, Rousseau, Cellerier, Henry et d'autres s'inspiraient dans leurs maisons des ordonnances de Palladio, (...). Ces hommes vivent encore sous l'Empire et nont pas repudié leurs goûts.” (Hauteceur, OP CIT, pp. 28 e 31).

⁴³² Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 120.

Figura 31: Rua de Rivoli (Paris), Percier e Fontaine (1802-1808)

Figura 32: Fachada da *Église de Madeleine*, Vignon (1806)

1764. Por um decreto de 2 de dezembro de 1806⁴³³ (data do segundo aniversário de sua coroação e primeiro aniversário de Austerlitz) ele decidiria pela reforma da igreja, visando transformá-la em um “Templo da Glória” em honra dos soldados da *Grande Armée*. Para tal fim, foi promovido um concurso cujo primeiro prêmio seria selecionado pela comissão do *Institut*. Prova de como Napoleão interferia de forma contumaz e direta nos processos de reformas urbanas seria sua arbitrariedade na opção pelo projeto de Pierre-Alexandre Vignon, em detrimento do projeto aprovado pelo *Institut*, que apesar de não ter ganho o concurso seria a seu ver o mais adequado por se harmonizar mais (devido a seu peristilo) com a fachada do Corpo Legislativo e da Bolsa. Os trabalhos de reforma começariam efetivamente em 1807 mas, devido aos revezes sofridos por Napoleão, não seriam finalizados sob suas vistas, sendo retomados entre 1828 e 1842 por J. J. Huvé quando foram definitivamente finalizados.

O Louvre, por sua vez, seria foco de grande interesse por parte de Napoleão. O antigo palácio já abrigava desde 1792 vários quadros, estátuas, bronzes e objetos preciosos que até a queda da Monarquia ornavam outros dois palácios (Versalhes e as Tulherias) e que haviam sido depositados em sua grande galeria⁴³⁴. Este seria inclusive o propósito inicial das reformas do Louvre a mando de Napoleão: transformá-lo num depósito de luxo para os saques artísticos que vinham na cauda de suas conquistas militares⁴³⁵. É claro, que o fato de ser um palácio tinha seu efeito pedagógico, pois impressionava e mostrava a que ponto ele elevava a celebração das artes em seu governo. Ele também se constituiria num verdadeiro Templo da Glória onde, centralizando e expondo à vista de todos os maiores tesouros artísticos, Napoleão demonstrava seu poder de conquista, colocando mais uma vez a arte a serviço de seus fins políticos, além de procurar atrair a cobiça dos grandes talentos da época para concorrer por um lugar em suas galerias com novas obras primas.

Para se ter uma noção aproximada do Louvre antes destas reformas, ficamos com o depoimento de Delécluze que descreve o antigo prédio por volta de 1796-97, quando sua função primordial era de servir de alojamento gratuito cedido pelo governo a vários artistas, suas famílias e seus alunos (um dos ateliês de David encontrava-se justamente aí). Apesar de ser freqüentado por grandes nomes da sociedade e por grandes artistas, apresentava um ar obscuro, quase insalubre:

“Aqueles que hoje [meados do século XIX] percorrem as quatro grandes galerias do velho Louvre, muito duvidam das pavorosas imundícies que elas encerravam ainda por volta de 1796 e 97 (...). Os dois corpos do edifício onde hoje se encontram os museus des Souverains e de Chalcographie, ao lado da grande colunata e em volta paralelamente da Rua Rivoli, estavam como as outras partes do Louvre, habitadas por artistas a quem permitiu-se construir interiormente,

⁴³³ Hauteceur, OP CIT, p. 24.

⁴³⁴ Delécluze, E. J., *Louis David: son école et son temps*. Paris: Macula, 1983, p. 162.

⁴³⁵ “Bonaparte (...) penetrava nas cidades e nas aldeias, requisitava tudo o que era necessário para o exército e apoderava-se daquilo que lhe parecia digno de saque, começando pelos canhões, passando às espingardas e à pólvora e terminando nos quadros dos antigos mestres da Renascença.” (Tarlé, Eugueni. *Napoleão*, Lisboa: Editorial Presença, 1973, vol. 1, p. 37).

quando o próprio Estado não os fazia construir, uma sequência de choças que, tirando toda sua luz do grande pátio, jogavam na obscuridade o resto destas vastas galerias, cujas paredes, assim como as imensas vigas do teto, estavam a nu.

(...)

Este detalhes bastarão para fazer conhecer qual era o estado interior de um dos mais belos monumentos da Europa, ainda que, para completar o triste quadro, seja indispensável acrescentar que, próximo aos grandes muros negros encostados na colunata, espécies de imensas cubas serviam de latrinas sempre abertas de onde exalava um ar infecto, que apenas se renovava com dificuldade”⁴³⁶

Como bem pretendia Napoleão, o Louvre deveria perder este caráter obscuro e fétido para tornar-se, em breve, o símbolo de seus esforços para elevar a França ao mais alto degrau da civilização, fazendo de Paris o grande centro de referência artística do momento. O ato de centralizar e monopolizar estes objetos de arte era decididamente um chamariz que voltava todos os olhares para a França⁴³⁷, tornando o Louvre uma grande vitrine de História e de Cultura e acrescentando nova decoração ao cenário político onde se desenrolava o espetáculo do poder napoleônico. Desta forma, quando Ingres utiliza em seu “Napoleão no Trono Imperial”, terminado em 1806, referências cristãs e clássicas para imprimir uma aura transcendental à representação do imperador, inspirando-se mais especificamente na imagem de Deus Pai que figura no alto do retábulo de Jan van Eyck que seria exibida em Paris de 1799 a 1816 como mais uma das obras apreendidas como butim das guerras napoleônicas, ele não apenas explicitava sua admiração a Van Eyck e seu cuidado em fazer uso de referências à altura de seu modelo, mas colocava em prática uma das ambições de Napoleão: a de confirmar o peso de Paris como capital política e artística do Grande Império⁴³⁸.

A posse destes objetos também acabava por criar forçosamente, em um outro nível, um vínculo de subordinação das nações que os perdiam para a França. Ainda que Napoleão tomasse estas apropriações artísticas como legítimas, por serem troféus de guerra, ele tinha todo o cuidado de incluir estas transferências nos tratados de paz para reforçar seu aspecto de legalidade. Colocando-se como aquele que tomava para si o trabalho de “preservar” (ainda que em território francês) a herança cultural destas nações derrotadas, reforçava sua imagem de salvador dos territórios oprimidos que agora se encontravam anexados ao Império Francês, criando assim um pretexto prático e moral para o enriquecimento ilícito dos tesouros nacionais da França⁴³⁹. Se, por um lado, a exposição, na capital

⁴³⁶ Delécluze, OP CIT, pp. 115-6.

⁴³⁷ Deixemos claro que algumas das peças trazidas para a França eram também instaladas em museus provinciais, irradiando desta forma uma parcela da civilidade e do orgulho que elas traziam aos franceses para as localidades fora de Paris.

⁴³⁸ Cf. Boime, Albert, *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993, p. 51.

⁴³⁹ Idem, p. 52.

francesa, de semióforos de diversas partes do mundo parecia admitir a diversidade de línguas e culturas, sua reunião no Louvre transformava-os em elementos de base do espetáculo da superioridade da França napoleônica, pois só eram admitidos sob a chancela da subordinação à França. A tutela napoleônica destes objetos também parecia querer imputar a estas nações das quais eram apartados uma certa incapacidade de autogestão que Napoleão, paternalmente e com ares messiânicos, se dispunha a suprir.

Como a águia que traz sua presa ao ninho, Napoleão reuniu em torno de si todos aqueles tesouros artísticos para que pudessem alimentar sua glória, engaiolando-os em um de seus palácios. Lembremos que ter seu nome ligado a um artista, tê-lo ao lado e se cercar de suas obras produz uma superioridade no plano da significação que tem implicações no plano político e social, na medida em que se cercando de objetos de grande significação e distinção (e aqui podemos considerar os artistas como objetos, tanto quanto suas obras⁴⁴⁰) Napoleão procurava determinar seu “lugar social”, sempre relativamente ambíguo, entre as cabeças coroadas da Europa. Da mesma forma, como em um efeito cascata, a nova nobreza e a família imperial também se cercariam de valiosíssimas coleções de arte a fim de marcarem seu lugar-social:

“Em sua residência parisiense, Davout possui um Poussin, um Rubens, um Breughel, um Van Dyck e excelentes mestres menores como Miel ou Van den Bosch. Fesch havia reunido uma excelente coleção, como Luciano Bonaparte, e nós conhecemos a lista de quadros possuídos por Josefina. Mas todos são eclipsados pela fabulosa galeria de Soult, célebre por seus Murilo, entre os quais a ‘Conception de la Vierge’, seus Ribera, seus Zurbaran, etc.; e cuja venda em 1852 totalizou um milhão e meio. Tratava-se certamente de rapinas – e Soult não esteve só – mas que testemunhava um gosto muito apurado. Os especialistas, como o antiquário Lebrun ou Vivant-Denon, devem ter desempenhado um importante papel nestas escolhas.”⁴⁴¹

Assim, em outubro de 1807, quando do primeiro aniversário da Batalha de Iéna⁴⁴², 50 estátuas, 80 bustos, 193 bronzes e vários quadros de grandes mestres alemães, flamengos, italianos e holandeses, seriam instalados no Louvre com toda a solenidade e pompa. Ele passaria a se chamar *Musée Napoléon*. Muitos destes objetos tiveram uma memorável entrada triunfal em Paris nos dias 27 e 28 de julho de 1798, quando o então general Bonaparte ainda se encontrava no Egito, meses antes de selar seu destino político com o “18 Brumário”. A cerimônia, segundo o gosto da época, teve a

⁴⁴⁰ Segundo Pomian (*Collectionneurs, Amateurs et Curieux, Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e Siècle*, Paris: Gallimard, 1987, p. 45), na sociedade há os “homens-coisa” e os “homens-semióforo”. Os primeiros formariam a base da sociedade e os outros estariam em seu topo ao representarem o invisível (os deuses ou deus, os ancestrais, a sociedade tomada como um todo, etc.). Para manifestarem seu “lugar social” os “homens-semióforo” devem cercar-se de semióforos, ou seja, de objetos que não têm utilidade prática alguma, apresentando sim grande significação. Assim, quanto mais elevada a posição que se ocupa na sociedade, mais o indivíduo deve se cercar de semióforos.

⁴⁴¹ Tulard, Jean, *Napoléon et la Noblesse d'Empire*, Paris: Éditions Tallandier, 2001, p. 139.

⁴⁴² Dayot, Armand, *Napoléon Raconté par l'Image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris: Hachette, 1895, p. 223. O autor, apesar de afirmar se tratar do primeiro aniversário da Batalha de Iéna, coloca o mês de julho de 1807, quando, na realidade, o aniversário corresponde ao mês de outubro de 1807.

aparência de um triunfo romano, digno dos maiores de seus generais. Portanto, mesmo em vias de entrar no Cairo, a figura de Bonaparte ecoava através dos objetos de arte e de ciências, livros, manuscritos, estátuas antigas e quadros conquistados na Campanha da Itália. Todos estes tesouros, colocados em caixas, desfilariam em cortejo pelas ruas de Paris em enormes carruagens (segundo Delécluze, cerca de 60 a 80 carros) atreladas a cavalos ricamente ornados, divididos em quatro sessões. Havia manuscritos e livros; curiosidades minerais da Itália, incluindo fósseis; gaiolas de ferro com leões, tigres e panteras em cima das quais balançavam exemplos exóticos da flora italiana; quadros encaixotados, sobre os quais se tinha o cuidado de indicar as produções mais célebres e versos em honra dos grandes artistas e do exército francês; estátuas e grupos em mármore, cobertos de louros, de coroas de flores e de bandeiras tomadas do inimigo. Nestes carros ainda estavam afixadas inscrições francesas, latinas e gregas que aludiam a divindades e a personagens representados nas esculturas, ou celebrando a glória do exército e do general a quem se deviam estas prodigiosas riquezas. Cada grupo de objetos era precedido por destacamentos de cavaleiros e da infantaria (com tambores e música) e membros do *Institut*, próximos dos quais se agrupavam cientistas e artistas seguidos por atores de teatro lírico que iam cantando hinos de alegria e celebrando os exércitos vitoriosos da França.

Este cortejo, acompanhado de uma imensa multidão, atravessou toda Paris, chegando ao *Champ-de-Mars* diante dos cinco Diretores, que estavam próximos a um altar da pátria, circundados por ministros, grandes funcionários civis, generais e guarnições⁴⁴³. Este espetáculo do poder que já evocava a pompa de Napoleão, festejava a vitória e seus efeitos multiplicativos que se concretizavam graças àqueles valiosos despojos, lisonjeando a nação e sua exaltação por meio dos feitos militares. O orgulho nacional era massageado, mostrando a França como o centro de onde deveria repercutir uma nova ciência e uma nova vida intelectual que se alimentavam de tudo o que podia ser apreendido do estrangeiro e da qual nenhum conhecimento podia escapar.

Assim, com a ajuda de vários arquitetos, artífices e artistas, convocados e patrocinados direta ou indiretamente pelo governo por meio de concursos e pensões, Napoleão personalizaria seus territórios, em especial Paris, traduzindo suas preocupações com prestígio e legitimação. A importância destes trabalhos e sua eficácia seriam fartamente promovidos e celebrados desde ruidosas inaugurações, como a do Louvre, que se encaixavam muitas das vezes em importantes datas do calendário comemorativo napoleônico, até em concursos de redação que lhes emprestavam grandiloquência, a exemplo dos promovidos por Napoleão no ano XIII (1804) e em 1806, em que o embelezamento de Paris seria o tema das competições⁴⁴⁴.

⁴⁴³ A descrição do evento é dada por Delécluze, OP CIT, pp. 205-8.

⁴⁴⁴ Holtman, Robert B., *Napoleonic Propaganda*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1950, p. 35. Nesta mesma página o autor lembra: “The single aspect of Napoleon’s domestic policy which received the most praise was the undertaking public works – either for utility or for beautification of Paris and other cities of the empire.”

Ainda é interessante lembrar como a questão da construção extrapolava a questão da política de lugares, como na famosa expressão “*massas de granito*” repetida com frequência por Napoleão quando se referia aos “*corps intermédiaires*” sobre os quais pretendia construir seu regime (a saber, o Exército, o Código Civil, a Magistratura, a Universidade e a Administração) que, segundo ele, para serem firmemente fixados, precisavam da paz (não coincidentemente, mote principal de justificação de suas guerras). Se brincarmos com esta inversão de linguajar, ainda podemos considerar Napoleão como o arregimentador e comandante de dois tipos de exército, aquele formado por soldados e outro formado por artistas, artífices e arquitetos que se dividiam para “batalhar” em diferentes campos, mas tendo objetivos complementares: “*with one army he acquired territory and wealth, with other he acquired the means to express them*”⁴⁴⁵.

A seguir, escolhemos alguns dos monumentos mais famosos da topografia simbólica napoleônica em Paris, procurando entendê-los enquanto suportes de significados e signos de seu poder, centrando-nos mais em seus sentidos políticos do que em seus sentidos estéticos.

4.3. Marcos da Topografia Simbólica Napoleônica em Paris

4.3.1. A Coluna Vendôme

“Je vis, Sire, votre statue de la place Vendôme fatiguer, épuiser tous les efforts de quelques misérables de la lie du peuple, (...)”

(Palavras de Las Cases a Napoleão, em seu exílio em Santa Helena)⁴⁴⁶

A Coluna Vêndome (**fig. 33**), também chamada “*Colonne de l’Armée*” ou “*Colonne d’Austerlitz*”, concebida (como o Arco do Triunfo do Carrossel) para homenagear os soldados franceses que honravam os interesses imperiais nos campos de batalha, causou polêmica ao ter a figura da Paz, que deveria ser colocada em seu topo, substituída por uma estátua de Napoleão. Como veremos, tornou-se uma espécie de termômetro político e simbólico, sendo um dos principais alvos da ira política dos anti-bonapartistas após sua queda.

Na retomada do ritmo de construções que havia sido abalado pelos acontecimentos revolucionários, a Coluna Vendôme encaixa-se, ao que tudo indica, na decisão de Napoleão de executar alguns projetos datados da época da Convenção e do Diretório. Em 1800, ainda como Cônsul, ele retomaria a idéia de elevar em cada “*chef-lieu*” (sede administrativa de departamento) uma coluna

⁴⁴⁵ Cf. Boime, OP CIT, p. 14.

⁴⁴⁶ Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. I, p. 256.

Figura 33: Estátuas da Coluna Vendôme por Chaudet (esq.) e Seurre (dir.) (Paris, abril de 1814),

“*en souvenir des guerriers*”⁴⁴⁷. Contudo, devido à falta de créditos, apenas em 1806 os desenhos para a coluna parisiense seriam confiados à Jacques Gondoin e Jean-Baptiste Lepère que terminariam os trabalhos de construção em 1810, ano em que também seria inaugurada.

Partiu de Lepère, que havia dirigido uma fábrica de canhões, a proposta de que o monumento contasse com detalhes fundidos e fosse decorada, como a Coluna Trajana de Roma (onde está representada a expedição do imperador romano Trajano contra os Dácios), com baixos relevos, aos quais seriam acrescentadas muitas guirlandas e águias para personalizá-la. Até as proporções da coluna francesa deveriam seguir as da coluna romana. Notemos como a referência estilística à Coluna Trajana traz em si um certo elemento de mimese política entre Napoleão e um imperador romano (em homenagem a quem a coluna romana havia sido construída) e como a opção pela fundição (na qual, como veremos, seriam empregados os canhões inimigos) encharcam de simbolismo político sua estrutura bordada de baixos relevos, dignificando-a como pedestal que elevará a imagem de Napoleão às alturas, bem no centro de Paris, dotando-o assim de uma certa onipresença.

Seus detalhes técnicos demonstram por si só sua monumentalidade: revestida com 425 placas de bronze (onde seriam representadas 80 composições esculturais), a coluna, tendo a estátua em seu topo e todos os demais ornamentos, pesaria em torno de 180.000 kg. Os croquis das placas, feitos por Bergeret segundo os programas ditados por Denon, mais foram usados de guias do que como modelos rígidos para os escultores, pois muitos baixos relevos se distanciaram das composições originalmente sugeridas. Estas 80 composições esculturais deveriam evocar, numa literal ascensão gloriosa, envolvendo em espiral o corpo da coluna, as marchas triunfais e os combates vitoriosos do exército francês (seguindo o mote inicial de homenagem do monumento), contando visualmente, quase que dia-a-dia, os feitos da Campanha de 1805, desde o Campo de Boulogne até a Paz de Presburgo.

Grande parte do simbolismo da coluna ficaria a cargo do material utilizado para sua construção: mil e duzentos canhões tomados dos exércitos russo e austríaco na Batalha de Austerlitz (1805), uma das mais expressivas vitórias dos exércitos napoleônicos. Estes canhões, segundo soube Bausset, não serviram apenas para a construção do monumento. Conta ele que um dia o então ministro das finanças, Duque de Gaëte, aproveitando a presença do imperador no Conselho dos Ministros, pediu-lhe uma vintena dos canhões apreendidos nesta grande batalha, ao que Napoleão, rindo, teria respondido: “*Eh quoi!, nôtre ministre des finances veut-il nous faire la guerre?*”. Ao que o duque respondeu: “*Non, pas à vous, sire, mais à de vieilles machines usées, fatigantes et dangereuses pour les ouvriers employés à la fabrication des monnaies; si V. M. daigne m’accorder ces vingt canons choisis parmi les plus mauvais, je ferais refaire les balanciers de tous les hôtels de monnaies, sur des modèles mieux entendus et plus convenables; et si V. M. veut m’y autoriser, le nom d’Austerlitz sera gravé sur*

⁴⁴⁷ Hauteceur, *L’Art sous la Révolution et l’Empire en France*, OP CIT, p. 23.

chacune de ces machines...”. Bausset prossegue seu relato frisando o que realmente teria convencido Napoleão a autorizar seu ministro da guerra a doar a tal vintena de canhões ao ministro das finanças, ou melhor, ao seu “*général en chef des finances*”, como Napoleão ironicamente passou a chamá-lo: o nome a ser gravado da tão célebre e gloriosa batalha.⁴⁴⁸

Os canhões apreendidos que guardavam o orgulho da vitória francesa e a humilhação dos inimigos, ao se refundirem, competiam uma segunda vez para a lembrança de Austerlitz, já tão plena de significados afetivos por sobrepor a alegria da conquista à comemoração do primeiro aniversário da coroação de Napoleão em Nôtre-Dame (2 de dezembro de 1805). Portanto, a vitória, conquistada e transportada à França junto com os despojos inimigos, vinha literalmente fortalecer a imagem de Napoleão, cuja efígie seria doravante cunhada em moedas através de máquinas que outrora eram canhões. A possibilidade de que tais máquinas continuassem, e certamente continuaram, a cunhar moedas com as efígies dos próximos reis franceses, quem sabe até de um Napoleão III, traz também interessantes implicações simbólicas. Percebemos como na utilização de tais canhões, o intuito de modernizar as máquinas de cunhagem passa a ser até mesmo secundário, tendo a primazia o sentido simbólico de seu uso.

Retomando os detalhes da coluna, como foi dito inicialmente, a estátua da Paz que deveria coroar seu topo, acabou por ceder lugar à uma estátua em bronze de Napoleão⁴⁴⁹. Da mesma forma como os painéis ali esculpidos levavam, em sua ascensão ao redor do monumento, ao imperador, formando um pedestal que o elevava em meio a Paris, a glória dos exércitos imperiais deveria servir apenas a seu engrandecimento. A estátua 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, parecia “*lembrar-nos até que ponto Napoleão prosseguia o sonho insensato de manter nas mãos a Europa e, se possível, também a Ásia, e retê-las com a mesma firmeza com que, no seu monumento, detém a simbólica esfera*”⁴⁵⁰. A posição, em pé, guarda uma significação de superioridade que “*reside no fato de ele estar livre e não apoiar-se em coisa alguma. Seja porque interfira aí a lembrança da primeira vez em que ele, quando criança, pôs-se de pé sozinho, seja em função de uma idéia de superioridade perante os animais, dos quais quase nenhum é capaz de, livre e naturalmente, erguer-se sobre duas patas – o fato é que o homem em pé sente-se independente*”⁴⁵¹. Esta criticada substituição foi fruto de acaloradas discussões em que o escultor Chaudet (1753-1810),

⁴⁴⁸ Bausset, *Mémoires Anecdottiques* ..., OP CIT, livro I, p.53.

⁴⁴⁹ 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 me 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, através de um mimetismo político. Cf. Las Cases, OP CIT, v. I, p. 256 (nota 1).

⁴⁵⁰ Tarlé, *Napoleão*, OP CIT, vol. 2, 191.

⁴⁵¹ Canetti, Elias, *Massa e Poder*, SP: Cia das Letras, 1995, p. 388 (grifo do autor).

que seria o autor da estátua, finalmente convenceu o então relutante Napoleão que esta seria a melhor maneira de ser representado, dada a forte inspiração calcada na coluna romana⁴⁵². Porém o que ficava, para quem o olhava de baixo da coluna, ao nível dos transeuntes, era que se ali se pretendia homenagear algum exército, seria o exército que só era vitorioso por sua chefia, e que, em última instância, apesar de Napoleão repetidamente afirmar seu sacrifício em prol dos franceses, a nação francesa só fazia sentido para ele quando se fundia em prol dos seus interesses. A cultuação exagerada ao imperador era tão evidente na representação e no posicionamento da estátua (e nos próprios 80 baixos relevos, onde Napoleão figurava em 19⁴⁵³) que Bausset, em um dos parágrafos em que toca no assunto, busca refrescar a situação citando mais que imediatamente as 65 fontes construídas a mando do imperador em 1805⁴⁵⁴.

Mas esta não seria a única modificação no plano original do monumento. Ele também sofreria, ainda em sua concepção, a pressão das circunstâncias políticas. Como era de conhecimento público, antes de eleger uma arquiduquesa austríaca como a futura imperatriz dos franceses, Napoleão demonstraria um breve e sério desejo de casar-se com uma princesa russa. Mas este desejo momentâneo chocou-se em cheio com o discurso imagético em construção na Coluna Vendôme, fazendo com que as representações das esmagadoras vitórias sobre os russos ali impressas soassem de forma bastante imprópria. Napoleão então ordenou que as cenas que envolvessem os russos fossem excluídas, mas recuou diante do vigoroso protesto de seus oficiais que viam nesta mudança uma afronta à honra conquistada no campo de batalha⁴⁵⁵.

Napoleão, exposto ao ar livre numa praça pública, no topo da Coluna Vendôme, reafirmava seu poder e seu desejo de interferência e de presença constante na cidade. Utilizando um dos meios mais marcantes, mas também um dos mais vulneráveis de auto-representação, ele continuava um trajeto iniciado há séculos em que a exposição pública de emblemas e representações do monarca, em especial a representação em pé e a estátua equestre, só se afirmara fora das igrejas e dos pátios dos castelos pelas garantias de um poder absolutista⁴⁵⁶. Portanto, ao mesmo tempo em que Napoleão, mesmo depois de certa hesitação, sentia-se à vontade para se fazer representar desta forma levado pela embriaguez de um poder que se queria onisciente e onipresente e por um sentimento de invulnerabilidade dado por suas sucessivas vitórias, ele sabia muito bem que este mesmo poder que parecia tomar grandes proporções se encontrava sobre um temido e frágil equilíbrio. Assim, colocar-se

⁴⁵² Boïme, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 12.

⁴⁵³ Dayot, OP CIT, p. 152.

⁴⁵⁴ Bausset, OP CIT, livro I, p. 53.

⁴⁵⁵ Boïme, OP CIT, p. 12.

⁴⁵⁶ Sobre a relação entre exposição pública das representações dos monarcas e o aumento de poder, cf. Warnke, *L'Artiste et la Cour*, OP CIT, pp. 243-4. Por este ponto de vista, é bastante sintomática a “campanha das estátuas” (representações equestres e em pé) de Luís XIV promovida por Louvois, que sucedeu a Colbert como seu ministro. (Burke, *A Fabricação do Rei*, OP CIT, p. 108).

nas alturas mais do que afirmação de um domínio poderia significar igualmente o reconhecimento desta fragilidade e da necessidade de um meio de proteção que, como veremos, não será suficiente⁴⁵⁷.

4.3.2. Arcos do Triunfo

Os arcos do triunfo, muito difundidos desde a Renascença nas Entradas reais⁴⁵⁸, apresentavam-se como suportes, em sua maioria efêmeros (visto seu caráter quase sempre provisório, dado pelos próprios materiais com que eram montados), para os signos do poder. Recorrentes na montagem de uma cenografia política desde a Roma Antiga, em que demarcavam a entrada oficial de generais ou imperadores depois de uma batalha, purificando aquele que dela retornava e o remetendo para uma esfera mais sacralizada⁴⁵⁹, modificavam (momentaneamente ou definitivamente) a cidade que se esforçava por homenagear a ilustre presença. Antes de serem reapropriados pelo Império Napoleônico, já haviam sido tomados de empréstimo pela Revolução Francesa, como por ocasião de uma das Festas da Federação, onde se ergueu um exemplar em pleno *Champ-de-Mars*, em Paris⁴⁶⁰.

Possivelmente, o uso destes arcos na cenografia do poder napoleônico (de modo provisório ou não) trazia consigo fortes referências que auxiliavam Napoleão a alinhar-se à uma antiga tradição monárquica. O simbolismo dos arcos do triunfo extrapolavam os signos ali impressos e aquele a quem homenageavam no momento. Deles ecoavam outras épocas, pois reavivavam na memória grandes Entradas reais como as de Luís XIV, que emprestavam uma dignidade complementar àquele que no presente suscitava suas homenagens pelo simples fato dele ocupar o lugar que pertencera a figuras tão marcantes do passado monárquico francês. As Entradas também possuíam um princípio didático de organização, pois eram momentos em que, por meio de cortejos que espelhavam a hierarquia dos presentes (ocupando o rei o lugar central), a cidade encenava sua correta ordenação social.

⁴⁵⁷ Cf. o capítulo 5, “Conclusão”.

⁴⁵⁸ “Estreitamente associada à instauração do poder monárquico na França, ela [a Entrada] tornou-se mais complexa à medida que a realeza conseguia impor sua ordem. Em fins do século XIII, período em que a vida urbana é ainda pouco desenvolvida, é uma simples cerimônia de acolhimento. Quando o rei chega a uma de suas caras cidades, exerce ali o seu direito de pousada. Os burgueses lhe fornecem cama, comida, abrigo para os cavalos, em troca da promessa do soberano de garantir os privilégios. O desenvolvimento da burguesia urbana transforma o cerimonial. A entrada torna-se um pacto entre a monarquia e a burguesia, que crescem paralelamente, em detrimento dos senhores feudais e do campesinato. A partir do século XIV a acolhida encarrega-se de um ritual mais elaborado: o rei é recebido fora dos muros da cidade, a exibição é ruidosa, animada. A entrada torna-se o equivalente político da Festa do Corpo de Deus: o monarca desloca-se sob um púlpito; oferecem-lhe uma sobrepeliz no adro da igreja onde será nomeado cônego de honra. Trata-se, como escreve Bernard Guénée, de uma verdadeira Festa do Corpo do Rei.” (Apostolidès, *O Rei-Máquina*, OP CIT, pp. 17-18). Cf. como a Entrada de D. Pedro em S. João del Rei, em 1822, busca a mediação com a entrada de Jesus em Jerusalém (Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho, *Pátria Coroada: O Brasil como corpo político autônomo: 1780-1831*, Tese de Doutorado sob a orientação de Edgar Salvadori de Decca, UNICAMP, Campinas, 1997, vol. 2, pp. 320 e 334).

⁴⁵⁹ Idem, vol. 2, p. 318.

⁴⁶⁰ Hautecoeur, OP CIT, p. 23.

Portanto, o uso de arcos do triunfo mostrou-se de grande utilidade para a construção simbólica do poder de Napoleão, pois além de poderem ser recursos cênicos descartáveis, que marcavam a cidade com seus signos, preparando-a para um tempo cuja finalidade maior era homenagear e reverenciar, tinham um forte apelo de mimetismo político, em que a figura de Napoleão mediava outras épocas e reinos, vendo-se aumentada em sua representação de homem público, colando-o cada vez mais numa ilustre linhagem de grandes personagens, que se pretendia ascensional e legitimadora, e reforçar seu caráter guerreiro.

Porém, um forte apelo não seria descartado por Napoleão: o de atualizar as entradas dos grandes generais romanos que traziam seus butins de guerra e prisioneiros. Desta forma, Paris vestia-se momentaneamente de Roma, Napoleão de César. Além do mais, a referência mais primária à origem dos arcos do 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”*⁴⁶¹. 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, apossados 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, como veremos a seguir. Conjugados às Entradas que ocorriam por ocasião de visitas solenes do soberano à alguma localidade, ao retorno de uma campanha militar bem sucedida ou à chegada de alguma figura importante, os arcos acentuavam o aspecto triunfal destas cerimônias de acolhimento. Voltando da Segunda Campanha da Itália em 1800, de Milão a Paris, as pequenas cidades ergueriam arcos do triunfo para a passagem do vencedor de Marengo e suas tropas⁴⁶². Em 1809, algumas semanas após a derrota dos austríacos em Wagram e a imposição da paz à Áustria, o vitorioso exército francês adentrava Paris passando por uma espécie de abóbada formada por vários arcos do triunfo. 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 efetivo⁴⁶³. Em 1810, quando da primeira viagem oficial de Maria Luísa, segunda esposa de Napoleão, feita nos departamentos do Norte, *“as províncias saldavam com aclamação sua jovem e bela soberana. Em meio a todas estas brilhantes homenagens, observa-se a de um pequeno vilarejo, cujo arco do triunfo foi digno de nota por uma inscrição das mais simples; sobre o friso*

⁴⁶¹ Boime, OP CIT, p. 13.

⁴⁶² Dayot, *Napoléon Raconté par l'Image ...*, OP CIT, p. 90.

dianteiro lia-se escrito: *PATER NOSTER*, e sobre o reverso: *AVE MARIA, GRATIA PLENA* (referências sacralisantes a Napoleão e à nova imperatriz)”⁴⁶⁴. Hautecoeur sublinha também que logo após a Batalha de Austerlitz, que se dera em dezembro de 1805, Napoleão, retomando o uso das Entradas reais, teria passado por arcos do triunfo em Estrasburgo e La Villette; ordenando alguns meses depois a construção de dois arcos monumentais e permanentes em Paris⁴⁶⁵.

Tratava-se do *Arc de Triomphe du Carrousel* (Arco do Trunfo do Carrossel) (1806-1808) (**fig. 34**), silencioso discurso arquitetônico de homenagem aos soldados do Exército Imperial, uma espécie de memorial para Austerlitz (também reforçado pela Coluna Vendôme), e do colossal *Arc de Triomphe de l'Étoile* (1806-1836) (Arco do Triunfo da Estrela) (**fig. 35**) que até hoje é observador privilegiado das comemorações oficiais do 14 de Julho, festa nacional dos franceses, dando prosseguimento ao espírito com que fora pensado, o de ser um novo altar da Pátria, onde os grandiosos feitos revolucionários e imperiais seriam coroados.

O primeiro, cuja execução seria coordenada por Denon, foi projetado pela dupla Percier (conhecido por seu compêndio do estilo decorativo do Primeiro Império) e Fontaine (futuro “Primeiro Arquiteto” do imperador). Tratava-se de mais uma parceria bem sucedida que já havia dado certo nos trabalhos de reforma do Louvre e da Malmaison (que havia sido comprada pelo então general Bonaparte e que, depois do divórcio, seria a morada de Josefina).

O Arco do Triunfo do Carrossel deveria servir de entrada ao Palácio das Tulherias⁴⁶⁶, ao que foi desenhado seguindo sua escala. O palácio havia sido adotado desde 1800 pelo então Primeiro Cônsul como sua residência oficial parisiense e esta escolha, ainda que pudesse ser explicada pelo fato de que outros palácios já estavam ocupados pelas assembléias, possuía um valor simbólico todo especial, pois fora a última residência real, tendo sido invadida pelo povo parisiense em 10 de agosto de 1792. Para tanto mereceu reformas arquitetônicas e decorativas que envolveram Percier e Fontaine, além do arquiteto Leconte, deixando-a à altura de ser considerada o coração político da França napoleônica. Portanto, a localização deste arco, escolhida pessoalmente pelo imperador (assim como seria também o lugar do Arco “*de l'Étoile*”), guardava um sentido de competição, reforçando simbolicamente o lugar de onde emanavam as grandes decisões. O nome do Arco advinha da *Place du Carrousel*, onde seria construído, e que possuía esta denominação devido ao famoso carrossel – espetáculo em que rei e

⁴⁶³ Idem, p. 252.

⁴⁶⁴ Bausset, OP CIT, livro II, p. 21.

⁴⁶⁵ Hautecoeur, *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France*, OP CIT, p. 23.

⁴⁶⁶ O governo consular se instalou com muita pompa, em 19 de fevereiro de 1800, no Palácio das Tulherias que passou desde então a abrigar a residência de Bonaparte, a sede do governo, os ministérios e as direções gerais, ficando conhecido como “palais consulaire”. As assembléias, por sua vez, estavam instaladas da seguinte forma: o Corpo Legislativo, no Palais Bourbon; o Senado, no Luxemburgo; e o Tribunato, no Palais Royal.

Figura 34: *Arco do Triunfo do Carrossel* (Paris), Percier e Fontaine (1806-1808)

Figura 35: *Arco do Triunfo da Estrela* (Paris), por Chalgrin (1806-1836)

nobres faziam manobras a cavalo – aí ocorrido em 1662 a mando de Luís XIV⁴⁶⁷. Durante a Revolução a guilhotina aí seria instalada de 22 de agosto de 1792 a 10 de maio de 1793, salvo no fatídico 21 de janeiro de 1793, dia da execução de Luís XVI que teve lugar na *Place de la Concorde*. Portanto, tratava-se de um palco de grandes acontecimentos e lembranças, cercado de velhos fantasmas que deveriam ser espantados para só restar ali um único drama, um único ator.

O *Carrousel* guardava tanta importância dentro da topografia simbólica parisiense que o Conde d'Artois (um dos príncipes Bourbons que se encontrava exilado em Londres) pretenderia construir aí um monumento ao Primeiro-Cônsul caso ele restabelecesse a família real no trono da França, o que não soa estranho se recordarmos que, mesmo após o “18 Brumário”, o general Bonaparte representaria durante algum tempo para os Bourbons e os realistas um lampejo de esperança, ao ser encarado como um possível agente restaurador da família real, um Monk moderno. Tanto assim que o futuro Luís XVIII chegaria ao ponto de enviar-lhe uma carta propondo tal restabelecimento, para total desgosto de Bonaparte que teria lhe recomendado, numa resposta curta e tardia, que ele não deveria ter tal esperança, mas que se ele se atrevesse a tal feito não contaria com seu apoio, necessitando marchar sobre cem mil cadáveres. Outra tentativa de negociação teria sido feita pelo próprio Conde d'Artois que teria encarregado inclusive uma certa duquesa de Guiche de dar maior importância a esta que seria uma vã negociação num jantar em que seria recebida por Josefina na Malmaison. É Las Cases quem coloca a cena do importante encontro:

*“Falando de Londres, da emigração e de nossos príncipes, M^{me} de Guiche contou que havia alguns dias, estando na residência do Conde D'Artois, alguém, falando de negócios, havia perguntado ao príncipe o que se faria pelo Primeiro-Cônsul, se ele restabelecesse os Bourbons; este príncipe teria respondido: ‘(...) nós elevaríamos no Carrousel uma alta e magnífica coluna sobre a qual estaria a estátua de Bonaparte coroando os Bourbons’.”*⁴⁶⁸

Assim, a escolha da localização de um monumento não deixa de ser um discurso de poder, uma forma de se sobrepor ao passado, onde a grandiosidade e a riqueza do monumento que ali se constrói demonstra eficácia não apenas quando ostenta e intimida, mas quando, com seu peso simbólico, achata embaixo de si os significados anteriores que ali se encontravam plantados. Da mesma forma como a Revolução tentara espantar a ostentação e a magia da grande festividade de Luís XIV, amedrontando com a guilhotina, por algum tempo, os fantasmas dos nobres enfeitados do carrossel, Napoleão quis enterrar sob seu Arco uma parte do passado Bourbon (ainda que precise do auxílio de seus elementos de persuasão simbólica, como o próprio arco) e do recente passado revolucionário. Assim, não seria mais a população sedenta pelo espetáculo de terror da guilhotina ou as cavalhadas do Antigo Regime,

⁴⁶⁷ Sobre a função social, política e simbólica do espetáculo do carrossel na época de Luís XIV, cf Apostolidès, *O Rei-Máquina*, OP CIT, pp. 149-50.

⁴⁶⁸ Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. 1, pp. 200-1 (grifos nossos).

mas, possivelmente, as tropas imperiais que iam para o fronte, passadas em revista pelo imperador, quem estariam futuramente a assombrar a praça.

Interessante também notarmos alguns cruzamentos entre o Arco do Carrossel e a Coluna Vendôme, que vão desde o ano em que começaram a ser construídos, 1806, passando pelo fato de ambos celebrarem Austerlitz, e continuando com o fato de que o Arco também seria projetado tendo como inspiração um monumento datado da Roma Antiga, no caso o Arco de Séptimo-Severo, do qual é uma cópia reduzida. Contudo, o arco parece ter um sentido simbólico mais horizontal, ao fazer a ponte entre a Roma Antiga e a França do século XIX (atravessando também todos os seus usos a partir da Renascença), enquanto a coluna apresenta um apelo mais vertical, de mediadora entre terra e céu. E assim, como lugares significativos para o poder, eles criam uma espécie de coordenada histórica que promove uma exata localização para Napoleão e seus feitos.

Apesar de seus 14,63 metros de altura total, 17,88 metros de largura e 6,45 metros de espessura ⁴⁶⁹, ele ainda seria pequeno perto das medidas monumentais do Arco da Estrela, como veremos. Contudo, sua beleza arquitetônica era reforçada por materiais que emprestavam nobreza, ostentação e a promessa de atravessarem séculos: mármore vermelho para as oito finas colunas coríntias; bronze para suas bases e capitéis; mármore branco da Itália para os frisos e baixos relevos.

É interessante acompanharmos, através do título, os 6 baixos relevos do Arco do Carrossel: *la Bataille d'Austerlitz* (face leste), *la Capitulation d'Ulm* (face leste), *l'Entrevue de Tilsit* (face oeste), *l'Entrée de L'Armée Française à Munich* (face oeste), *La Paix de Presbourg* (face sul) e *l'Entrée à Vienne* (face norte); estes dois últimos figurando isoladamente, um em cada fachada lateral do monumento, enquanto os quatro primeiros, figuram nas demais laterais, aos pares. Como podemos perceber, são os principais momentos da Campanha de 1805 (que encontraremos também na decoração da Coluna Vendôme), assinados, respectivamente, por nomes como Espercieux, Cartellier, Ramey pai, Clodion, Le Sueur e Deseine. O Arco é ainda hoje coroado por uma figura feminina, a França, (que também aparece em todas as composições em mármore que citamos) puxada por quatro cavalos num carro de triunfo. Contudo, Dayot lembra que durante o Primeiro Império seriam apenas dois cavalos, na realidade os famosos cavalos de cobre que ornavam originalmente o Arco do Triunfo de Nero em Roma, que se encontram na fachada de São Marcos em Veneza, e que seriam restituídos em 1815 a esta cidade, depois da queda de Napoleão, reclamados por Canova, que até então servira ao imperador. Ainda segundo Dayot, este grupo teria sido substituído por outro em bronze (datado de 1828), de autoria de François Bosio, representando a figura alegórica da Restauração em pé num carro triunfal, puxado por quatro cavalos cujo simbolismo vago fez com que fosse considerada a imagem da

⁴⁶⁹ A precisão destes dados varia um pouco de um autor para o outro. No caso usamos as medidas citadas por Dayot (OP CIT, p. 212).

França⁴⁷⁰. Aqui, mais uma vez, vemos os trabalhos de substituição simbólica (instituídos pela Restauração) e o de transferência simbólica (quando Napoleão transpõe para “seu arco” os cavalos do arco de Nero) que marcam também a utilidade do monumento como pedestal (assim como a Coluna Vendôme) de signos de poder e de seus troféus de guerra.

Portanto, a princípio, tem-se a impressão de que no Arco do Carrossel as intenções de reforçar, ao menos de forma mais direta, a imagem imperial ficaram de fora (ainda que, durante sua construção tenha se pensado em uma estátua do imperador representado numa quadriga atrelada à cavalos e conduzida por duas Vitórias, para encimá-lo), ao contrário do que se viu no topo da Vendôme. Podia-se pensar ter havido menos manipulação por parte de seus idealizadores, sem corrupção da intenção original de homenagear Austerlitz e os exércitos franceses que lá lutaram. Mas esta impressão se desfaz ao se ler as legendas que acompanham, nas quatro fachadas, o itinerário das tropas napoleônicas que as ornaram nos seis baixos relevos.

Legenda da fachada oeste, que acompanha os baixos relevos *l'Entrevue de Tilsit* e *l'Entrée de L'Armée Française à Munich*: “À la voix du vainqueur d'Austerlitz l'Empire d'Allemagne tombe. La Confédération du Rhin commence, les Royaumes de Bavière et de Wurtemberg sont créés. Venise est réunie à la couronne de Fer. L'Italie se range sous les lois de son libérateur.”

Legenda da fachada leste, que acompanha os baixos relevos *la Bataille d'Austerlitz* e *la Capitulation d'Ulm*: “*L'Armée Française embarquée à Boulogne menaçait l'Angleterre. Une troisième coalition éclate sur le continent. Les français volent de l'océan au Danube. La Bavière est délivrée, l'armée autrichienne prisonnière à Ulm. Napoléon entre dans Vienne, il triomphe à Austerlitz. En moins de cent jours la coalition est dissoute.*”

Legenda da fachada norte, que acompanha o baixo relevo *l'Entrée à Vienne*: “*Bonneur à la grande Armée victorieuse à Austerlitz en Moravie. Le 2 Décembre 1805 jour anniversaire du couronnement de Napoléon.*”

Legenda da fachada sul, que acompanha o baixo relevo *La Paix de Presbourg*: “*Maître des États de son ennemi, Napoléon les lui rend. Il signe la paix le 27 Décembre 1805 dans la capitale de la Hongrie occupée par son armée victorieuse.*”

Por nossos grifos nas legendas, destacamos como o nome do imperador ou alguma referência a ele (como na fachada oeste em que ele é lembrado através do epíteto “*vainqueur d'Austerlitz*”, que o acompanharia daí em diante) está sempre presente, mostrando como a glória da França, graças à glória de seus exércitos, não pode se desvencilhar da sua. Assim, ele pode tranquilamente colocar-se como aquele que sacrifica seus desejos pessoais, em prol de algo maior, do bem de todos os franceses, tendo como única alegria as vitórias que massacram os inimigos, trazendo engrandecimento ao Império. O

⁴⁷⁰ Cf Dayot, OP CIT, pp. 212 e 215 (inclusive nota 1).

exército aparece apenas como coadjuvante, até porque se trata de “*son armée victorieuse*”, reforçando seu controle sobre seus súditos e soldados. Napoleão é o “*maître*”, o “*vainqueur*”, o “*libérateur*”, enquanto seu exército não passa de “vitorioso”, devendo se contentar com isso. Há, portanto, o uso de um forte recurso discursivo em que a parte (Napoleão) é tomada pelo todo (o Exército, a França). Assim, por mais que os exércitos façam, é Napoleão quem “assina a paz”, “triumfa em Austerlitz”, “entra em Viena”. Ele também esvazia a ação de seus homens ao atribuir uma série de ações unicamente ao poder de sua voz (o que parece dotá-lo de algo sobrenatural, segundo a fórmula do Gênesis bíblico do “Deus disse e assim se fez”), como na legenda da fachada oeste, na qual, com tal, recurso ele “tomba a Alemanha”, inicia a Confederação do Reno e “cria” (palavra que reforça o tom divino, genesíaco, de suas ações) os Reinos de Wurtemberg e da Baviera, reunindo Veneza à Itália.

Na legenda da fachada sul, ele também grava para a posteridade, como havia feito com o epíteto “*vainqueur d’Austerlitz*”, sua lembrança mais cara: o 2 de dezembro, dia de sua coroação em Nôtre-Dame. Portanto, aqui, ele não apenas reforça esta data como algo que deve ser comemorado e jamais esquecido por seus súditos, mas ao frisar o 2 de dezembro de 1805 como a “coroação de Napoleão” e não como a vitória da Batalha de Austerlitz, ele impõe, nesta superposição de datas significativas para seu poder, uma certa preferência em como o 2 de dezembro deve ser lembrado. Austerlitz perde, portanto, sua autonomia como data comemorativa, e acaba sendo apenas um evento que, por sua vez, comemora, em uma coincidência sobrenatural, a coroação. E é por isso, não pela vitória em si, que seus soldados devem alegrar-se neste dia. Assim, ele afasta o risco que a comemoração de uma data tão importante para seu poder corra o risco de ser eclipsada por outra, optando por escamotear nesta sobreposição de comemorações a importância de um fato que diz respeito apenas a ele (a coroação) diante de outro que envolve também a glória de seus soldados. Tanto assim que em 1807 Napoleão ordenará que a festa de 2 de dezembro seja comemorada tão somente enquanto aniversário de sua coroação ao invés da vitória de Austerlitz⁴⁷¹.

Portanto, se a interferência no Arco do Carrossel parece ser mais amena do ponto de vista das composições esculturais, o discurso em pedra das legendas, volta a desequilibrá-lo em favor de Napoleão, através de uma sintaxe em que a parte se faz maior que o todo.

O Arco do Triunfo da Estrela completa, juntamente com o do Carrossel, ao qual acabamos de nos referir, e a Coluna Vendôme, o que poderíamos chamar de um tríptico monumental da epopéia napoleônica; três das principais “*fantasias arquitetônicas*”⁴⁷² de Napoleão, como Boïme batizou seus grandes projetos. Além de constituírem-se nos monumentos que mais conseguiram imprimir em Paris sua presença e a lembrança de seus feitos gloriosos, podendo ser considerados umas das três mais importantes balizas simbólicas da política de lugares do Império.

⁴⁷¹ Holtman, *Napoleonic Propaganda*, OP CIT, p. 181.

⁴⁷² Boïme, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 12.

Iniciado também em 1806, o Arco da Estrela seria concluído apenas em 1836, extrapolando inclusive a sobrevivência fora da política de quem o idealizara para sua glória. A localização deste monumento também seria minuciosamente planejada pelo imperador. Tratava-se da barreira de Chaillot, que se tornaria a barreira *de l'Étoile*, na época, o limiar entre Paris e Neuilly, “*an important entrance to the city and a spacious site frequented by promenaders, guaranteed a commanding and a imposing presence near the ‘heart’ of Paris, Saint-Germain, Saint-Cloud, and Versailles*”⁴⁷³. Era necessário que fosse visto, impactando principalmente aquele que por algum motivo adentrava ao “ninho da águia”, dando-lhe as boas vindas e advertindo-o acerca de sua pequenez diante do poder de Napoleão⁴⁷⁴.

As conhecidas intervenções de Napoleão no projeto inicial do arco, valeram-lhe em 1894, o epíteto de “*Napoleon I^{er} Architecte*”, que seria o título de um artigo publicado neste mesmo ano no jornal *Le Temps*, onde o autor cita uma fonte de época:

“*Em seu plano [para o Arco de l'Étoile] (...), que é o plano executado, as colunas são suprimidas, o volume está diminuído de um bom terço, as três arcadas se reduzem a apenas uma, e esta arcada se reduz de 50 pés a 45 somente. Em resumo, é a Napoleão I que nós devemos, não pelo detalhe com toda a certeza, mas pelo aspecto geral, pelas proporções, pelo plano de conjunto, o monumento atual. (...) Napoleão (...) possuía o senso (...) da grandeza, e ao invés de termos um pastiche da antiguidade proposta pelos arquitetos oficiais, devemos a ele o fato de termos um tipo novo, de uma beleza verdadeira e de uma originalidade imponente.*”⁴⁷⁵

Mas ainda que Napoleão tenha interferido nas dimensões do arco, já personalizando-o a partir destas primeiras interferências, ele não anularia com isto suas medidas colossais. Ao ser acabado em 1836, ele teria por volta de 49 metros de altura, quase 45 de largura e cerca de 22 metros de espessura, tendo custado em seu total aproximadamente 9.000.000 de francos (por volta de 6,5 vezes mais que o do Carrossel, que custou 1.400.000 francos, mesmo preço de execução da Coluna Vendôme). Suas fundações em pedra, com 18,5 metros de profundidade, como que expressam a intenção de Napoleão de encontrar-se ali fincado para sempre. A primeira pedra para a construção do monumento seria colocada em 15 de agosto de 1806⁴⁷⁶, dia de São Napoleão, aniversário do imperador. Portanto, 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 à um outro

⁴⁷³ Idem, p. 13.

⁴⁷⁴ Segundo Chateaubriand, de acordo com uma tradição cara aos bonapartistas, o sol se enquadra exatamente no Arco da Estrela no dia 5 de maio e no dia 15 de agosto, respectivamente aniversário de morte e nascimento de Napoleão. Cf. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, Paris: Flammarion, 1948, v. II, p. 677, nota 6.

⁴⁷⁵ APUD Dayot, *Napoléon Raconté par l'Image ...*, OP CIT, p. 207.

⁴⁷⁶ Todos estes dados foram retirados de Dayot, OP CIT, p. 208.

“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.

Como na Coluna Vendôme e no Arco do Carrossel, o Arco *de l'Étoile* também seria decorado com primorosos baixos relevos e frisos sobre os quais os maiores escultores da época exerceriam sua arte por meio do cinzel: Lemaire, Seurre, Chaponnière, Feuchère, Bosio, Neveu, Valcher, Gérard, Espercieux, Valois, Caillouette, Marochetti, Getcher, Rudé, Pradier, Cortot, Étex, David (d'Angers), Chaudet, Barye. Eles representariam a Batalha de Aboukir, a distribuição das bandeiras, a partida dos exércitos em 1792, a tomada de Alexandria, a ponte de Arcole, a Batalha de Austerlitz, a batalha de Jemmapes. Em suas paredes figurariam soldados da infantaria, da cavalaria, da artilharia, da marinha e até mesmo uma *Marseillaise* de cabelos desgrenhados e largas asas que conclama à luta, esculpida por Rudé, além de tantos outros seres, alegóricos ou não. Em meio a todos estes personagens, Napoleão apareceria somente na composição de Cortot denominada “*Le Triomphe de Napoléon*” (“O Triunfo de Napoleão”) (fig. 36). Nesta composição Napoleão é representado tendo em uma das mãos uma espada e estendendo a outra (a mão direita) sobre a cabeça de uma *Nação* vencida, ajoelhada a seus pés. Ao seu lado, uma *Vitória* em pé o coroa. Próximo a ela um prisioneiro agachado. Uma figura feminina, que personifica a *História*, escreve sobre pequenas tábuas as palavras: “*Pyramides, Marengo, Austerlitz*”, nomes de famosas batalhas travadas por Napoleão. Todo o grupo é coroado por uma *Fama* que, tocando uma trombeta, carrega uma “águia” em um mastro. É o Napoleão salvador e herói, que vem reerguer a França vencida, que é ali representado; aquele que perpetua seu nome e sua lembrança por meio da glória, conquistada com a espada que empunha.

4.5. O Lado Social e Estratégico da Política de Lugares Napoleônica

Além da tentativa de escapar aos assaltos do tempo, a política napoleônica de lugares também deixou transparecer uma preocupação com o controle social, ao procurar satisfazer algumas das necessidades básicas da população:

“Napoleão estimava que assegurando aos Franceses uma vida mais fácil ele apaziguaria neles o pesar pelas liberdades perdidas. Assim ele prescreveu a Fontaine preparar com Percier ‘alguns projetos de casas de educação para as filhas dos militares mortos em serviço, prisões, hospitais, cemitérios nas quatros extremidades de Paris, (...) um palácio das artes, um outro para a Université, casas de retiro para os professores eméritos, arquivos para os títulos do Estado,

Figura 36: “Le Triomphe de Napoléon” (detalhe do Arco do Triunfo da Estrela, Paris), Cortot

casernas, estabelecimentos para a administração dos Correios (...), enfim embelezamentos de todos os gêneros para as praças e os passeios da cidade [de Paris].”⁴⁷⁷

As construções e reformas, por meio dos trabalhos públicos, transformavam-se assim em moeda de troca social: graças aos melhoramentos urbanos que implicavam numa melhor qualidade de vida para seus habitantes, compensava-se a menor liberdade imposta pelo regime napoleônico. Temos aí um jogo de compensações psicológicas onde era oferecida ao súdito-cidadino a oportunidade de “sublimar” de alguma forma as amarras do poder e a perda efetiva de liberdade através de um *ressarcimento urbano*, que se embutia numa espécie de política de deslumbramento: a maior “beleza” da cidade, com seus novos hospitais, cemitérios, escolas, monumentos e jardins, deveria encobrir suas insatisfações. Deste modo, a execução dos grandes trabalhos públicos fazia-se necessária ao interesse popular, mas não deixava de atender à satisfação pessoal de Napoleão, na medida em que criava novos elementos cênicos para a representação de seu poder.

Muitas fontes públicas seriam construídas durante seu governo tanto a fim de amenizar a falta de água em Paris que persistia apesar dos trabalhos já empreendidos no século XVIII, quanto auxiliar no combate aos incêndios. Bausset relata que *“as 65 fontes que, este mesmo ano [1805] começaram a correr na capital, estimularam o reconhecimento provando que Napoleão sempre se ocupou mais dos monumentos de utilidade pública do que daqueles de uma glória vã”*⁴⁷⁸. Cemitérios, como o *Père-Lachaise*, projetado por Brongniart, foram construídos fora do perímetro da capital com o intuito de suprimir as pestes ligadas às inumações feitas em cemitérios urbanos ou em terrenos de igrejas. Abatedouros foram erguidos para evitar que os açougueiros, ao abater os animais em seus estabelecimentos, continuassem deixando que o sangue corresse pelas valetas das ruas. Não se podia esquecer de distrair os parisienses e, com o intuito de reforçar esta política de “pão e circo”, muitos teatros foram erguidos durante o governo napoleônico como o *Théâtre des Jeunes Artistes*, na rua de Bondy; de *Variétés*; da *Société Olympique*, na rua Chantereine (onde havia morado o general Bonaparte) ou a *Salle du Conservatoire* (esta datada de 1811). Do mesmo modo, foram construídos mercados cobertos como o de Saint-Germain-des-Prés, de Saint-Martin e do Temple, para citar alguns exemplos em Paris.

Muitas pontes também foram lançadas, como a que ligava a cidade à Ilha de Saint-Louis; a chamada *“Pont des Arts”* (entre o Louvre e o *Institut*); a *“Pont d’Iena”* e a *“Pont d’Austerlitz”* (nomes de duas batalhas vitoriosas). Se analisarmos mais atentamente, a construção de pontes e ruas guarda fortes simbolismos em uma política de lugares por mostrar como o governo “abre caminhos” por onde desejar, podendo auxiliar (leia-se “interferir”) na forma do cidadão trafegar pela cidade, “encaminhando-o” de um a outro lugar, chegando ao ponto de, por sua vontade e ato, fazê-lo com seu

⁴⁷⁷ Hauteceur, *L’Art sous la Révolution et L’Empire en France*, OP CIT, p. 26.

⁴⁷⁸ Bausset, *Mémoires Anecdotes* ..., OP CIT, livro I, p. 53.

poder até caminhar “sobre” as águas. Para o caso napoleônico, dar a muitas pontes e ruas o nome de batalhas vitoriosas, (“Iena”, “Austerlitz”, “Castiglione”, “Rivoli”) pode igualmente simbolizar como os feitos vitoriosos são importantes para a estruturação e legitimação do poder de Napoleão que, através deles, continua a avançar, a lançar-se em novos caminhos (ainda que urbanos) em busca da glória.

Napoleão admitiu a dificuldade de se realizar obras de caráter público, mostrando a morosidade que enfrentava para pôr em prática estes projetos, que na maioria das vezes beneficiavam muitos mas ganhavam pouco destaque por serem obras mais ligadas às necessidades básicas da população e distanciadas de um apelo estético. Admitir estas dificuldades, também exaltava seus esforços neste sentido:

“É necessário ter feito tanto quanto eu para conhecer toda a dificuldade de realizar o bem. Era necessário algumas vezes toda minha autoridade para poder ter êxito. Se se tratava de chaminés, divisórias, mobília nos palácios imperiais para alguns particulares, corria-se a plenas velas; mas se se tratava de prolongar o jardim das Tulherias, de sanear alguns bairros, de desobstruir alguns esgotos, de terminar um bem público que não interessava diretamente a alguns particulares, era necessário todo meu caráter, escrever seis, dez cartas por dia e irritar-se. É assim que eu empreguei até trinta milhões em esgotos, dos quais ninguém se dava conta. Eu demoli por dezessete milhões várias casas diante das Tulherias para formar o Carrousel e descobrir o Louvre. Isto que eu fiz é imenso. O que eu tive que interromper, o que eu projetei, ainda era bem mais”⁴⁷⁹

Assegurar a autoridade do soberano graças a um planejamento estratégico e racional da cidade, visando a segurança⁴⁸⁰ sempre foi um dos objetivos primordiais das obras públicas. Este uso estratégico fica bastante claro, no caso napoleônico, ao observarmos o detalhamento oficial da distribuição dos gastos com trabalhos públicos desde sua ascensão ao trono imperial (1804), apresentado ao Corpo Legislativo pelo Conde de Montalivet, então Ministro do Interior, na sessão de 25 de fevereiro de 1813. Trata-se praticamente de um balanço geral, visto estarmos há pouco mais de um ano da primeira abdicação de Napoleão:

<i>Palácios Imperiais e Prédios da Coroa</i>	<i>62,000,000 fr</i>
<i>Fortificações</i>	<i>144,000,000 fr</i>
<i>Portos Marítimos</i>	<i>117,000,000 fr</i>
<i>Grandes Vias, Calçadas</i>	<i>277,000,000 fr</i>
<i>Pontes em Paris e nos Departamentos</i>	<i>31,000,000 fr</i>
<i>Canais, Navegação e Drenagem</i>	<i>123,000,000 fr</i>

⁴⁷⁹ Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. 2, p. 121.

⁴⁸⁰ No tipo de arquitetura adotada podemos reconhecer, portanto, a concepção de poder do soberano: “*le prince a deux sorte d’ennemis; l’un à l’extérieur et il s’en protège au moyen de remparts et de fortifications, l’autre à l’intérieur – ce sont ses propres sujets, dont il se défend par des citadelles. (...) (...) à proximité du palais princier, les rues sont rectilignes, les façades des maisons sans saillie aucune pour faciliter la surveillance et favoriser une répression rapide du moindre mouvement d’insurrection.*” (Warnke, *L’Artiste et la Cour*, OP CIT, p. 222).

<i>Trabalhos em Paris</i>	_____	102,000,000 fr
<i>Edifícios Públicos dos Departamentos e Grandes Cidades</i>	_____	149,000,000 fr
<i>Total</i>	_____	1,005,000,000 fr ⁴⁸¹

As preocupações estratégicas saltam aos olhos neste balanço, pois se somarmos o que foi investido em fortificações, portos marítimos, canais e grandes vias e calçadas chegaremos à cifra de 661,000,000 fr, o que corresponde a pouco mais da metade dos gastos totais. Dentro desta última cifra ainda destacamos o grande investimento em vias e calçadas, o que denota como o sistema viário francês, já modelar dentro da Europa desde a época dos reis absolutistas, era mantido com bastante zelo, chegando a se estender, devido às ambições militares de Napoleão, aos Países Baixos, Itália e Alemanha⁴⁸². Um bom exemplo é a famosa rota conhecida como *Le Simplon*, nos Alpes, entre o Valais e o Piemonte. Idealizada por Bonaparte, então general, desde sua primeira campanha na Itália, que enxergava seu grande potencial estratégico, foi decretada por ele mesmo, enquanto Primeiro-Cônsul, em 7 de setembro de 1800 e realizada a partir de 1805. Destaca-se também a cifra referente à reforma e construção de sistemas de canais à qual Napoleão, juntamente com o sistema viário, dava extrema importância dentro de sua estratégia militar e, principalmente, econômica de ligar os mercados nacionais aos dos países vassalos. Portanto, a tônica no caráter estratégico das obras públicas na França apenas espelha em números a situação de uma França centrada, do ponto de vista de sua política externa, na questão bélica e comercial. Devemos notar igualmente como a preocupação com o embelezamento de Paris se faz presente, sendo destacado como uma categoria específica de gastos com obras públicas.

Aprofundando um pouco mais as intenções das reformas urbanas e arquitetônicas que expressam uma dada topografia simbólica e um determinado planejamento visando uma cidade mais segura para o governante do ponto de vista interno e externo, podemos ligá-las à idéia, muito difundida desde a Renascença, de *liberalitas*⁴⁸³, ou seja, de demonstração da generosidade do soberano. Pois, na medida em que tais obras requeriam o emprego de um grande contingente de mão de obra, muitos eram os súditos carentes beneficiados por estas frentes de trabalho:

⁴⁸¹ Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 505.

⁴⁸² Hartwell, R. M., "Economic change in England and Europe, 1780-1830", in Crawley, C.W. (ed.), *The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval- 1793-1830* (vol. IX), London/NY/Melbourne:Cambridge University Press, c.1975, pp. 38-9.

⁴⁸³ Cf. Warnke, OP CIT, pp. 226-7. Note-se bem que não se trata de um ato de bondade, mas sim de generosidade. Esta distinção é pertinente na medida em que Napoleão "*por princípio, negava a bondade e via nela uma contra-qualidade, perfeitamente inadmissível num governante.*" (...)

Conta-se que, em Abril de 1811, num excesso de zelo e cheia de (...) entusiasmo, a Gazeta de França se permitiu celebrar a bondade do imperador porque este, com a alegria do nascimento de um herdeiro (o Rei de Roma, em 1811), tinha acolhido favoravelmente um pedido de determinado peticionário. Quando leu o artigo, Napoleão encolerizou-se de tal maneira que imediatamente escreveu ao ministro da Polícia: 'Senhor duque de Rovigo: quem autorizou a Gazeta de França a dizer tais disparates sobre minha pessoa?' e demitiu das suas funções o Director (...). Napoleão teria mais facilmente perdoado a alguém que lhe atribuisse a reputação de animal feroz do que a quem caluniosamente falasse da sua 'bondade'." (APUD Tarlé, Napoleão, OP CIT, vol. 1, pp. 88-9).

*“Na enumeração dos grandes feitos citados nos panegíricos humanistas consagrados aos príncipes, os trabalhos de arquitetura visando o bem público ocupavam um considerável lugar. Filarete via na atividade arquitetônica do príncipe uma forma de investimento que lhe ‘permite pôr sua tesouraria à disposição de um grande número de pessoas que do contrário pereceriam’. Spalatin diz de Frederico, o Sábio: ‘Era um príncipe pacífico e que pensava que se ajuda as gentes pobres construindo’. Do rei da França Henrique IV dizia-se que ele fazia construir ‘para ganhar o favor das pequenas gentes’. A construção, atividade pacífica, podia valer ao príncipe a reputação de um ‘Salomão’.”*⁴⁸⁴

Portanto, além do caráter estratégico, de compensação, de promoção do bem estar dos cidadãos e de auxiliar na divulgação dos signos do poder, estes trabalhos de construção promovidos pelo governo, por meio das frentes de trabalho, continuavam a ter certa importância dentro dos mecanismos de ordenação social na França napoleônica, servindo como válvula de escape nos momentos de eminentes levantes causados por aumentos de preços de gêneros alimentícios ou altas taxas de desemprego. Tratava-se de um meio de ordenar e manifestar poder, mas ainda assim não se conseguia muitas vezes impedir greves e tumultos em que os trabalhadores se utilizavam da importância das obras em que estavam envolvidos para se fazer ouvir:

*“Em 1801, os operários encarregados de construir os andaimes para a festa de 14 de julho, em Paris, reclamaram um aumento de 10 por cento; os líderes, onde se incluía até um mercador de vinhos, foram presos pela polícia. Em agosto de 1802, as construções da ponte de Austerlitz foram interrompidas. A aproximação da sacração forneceu o pretexto para os operários empregados em Nôtre-Dame pararem em 1804. No ano seguinte, foram os operários que trabalhavam no Louvre que recusaram um acréscimo de sua jornada de trabalho. Em 1805, a greve foi mais séria, propagando-se por um grande número de canteiros de obras públicas. E, em agosto de 1807, uma nova greve eclodia junto aos entalhadores de pedras do Louvre. Um movimento sério também eclodiria no canteiro de obras do arco da estrela, em 1810, logo após um acidente e, desta vez, foi preciso uma intervenção armada”.*⁴⁸⁵

Napoleão atribuía tamanha eficácia ao controle social ligado às frentes de trabalho, que chegou ao ponto de propor a utilização sistemática de prisioneiros de guerra em obras públicas:

“Eu tive o plano de trazer à Europa uma mudança no direito e no costume público em relação aos prisioneiros. Eu teria querido arregimentá-los e fazê-los trabalhar militarmente em monumentos ou em grandes empreendimentos: eles receberiam o soldo que eles ganhariam; estariam livres da vadiagem e de todas as desordens que ocorrem habitualmente entre eles por sua completa ociosidade; eles teriam estado bem alimentados, bem vestidos e não teriam falta de nada, sem

⁴⁸⁴ Warnke, OP CIT, p. 225 (grifos do autor).

⁴⁸⁵ Tulard, Napoleão: o Mito do Salvador, Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1996, p. 204.

custar nada ao Estado, que receberia seu trabalho como equivalente; todo o mundo teria ganho com isso.”⁴⁸⁶

Tal projeto não obteve sucesso junto ao Conselho de Estado que alegou não apenas a dureza e barbaridade de tais medidas, mas o receio de represálias por parte dos prisioneiros. Podemos vislumbrar como a utilização sistemática desta mão de obra teria tido o perigoso efeito de humilhar profunda e cotidianamente o inimigo, que a contragosto serviria como instrumento de afirmação do poder napoleônico ao colaborar com a grandiosidade de suas obras públicas. Por outro lado, com esta medida, as ruas da cidade, tomadas pelas frentes de trabalho formadas por prisioneiros, seriam constantes vitrines da vitória das tropas francesas a dourar, em última instância, a glória de seu chefe, Napoleão.

Além do tom estratégico-social que impregnava muitas obras públicas empreendidas sob seu governo, as reformas feitas nas cidades nunca deixavam de auxiliar o espriamento dos signos de poder napoleônicos. Estes signos, habitualmente monopolizados pelas grandes colunas, palácios, monumentos e igrejas nos quais eram gravados para emprestar um maior valor simbólico à ostentação, “circulavam” facilmente pelas ruas da cidade de modo silencioso e sorrateiro que se opunha à ruidosidade das comemorações oficiais de caráter público (onde estes signos desfilavam), inscrevendo-se nos recantos mais recônditos da cidade, onde discursariam aos mais pobres, devendo apresentar-se portanto, também, em suportes com menos aparato, mas nem por isso menos ostensivos. Como no caso da fonte egípcia da rua de Sèvres (1806-1809) (**fig. 37**), em Paris, em cujo topo uma imensa águia (símbolo do Império napoleônico), estilizada segundo a arte da terra dos faraós, apresenta suas asas abertas para os transeuntes e os usuários da fonte. Sutilmente, o simples ato de ali se debruçar para se servir de água colocava o cidadão sob as “asas” do poder de Napoleão⁴⁸⁷.

Napoleão, portanto, nunca perdeu a oportunidade de imprimir seus signos de poder por onde quer que fosse, marcando ambientes internos e externos com seu símbolo-mor, a águia, seu monograma enfaixado em lauréis, ou mesmo com sua própria imagem. A águia, que serviria como forma de referir-se inclusive a ele, “voaria” por todo o império, pousando nos monumentos, nas fontes, nos móveis que seguiam o estilo Império, em relógios e porcelanas. Ela aparece, inclusive, com ares delicados e românticos, misturada a rosas como no dossel de um dos leitos de Josefina; miniaturizada nos pés do berço do Rei de Roma; chegando a enfeitar o decote do luxuoso traje usado pela primeira imperatriz na Sagração.

⁴⁸⁶ Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 491.

⁴⁸⁷ Ainda sobre esta fonte, podemos estender seu simbolismo, recordando como a lembrança da Campanha do Egito, à qual remete seu estilo, tem um importante papel para a construção da imagem de Napoleão na mentalidade do francês mediano. Ao atualizar seu heroísmo em terras tão misteriosas, enreda-o numa aura quase sagrada, daquele que desafia, em nome da França, à sombra dos grandes faraós, o grande inimigo francês, a Inglaterra.

Apesar da forte impressão de que as reformas urbanas sob Napoleão, e todas as implicações delas advindas, tinham em Paris sua “menina dos olhos”, ora marcando pontualmente, com alguma obra significativa, outra importante cidade sob seu domínio, podemos citar vários exemplos na

Figura 37: *Fontaine du Fellah* (rua de Sèvres, Paris), Bralle e Beauvallet (1806-1809)

província. Las Cases, enquanto funcionário do Império, bem antes de ser o renomado memorialista de Santa Helena, observara isto em uma de suas “missões” em que deveria visitar o norte da França e relatar a situação das casas de correção e depósitos de mendigos (assim como de várias prisões e hospitais):

*“Que magnífico conjunto me apresentava o quadro que esta feliz circunstância desenrolava diante de meus olhos! (...) as admiráveis estradas, os trabalhos públicos quase por toda parte: o canal d’Arles, a bela ponte de Bordeaux, os trabalhos de Rochefort, os canais de Nantes a Brest, a Rennes, a Saint-Malo; a fundação de Napoléon-Ville projetada para ser a base de toda a península bretã; os magníficos trabalhos de Cherbourg, aqueles de Anvers; as eclusas (...) ou outras melhorias em grande parte das cidades da Mancha: eis aí o esboço do que eu encontrei.”*⁴⁸⁸

Talvez, a ênfase dada por Las Cases à dimensão estratégica destas reformas que saltam aos seus olhos, para seu orgulho e satisfação, em suas andanças a trabalho, retrate uma real preocupação do governo em marcar certas cidades com um tom mais estratégico (o que não retira a preocupação, que passa nestes casos a ser secundária, com o embelezamento e a grandiosidade), exteriorizando ao inimigo seu potencial de defesa, como no caso da região visitada por Las Cases, muito próxima da Inglaterra (“*villes de la Manche*”).

Mas esta política de lugares promovida por Napoleão muitas vezes não necessitou de obras maiores para se concretizar e marcar simbolicamente a cidade, podendo ocorrer pela simples (re)nomeação de uma rua. Destacamos a mudança do nome da rua Chantereine para “*rue de la Victoire*”, em homenagem ao seu morador mais ilustre: o general Bonaparte. Ou a nomeação da rua de Rivoli que, projetada a mando de Napoleão em 1801, celebrava com este nome uma de suas vitoriosas batalhas na Itália. Aqui o monopólio de nomear (que pode estar em [re]atribuir tanto o nome de uma rua, de uma cidade, de um título quanto de um cargo) é uma forma simbólica de exercício do poder⁴⁸⁹, criando uma lógica que reside no poder de dar nome e, assim, “criar” como em um passe de mágica. Dentro desta lógica da nomeação, quanto maior a legitimidade de quem nomeia, maior legitimidade terá quem ou o que for por ele nomeado. Mas podemos inverter esta lógica e acreditar também que quanto maior o exercício de nomear, maior a sensação de legitimidade que passará àquele que exerce este poder. Ou seja, no ato de nomear (ou de simplesmente ter seu nome atribuído a algo), além de personalizar, Napoleão reforçava simbolicamente seu poder, ao passar a sensação de legitimidade e criação, agindo como um misto de Deus/Adão do Gênesis⁴⁹⁰.

Três exemplos deste trabalho de (re)nomeação dentro da construção de uma topografia simbólica estão na *Terra Napoleão*, na *Île Bonaparte* e na *Napoléon-Ville* (já citada no relato de Las Cases). As

⁴⁸⁸ Las Cases, OP CIT, v. 2, pp. 51-2.

⁴⁸⁹ Cf. Bourdieu, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989, p. 146.

“Terras Austrais”, aonde com um pretexto científico a expedição de Baudin ficaria de 1800 a 1804, na tentativa de implantar a influência francesa nas costas meridionais da Austrália, seriam rebatizadas no Atlas publicado por Peron e Lesueur, após a viagem, de “Terra Napoleão”⁴⁹¹. Esta tentativa que indicava um despertar das ambições francesas além-mar, apesar de preocupar o governo inglês por seus esboços imperialistas jamais lograria sucesso devido a uma descontinuidade de ações. A então *Ilha Bourbon*, assim batizada em 1649 e chamada durante a Primeira República *La Réunion*, seria rebatizada de *Île Bonaparte*, ato que cheira à rivalidade e iconoclastia simbólica, onde ganhava quem conseguia empurrar para debaixo do tapete da História o maior número de referências aos nomes do Antigo Regime. Entre 1810 e 1815 ela seria ocupada pelos ingleses, antes de sua restituição em virtude de um dos Tratados de Paris, numa espécie de vaticínio acerca do cativo de Santa Helena, onde Napoleão seria aprisionado definitivamente. Já *Napoléon-Ville* ainda não existia. Seria construída, a partir de um decreto de maio de 1804, em La-Roche-sur-Yon, para servir de sede para o departamento da Vendéia. O nome *Napoléon*, escolhido, segundo Las Cases, pelo prefeito e não pelo imperador, ainda assim não deixava de guardar um certo sentimento revanchista e de afirmação, afinal enraizava no coração da Vendéia – ainda presente na memória dos franceses por suas famosas revoltas realistas que tanto ameaçaram internamente a França Revolucionária – o nome e a lembrança daquele que outrora ajudara, como militar, a debelá-las e que agora se apossava com toda a pompa e luxo do lugar da antiga e legítima linhagem francesa dos Bourbons. Las Cases também confirma o erguimento na cidade que leva o seu nome de “*une des rares statues équestres qu’il possède dans la France continentale*”⁴⁹². Com este ato a cidade o homenageava e reafirmava que se colocava sob sua proteção. E a estátua, por sua vez, transmitia o tom cavalheiresco, dando ao Napoleão de pedra a suposta intenção de defendê-la.

Sobre a afirmação de Las Cases, a respeito das raras estátuas eqüestres de Napoleão, podemos especular tratar-se talvez de um gosto pessoal, em que ele desse preferência a ser representado em pé, como nos moldes de sua primeira estátua na Coluna Vendôme. É claro que este tipo tão tradicional de representação da figura do soberano não seria descartada de todo. Como vimos, ela foi incorporada de uma outra forma na iconografia napoleônica, trabalhada através dos quadros em que foi representado. É o caso do quadro de David que o representa atravessando os Alpes, ou o de Gros da Batalha de Eylau, onde na figura de Napoleão, montado em seu cavalo, ecoa a fórmula tradicional da estátua eqüestre.

⁴⁹⁰ Gênesis 2, 19: “Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos, e todas as aves dos céus, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome.” (Bíblia Sagrada, SP: Ed. Ave-Maria, 1993, p. 50).

⁴⁹¹ Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 146-7.

⁴⁹² A citação e outras informações sobre *Napoléon-Ville* se encontram em Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 52 (nota 1). Sobre a *Île Bonaparte*, idem, pp. 75-6.

4.6. Os Signos do Poder nos Espaços Privados

Vimos como Napoleão interferiu na ordenação da cidade, marcando os espaços públicos. Agora vamos sair das ruas e entrar nas casas dos cidadãos e nos palácios, percebendo como os signos do poder napoleônico e suas representações conquistaram os ambientes interiores da cidade, imbricando-se de forma bastante natural no cotidiano mais íntimo das pessoas.

4.6.1. Objetos do Cotidiano: a Águia versus a Flor-de-Lis

A imagem de Napoleão e seus signos de poder passaram a se fazer presente com cada vez mais liberdade nos ambientes privados ao utilizarem como suporte de circulação uma infinidade de bens de consumo que os tiravam da dependência de suas aparições públicas nos grandes monumentos, nos nomes dos lugares, nas fontes, nos grandes palácios e nas comemorações, que eram deixados porta afora. Estes bens de consumo, fortes complementos para a idéia da presença imaginária do soberano por todos os lugares e para o fortalecimento do sentimento de seu poder, acabavam por naturalizá-lo cada vez mais enquanto autoridade legítima, por insinuar através do cotidiano das pessoas alguma adesão a ele ou algum grau de submissão calada e passiva: “*Sur la pomme de leurs cannes, sur le ouvercle de leurs tabatières, sur le fourreau de leurs pipes, sous le chaton mobile de leurs bagues, il y a le profil de Napoléon.*”⁴⁹³

Durante a Restauração, período de duras medidas iconoclastas favorecidas pelos Bourbons e simbolizadas inicialmente, como veremos, pela substituição do César Napoleônico da Coluna Vendôme pela bandeira monárquica, estes objetos ainda possibilitariam um cripto-culto ao imperador, que só se revelava para aqueles de confiança e que dividiam mais intensamente a intimidade da família⁴⁹⁴. Estes mecanismos de adoração secreta e protesto silencioso mas audacioso, fizeram sua primeira aparição durante o exílio de Napoleão na Ilha de Elba aparecendo como fortes rivais da contrapropaganda bonapartista promovida oficialmente pela Restauração. Estes objetos mantinham um

⁴⁹³ Escrito de época, 1815 (de Henry Houssaye) citado por Dayot, *Napoléon Raconté par l'Image ...*, OP CIT, p. 121.

⁴⁹⁴ No romance *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, Julien Sorel, por exemplo, apesar de passar por anti-bonapartista perante a sociedade da pequena cidade de Verrières, mantinha escondido no forro do colchão, numa pequena caixa de papelão preta e lisa, uma gravura de Napoleão que queimaria no primeiro momento em que correria perigo de ser descoberto: “‘O retrato de Napoleão’, dizia a si mesmo, sacudindo a cabeça, ‘encontrado oculto no quarto de um homem que faz praça de tamanho ódio ao usurpador! (...). E, para cúmulo da imprudência, no papelão branco detrás do retrato, linhas escritas por minha mão! E essas não podiam deixar dúvidas sobre minha admiração excessiva! E cada um desses enlevos de amor traz data! Um até de anteontem! Toda a minha reputação por terra, anulada em um momento!’, pensava Julien, vendo queimar a caixa.” (Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, RJ: Editora Globo, 1987, p. 62). Ainda dentro deste cripto-culto, segundo Pigeard, durante a primeira Restauração, os velhos soldados e os bonapartistas se referiam a Napoleão como “*l'Autre*” e após sua morte, ainda se falará durante muito tempo de “*Lui*” entre os camponeses. Para outros apelidos dados a Napoleão durante sua carreira cf. Pigeard, Alain, *L'Armée de Napoléon, 1800-1815: Organisation et Vie Quotidienne*, Paris: Tallandier, 2000, pp. 242-3.

discurso ambíguo que se modificava dependendo de quem os lançava sob as vistas. Ora concordavam com a iconoclastia promovida pelos Bourbons, ora se opunham completamente a ela, num interessante jogo de esconde-esconde, que denunciava algum tipo de simpatia que não necessariamente apresentava uma faceta político-ideológica pelo Bonapartismo, mas muitas vezes um compadecimento e piedade pela figura de Santa Helena que se modelava segundo a imaginação popular como um novo Prometeu acorrentado a um rochedo pelos deuses, ou seja, pelos reis que ele desafiara. São objetos que materializam muito bem, através de seus mecanismos enganadores e de suas representações, um forte traço da mentalidade da época, o nascimento e espraio da Lenda Napoleônica, e o descontentamento de uma parte da opinião pública. Como no caso das “*bonbonnières à ressort secret*” onde “*sur le double fond (...) est peinte une aigle*” ou as “*statuettes de bronze représentant Louis XVIII avec cette inscription: ‘le Désirée’; mais ces statuettes, d’un grossier travail, forment boîte, et en les ouvrant on trouve un petit bronze de l’Empereur finement ciselé*”, ou mesmo os “*tableaux à coulisses, intitulés ‘les Dynasties’, dont la planchette cachée porte les effigies impériales*”⁴⁹⁵.

Havia uma infinidade destes suportes que iam desde objetos de decoração aos de uso doméstico ou pessoal, dominando e sendo dominados pelo imaginário popular, transformando Napoleão e os signos de seu poder em verdadeiros fetiches e modismos, que devem ter sido transportados pelos tempos via testamentos e dotes. O incentivo à sua produção também seria dado pelos familiares e colaboradores políticos de Napoleão fora da França, como no caso de seus bustos produzidos em Carrara, na Itália, onde oficinas organizadas por Elisa Bonaparte, sua irmã, produziram mais de 500 por ano⁴⁹⁶.

Este *culto doméstico do Imperador* teria se expandido muito por volta de 1814 (ano da primeira abdicação) indo num crescente até mais ou menos 1830⁴⁹⁷. Mesmo na Inglaterra, que finalmente aprisionara Napoleão para todo o sempre e onde mais do que em qualquer outro lugar seu nome e lembrança estariam destinados ao desprezo, Chateaubriand pôde presenciar o contrário, muito provavelmente fruto deste culto. Comenta ele que andando por Londres, no ano de 1822 (portanto, no ano seguinte à morte de Napoleão em Santa Helena), pôde perceber e atestar a abundância de lembranças de Bonaparte que parecia mergulhar a cidade num “*enthousiasme bête*” pelo recém falecido⁴⁹⁸. Ele prossegue dizendo que as “*mémoires de Bonaparte pullulait; son buste ornait les cheminées; ses gravures brillaient sur toutes les fenêtres des marchands d’images; sa statue colossale, par Canova, décorait l’escalier du duc de Wellington*”⁴⁹⁹. Ainda que a exposição proposital desta estátua de dois metros e meio de altura e sete toneladas, representando Napoleão nu, como Marte, e

⁴⁹⁵ Escrito de época, 1815 (de Henry Houssaye) citado por Dayot, OP CIT, pp. 121-2.

⁴⁹⁶ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, p. 19.

⁴⁹⁷ Dayot, OP CIT, p. 121.

⁴⁹⁸ Não nos esqueçamos que o tom de crítica presente nas palavras de Chateaubriand revela sua inimizade profunda a Napoleão. Ele, através de seus escritos, foi um dos mais hábeis agentes na construção da Lenda Negra napoleônica.

⁴⁹⁹ Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, OP CIT, v. 3, p. 105.

que figurou no Louvre até abril de 1816 (quando foi vendida à Inglaterra por 66.000 francos e cedida a Lord Wellington)⁵⁰⁰, talvez fosse mais um troféu de guerra usado para escárnio do que culto ao imperador, vislumbramos como sua imagem vinha sendo veiculada e usada também nos ambientes interiores de Londres.

Muitos destes objetos do cotidiano tinham seu molde original feito por um conhecido artista que se enredara no patrocínio estatal do imperador (e aí se podia encontrar peças inspiradas tanto nos trabalhos monumentais de David quanto nos do miniaturista Isabey), o que garantia o controle e a circulação de uma representação oficial. A produção em larga escala, incrementada pelo incentivo dado por Napoleão ao desenvolvimento técnico-industrial, permitia que grande parte pudesse ser feita num tempo reduzido e com preços mais acessíveis. Muitas, por exemplo, foram as estampas publicadas na época do Império, tanto na França, quanto na Itália, na Alemanha e até mesmo na Inglaterra onde a figura do imperador era representada das mais diversas formas, moldando-se muitas vezes ao gosto público pela fantasia. Mas havia os objetos exclusivos, produzidos por encomenda oficial ou de um particular. Muitos eram presenteados a importantes figuras – os chamados presentes diplomáticos – como as tapeçarias Gobelins e as porcelanas de Sèvres, oferecidas, por exemplo, ao Conde Tolstoi, grande-marechal da Rússia, pelo Imperador na entrevista de Erfurt⁵⁰¹, em 27 de setembro de 1808, quando de seu encontro com o Czar Alexandre; ou os 11.140 francos em porcelanas dadas ao rei e à rainha de Wurtemberg em 30 de setembro de 1806, dos quais constava um vaso de fundo azul, avaliado na época em 1.500 francos, elaborado por Percier, cujo tema alegórico era o imperador conduzido pela Vitória⁵⁰². A coroação também seria uma oportunidade de se distribuir tais presentes aos personagens mais distintos que ali compareceram. Tal era o incentivo e a importância destes tipos de presentes que auxiliavam na exportação de representações de Napoleão e de seu governo que em uma carta enviada ao “*Intendant général de la Maison de l’Empereur*”, datada de 22 de abril de 1806, Duroc, “*Grand Maréchal du Palais*”, falava da intenção de Napoleão de substituir os presentes feitos pelas Relações Exteriores em diamantes por presentes feitos nas manufaturas de Sèvres e dos Gobelins, devendo em todos serem colocados retratos de Sua Majestade, vistas de Paris e de diferentes palácios imperiais⁵⁰³.

A reativação e apropriação da produção das antigas manufaturas reais dos Gobelins (tapeçarias) e de Sèvres (porcelanas)⁵⁰⁴ criadas e incentivadas pelos reis franceses com o intuito de também

⁵⁰⁰ Idem, Ibidem.

⁵⁰¹ Bausset, *Mémoires Anecdotes* ..., OP CIT, livro I, p. 247.

⁵⁰² Dayot, OP CIT, p. 228.

⁵⁰³ APUD, Dayot, OP CIT, p. 230.

⁵⁰⁴ “*L’empereur voulut aussi ressusciter les Gobelins qui, durant les années de la Révolution, avaient lentement continué de tisser quelques tentures d’après Vincent, David ou Raphaël. Il ordonne de reproduire les tableaux qui célèbrent son règne. Cette confusion, qui date du XVIII^e siècle et même du XVII^e, entre la tapisserie et la peinture ne choquait pas les contemporains.*” (Hautecoeur, *L’Art sous la Révolution et L’Empire en France*, OP CIT, p. 126). Na p. 128 (idem), ele completa sobre Sèvres: “*La Revolution n’interrompt pas complètement l’activité de la manufacture de Sèvres et Napoléon*

promoverem por meio de suportes decorativos suas imagens e equiparem luxuosamente suas residências, traziam consigo um certo ar de legitimidade e tradição ao processo de fabricação destes objetos, luxuosos ou não, que também iriam servir nas reformas dos palácios que deveriam ser personalizados, ou como presentes diplomáticos ou objetos a serem vendidos ou dados ao grande público. Seriam fábricas de glorificação e de popularização da imagem de Napoleão, a partir das quais, especialmente, ele anunciava sua supremacia política e se colocava como o legítimo herdeiro dos antigos domínios reais:

“A Manufatura de Sèvres, que no fim do Diretório, atingia sua ruína, começou a reavivar-se durante o Consulado, e foi muito próspera durante o Império. Pode-se dizer que em 1807, graças à inteligente direção de Brongniart, e aos trabalhos de Isabey, Swobach, Parent, Jacques Lagrenée, de M^{me} Jaquotot..., ela se transformou no primeiro museu cerâmico da Europa. Aliás, Napoleão se interessava particularmente por ela, sem dúvida devido ao grande caráter de utilidade artística desta instituição e de sua influência de ensino sobre as indústrias de arte cerâmica, mas também pode ser um pouco porque de seus fornos sempre em chamas saíam multidões de bustos consulares e imperiais, delicados bibelôs de porcelana, reduções brancas e elegantes das imagens de Boizot, de Chaudet, de Houdon..., que sua generosidade política distribuía pelo mundo.”⁵⁰⁵

O incentivo voltado a Sèvres e Gobelins era apenas um exemplo da atenção que vinha sendo dada, desde o início do Consulado, à indústria em geral e ao desenvolvimento técnico visando a disputa econômica entre França e Inglaterra:

“As políticas econômicas de Napoleão estavam ligadas sobretudo ao seu encorajamento da indústria, utilizando exposições, encomendas especiais, distinções para inventores, e algumas vezes até mesmo concessões em forma de construções ou melhorias. Seu conhecimento de que o maquinário da Inglaterra dava ao seu inimigo uma decisiva vantagem animava seus próprios esforços em benefício do progresso técnico. Ele incitava a competição pública para muitas invenções como a iluminação gerada a vapor em 1807 e o tear para fiar linho em 1810. Ele promoveu escolas de artes e ofícios, abriu escolas de mineração (...), ressuscitou a escola de tingimento dos Gobelins (em breve tornada famosa pelos experimentos de Chevreul), acrescentou um curso prático ao ‘Conservatoire des arts et métiers’, e encorajou o uso de novos procedimentos e ferramentas.”⁵⁰⁶

y fit exécuter de nombreuses pièces sous la direction du savant Brongniart. Malgré sa fragilité la porcelaine a l’ambition du monumental et l’on vit enfourner des vases hauts de 2 m. 50, d’énormes plaques destinées à couvrir tables, guéridons, commodes. Les peintres ne se contentent plus de semer un léger décor sur ces vases, ces jardinières, ces plats, ces assiettes; ils veulent exécuter des tableaux, reproduisent les oeuvres célèbres et commettent la même erreur que les tapisseries. Gérard, Isabey, Swobach-Desfontaines, bien d’autres répètent sur la porcelaine les sujets qu’ils ont l’habitude de traiter pour le Salon: portraits de l’Empereur, scènes militaires, mythologiques, troubadours, chasses, paysages, et lorsque les peintres de fleurs sont appelés à la Manufacture ils exécutent non pas des ornements, mais des natures mortes.”

⁵⁰⁵ Dayot, OP CIT, p. 223 (grifos nossos).

⁵⁰⁶ Boime, OP CIT, pp. XXIV-XXV.

O luxo que caracterizou o Império⁵⁰⁷, indicativo definitivo da movimentação de Napoleão rumo ao Antigo Regime e seu afastamento da Revolução⁵⁰⁸, aparecia como outro sintoma desta preocupação com o desenvolvimento técnico-industrial da França, achando aí uma justificativa mais racional do que a pura e simples ostentação. Napoleão, fazendo uso de uma política econômica de sedas e veludos, passou a exigir nos trajes de sua corte e dos funcionários do Estado, assim como na decoração de seus palácios, o uso de tecidos e ornamentos luxuosos a fim de favorecer as indústrias que os produziam e desenvolver o comércio interno⁵⁰⁹, favorecendo também as exposições de produtos industriais⁵¹⁰. Assim, as artes decorativas, através do chamado *Estilo Império*, para além do apelo estético e de status dos novos ricos, gerais vencedores e financistas, apresentavam-se em última instância como dispositivos de incentivo econômico e como um discreto suporte para a entrada das mensagens políticas de Napoleão em muitas casas, através de sedas, tapeçarias e móveis. Afinal, a decoração interior calcada no gosto pelo colossal e na imitação dos modelos gregos, egípcios⁵¹¹ e romanos tão típicos do estilo apenas espelhava em uma reduzida escala a própria ambição de Napoleão, cujo apelo ao colossal e ao heróico já dominava o exterior por meio da arquitetura Neoclássica. A riqueza em seus detalhes de ornamentação ganhava brilho com a seda, o veludo, e algumas outras matérias que, não coincidentemente, até então eram destinados aos monumentos, como mármore e bronzes.

*“Os motivos, sejam eles empregados nos revestimentos, nos móveis, nos tecidos, nas cerâmicas, na ourivesaria, são inspirados na antigüidade. O compêndio de Leroy pôs na moda as cariátides do Erechthéion, 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 estes motivos de origens diversas se misturam com freqüência; não importa, contanto que eles sejam antigos. (...) Estes homens sonham em ser os contemporâneos de Péricles, de Augusto, de Cleópatra.”*⁵¹²

⁵⁰⁷ Luxo este que, do ponto de vista psicológico, ao instituir uma competição com os Bourbons através da pompa e da ostentação, pode ser indicativo de um certo complexo de inferioridade.

⁵⁰⁸ “(...) *pomp and florid opulence became the order of the day, expressed in the use of rich substances and ornamentation contrary to the taste of the revolutionary epoch. Napoleonic power took as its inevitable visual and symbolic complement the look of luxury previously associated with the Old Regime.*” (Boime, OP CIT, pp. 24-5).

⁵⁰⁹ Como salienta Bausset, o exemplo começava pelo próprio Imperador: “*ses vêtements ordinaires n’avaient rien de remarquable. Un jour, voulant donner l’exemple d’un encouragement utile aux manufactures de Lyon, il parut à l’un des cercles de l’impératrice Marie-Louise en habit de velours de couleur foncée avec de boutons en diamants... Il n’était plus le même et me parut fort gêné dans ce costume, nouveau pour lui.*” (OP CIT, livro II, p. 191, grifos nossos).

⁵¹⁰ Um famoso exemplo do costume que havia sido inaugurado durante o Consulado, foi a Exposição industrial de 1806 que teve lugar na exposição nacional, que celebrava as vitórias francesas em Austrelitz, ocorrida na *Esplanade des Invalides*, que contou com cerca de 1500 expositores. (Boime, OP CIT, p. 21).

⁵¹¹ Além de ter inspirado uma enxurrada de poemas e gravuras, a Expedição do Egito de 1798 também influenciou a arquitetura neoclássica e a decoração de interiores do *Estilo Império*. Cf. a fonte Egípcia da rua de Sèvres (fig. 37).

⁵¹² Hauteceur, OP CIT, p. 43.

Um dos inúmeros exemplos de como a decoração e o uso das antigas manufaturas reais colaboravam com a glória napoleônica está na chamada “Mesa dos Palácios Imperiais” (**fig. 38**), onde numa base circular, feita com porcelana de Sèvres e bronze, seriam representadas as várias residências imperiais em nove medalhões, tendo no medalhão central a vista das Tulherias, numa cena maior que as demais e mais proeminente, afirmando-a como o centro simbólico da França. Ainda deveriam ser incluídas aí, vistas de propriedades estrangeiras das quais Napoleão havia se apropriado da nobreza local. Apesar da pintura decorativa do topo da mesa nunca ter sido concluída, o projeto em si já demonstra o alcance do poder do Imperador, que é resumido e simbolizado pelas residências ali representadas.

Outro exemplo, este sim totalmente completado, é o da “Mesa dos Marechais”(**fig. 39**), encomendada em 1806 e pintada por Isabey, o miniaturista oficial de Napoleão e sua corte. De um retrato do imperador em trajes de coroação, irradiam 13 raios dourados cada um carregando o nome de uma de suas vitórias militares. Entremeados entre os raios estão 13 medalhões circulares com retratos de marechais do Império e generais da *Grande Armée* que se distinguiram em Austerlitz. Esta representação coloca a importância de suas vitórias para a sustentação e legitimação de seu poder, constituindo-se em um monumento miniaturizado de exaltação de Napoleão. O tributo aos outros militares só é rendido na medida em que eles realçam a centralidade do imperador. A disposição da mesa parece representar uma engrenagem que gira em torno de seu mestre e só pode se mover em função de sua força, podendo ser vista como uma representação visual do procedimento de se considerar a parte pelo todo. Se tomarmos os raios como veias por onde a glória, seu fluído vital, circula através dos demais órgãos, mas sempre partindo do centro e voltando para ele, temos aí a anatomia de um corpo cuja cabeça e coração encontram-se na representação central de Napoleão⁵¹³.

Um outra mesa, igualmente encomendada em 1806 por Napoleão, é a “mesa dos grandes líderes da Antiguidade”⁵¹⁴ onde o perfil de Alexandre, o Grande, é colocado no centro, cercado por doze cabeças de antigos heróis pintadas à semelhança de camafeus que são complementadas com baixos relevos nos quais é narrado através de imagens um evento chave da vida de cada um desses heróis. Aí, por exemplo, Aníbal aparece cruzando os Alpes e Péricles reconstruindo Atenas, em claras alusões metafóricas aos próprios feitos de Napoleão e promovendo um mimetismo político, posto que ele

⁵¹³ Segundo Dayot (OP CIT), de acordo com notas pertencentes ao arquivo das manufaturas, o programa iconoclasta da Restauração pretendia substituir os retratos da mesa pelos de homens célebres do século de Luís XIV, o que não chegou a ser executado.

⁵¹⁴ Estas três mesas são citadas por Boime (OP CIT, pp. 19-20).

Figura 38: *Mesa dos Palácios Imperiais*

Figura 39: *Mesa dos Marechais*

próprio cruzara o Monte São Bernardo durante a Campanha da Itália e vinha promovendo a monumentalização de Paris. As duas últimas mesas citadas foram expostas, por ordem de Napoleão, no Salão de 1812, ano da desastrosa invasão da Rússia. Local por excelência de disponibilização, reconhecimento e premiação da arte para seus fins políticos, o Salão mostrava em que grau a arte marcava o decorativo como complemento da autoridade napoleônica. Um interessante detalhe referente às três mesas fica por conta do formato redondo que emprestava um sentido cósmico àquelas disposições, endossando a projeção de um universo napoleônico onde ele é o centro e a partir do qual tudo se dispõe e organiza, sempre correndo de/para sua direção.

Cabe ainda salientar que este estilo inspirado na Antigüidade, extremamente luxuoso, também se reconhecia nas ruas, através da moda que levava igualmente o epíteto de Estilo Império, na qual os caros tecidos (que eram os mesmo usados nos estofamentos e paredes das casas luxuosas), as jóias, os penteados, os camafeus eram, além de pastiches da Antigüidade e de símbolos do esforço de uma França industriosa, uma codificação social burguesa.

Vimos alguns exemplos de como a simbiose produto-ideologia serve à construção simbólica de um poder. Isto traz também a idéia de como os homens públicos são em última instância *produtos*, no sentido de serem produzidos para atingir certos objetivos, e é justamente este princípio o que faz Peter Burke desenvolver para Luís XIV a expressão “*venda do pacote do monarca*”⁵¹⁵, no qual estariam incluídas a ideologia, a propaganda e a manipulação da opinião pública. Porém, se enrijecermos o conceito de propaganda, como a divulgação de um conceito ou idéia, e o de publicidade, como a divulgação de um produto, fazendo uso momentâneo deste recurso podemos perceber como esta febre do culto napoleônico tomou, posteriormente, outras dimensões, perdendo seu caráter inicial de propaganda política ao ser apropriada por uma publicidade destituída de uma temática política. Como no exemplo inglês do uso da imagem de Napoleão para a venda de charutos (**fig. 40**), veiculada através de cartazes:

*“Um destes cartazes, e não o menos curioso, se bem que pouco conforme à verdade, representa Napoleão em Santa Helena, em meio aos volteios das gaivotas, em pé em uma plantação de tabaco vestido de Pequeno Cabo (‘Petit Caporal’), e fumando um grosso charuto com uma expressão de satisfação não equívoca, que diz o suficiente sobre a qualidade que o comerciante inglês supõe que tenha a mercadoria vendida pela gloriosa imagem.”*⁵¹⁶

Esta interessante transposição da epopéia napoleônica para o reclame comercial de charutos que usam inclusive o nome de “*St. Helena Cigars*” para justificar sob algum aspecto o uso da imagem do

⁵¹⁵ Burke, *A Fabricação do Rei*, OP CIT, pp. 15-6.

⁵¹⁶ Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image ...*, OP CIT, p. 397.

Figura 40: “*St Helena Cigars*” (cartaz inglês de uma fábrica de charutos)

imperador exilado, mostra a cristalização de uma representação icônica de Napoleão que aparece com suas vestes de “*Petit Caporal*” (como na estátua de Seurre da Coluna Vendôme⁵¹⁷). Vê-se como sua imagem trazia consigo uma grande eficácia comunicativa (com ou sem intuítos políticos), bem sucedida na medida em que já participava do conjunto de imagens que formavam o imaginário coletivo da época, conseguindo, desta forma, despertar vários referenciais internos do espectador-consumidor. Como o modelo propagandístico precursor de uma conhecida marca contemporânea de cigarros que também usa homens sozinhos em lugares inóspitos para ser divulgada, o imperador aparece isolado no rochedo de pedra, e a satisfação dada pelo charuto que ele fuma potencializa-se ao se insinuar que talvez seja o único dos prazeres com que pode contar em seu último exílio, o que busca promover em certa medida uma espécie de ligação sentimental com esta mercadoria, por parte do público alvo⁵¹⁸.

4.6.2. Palácios

O palácio (ou castelo) compete, juntamente com os monumentos e demais obras públicas, para fixar de forma permanente, em pedra, uma imagem do soberano para seus súditos e para a posteridade, tanto por sua exterioridade quanto por seu aspecto interno que quanto mais grandiosos mais revelam a grandiosidade do poder de quem ele abriga. Trata-se de um ponto de extrema importância e significação dentro de uma topografia simbólica e tem por isso mesmo suas dimensões extrapoladas para além de seus muitos aposentos, por ser o centro de onde emana o poder: “*Um palácio é mais que a soma de suas partes. É um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua auto-representação*”⁵¹⁹.

Um exemplo próximo de nós desta importância simbólica está no fato de que, mesmo no Brasil Republicano e Presidencialista que constrói para si uma nova capital em pleno século XX, o centro de decisões do país e a residência oficial do nosso Presidente sejam, respectivamente, o *Palácio do Planalto* e o *Palácio do Alvorada* que, apesar do nome, não foram reapropriados de um regime monárquico, mas construídos e nomeados por um regime antagônico a ele⁵²⁰.

No caso de Napoleão é interessante notar como, apesar de suas preocupações em espelhar a grandiosidade de seu poder também por meio de grandes construções, ele não construiria nenhum palácio para si, preferindo apropriar-se dos já existentes, tendência esta também seguida em sua

⁵¹⁷ Cf. capítulo 5, “Conclusão”.

⁵¹⁸ E fica a pergunta: será que um dia veremos charutos produzidos nos Estados Unidos serem vendidos tendo como garoto-propaganda um outro homem público isolado em uma pequena ilha?

⁵¹⁹ Burke, OP CIT, p. 29.

⁵²⁰ Ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, onde o sentido Republicano é reforçado pelo nome “Casa Branca”, que também traz consigo um certo ar democrático e familiar.

maioria pelos novos dignitários que se apropriavam das residências da antiga aristocracia⁵²¹. Seu único projeto seria o do Palácio do Rei de Roma, em Paris, que deveria ser construído para seu filho. Apesar da realização de uma série de desapropriações e da pedra fundamental ter sido colocada em 1812, ele jamais seria concluído, ficando apenas nos trabalhos de terraplenagem que se interromperiam em 1815. Talvez a preferência pela reapropriação dialogasse melhor com os orçamentos de Napoleão (e seu zelo por eles) e um certo imediatismo imposto pelo ritmo das guerras que entrecortavam o andamento de obras muito demoradas, ao que podemos acrescentar muitas hesitações de que alguma obra ficasse inacabada denotando uma certa incapacidade de gerência, hesitações estas que surpreendem aqueles que qualificam Napoleão apenas em termos de uma irracional ambição desenfreada. Além do mais, reapropriar-se das residências dos Luíses da França não deixava dúvidas acerca de suas tentativas de apropriar-se do lugar imaginário do monarca do Antigo Regime.

Napoleão apropriou-se de inúmeros palácios, alguns mesmo fora da França (Bélgica, Alemanha, Itália⁵²²). Muito dificilmente ele conseguiria fazer uso de todos, mas possuí-los, mais do que frequentá-los, não deixava de ser uma forma de demarcar territórios anexados e, neste sentido, a localização de muitos deles dava prova da progressão das conquistas napoleônicas. Além do mais, retomando o antigo hábito monárquico de transferência sazonal da corte de uma residência à outra, Napoleão também reforçava sua imagem de detentor do Poder, pois a cada viagem parecia levá-lo encerrado em alguma de suas valises, misturado a seus demais pertences como se disso não passasse, visto que onde se estabelecia, ali se reconstituía a autoridade suprema da França.

Dentre estas várias apropriações, calculamos que Versalhes tenha sido, sem dúvida, a de maior significação para o poder napoleônico, por ser símbolo do poderio absolutista de Luís XIV e da grandiosidade da vida de Corte. Mas as reformas empreendidas no palácio a mando de Napoleão, durante o Consulado e o Império, parecem ter apresentado um outro significado. Mais do que tomá-lo como carta de alto naipe no jogo competitivo da grandiosidade de praxe, Napoleão faria dele um grande exercício de sua magnanimidade para com Luís XIV e os demais reis franceses. Afinal, o esplendor de outrora havia sido raivosamente depenado ou vendido com autorização governamental (como na época da Convenção), sendo colocada até mesmo a questão de demolir Versalhes que, assim como a Bastilha, era o símbolo-mor das arbitrariedades e da ostentação dos reis franceses. Seus salões

⁵²¹ Em 23 de setembro de 1807 Napoleão encarregou Berthier, então Ministro da Guerra, de levantar algumas ajudas de custo variando entre 400.000 e 600.000 francos destinados a alguns dos Marechais do Império (Ney, Davout, Bessièrres, Soult, Masséna, Augereau, Bernadotte, Mortier e Victor) com as quais eles deveriam comprar uma residência em Paris (um *“hôtel privé”*) que deveria fazer parte do *“fief”* que seria constituído em favor de cada um. Napoleão colocava a necessidade de que os possuidores dos *“grands fiefs”* tivessem uma residência parisiense fixa, que contudo, não poderia ser vendida ou alienada. O que se nota é que as casas adquiridas foram residências de antigos nobres. Esta decisão de Napoleão, além de aumentar o valor simbólico da cidade de Paris, enquanto centro do Império, ainda auxiliava em seu embelezamento, já que as residências eram restauradas e suntuosamente decoradas (Tulard, *Napoléon et la Noblesse d'Empire*, OP CIT, pp. 136-38).

passaram a servir desde o início da Revolução para funções menos ostentatórias, abrigando uma escola de música e um museu para quadros de mestres franceses, durante o Diretório. Durante o Consulado, serviram a exposições e festas locais. Segundo Las Cases, a declaração de que “*l’Empereur se reprochait les dépenses qu’il avait faites à Versailles; mais fallait-il bien encore, disait-il, l’empêcher de tomber en ruines*”⁵²³, também demonstra um certo descomprometimento com a Revolução, apontando uma tendência de deslocamento no sentido da monarquia. Tanto assim, que as reformas de Versalhes (no tocante tanto ao prédio em si, quanto ao parque, ao canal, ao *Grand* e ao *Petit Trianon*) iriam começar no Império, quando Napoleão mais tinha necessidade de alinhar-se, para fins de legitimação, com o mundo monárquico da época.

Vale frisar que nos reinos satélites e territórios anexados, esta política de apropriações e reformas de antigas residências também foi bastante incentivada e praticada pelos parentes de Napoleão que foram sendo colocados em seus comandos, cada qual tendo, assim como Napoleão tinha a Fontaine, um renomado arquiteto a sua disposição. Murat, em Nápoles, chama Leconte; Elisa, na Toscana, Bienaimé; Louis Bonaparte na Holanda, Thibault; Jerônimo, na Westfália, Grandjean de Montigny (que fará inclusive parte da missão artística francesa e prestará grandes serviços a D. Pedro I, no Brasil). Em Milão, capital da Lombardia e capital do novo reino da Itália, onde Napoleão seria coroado rei em 1805, ele organizou a comunidade artística regional e distribuiu uma série de encomendas para pinturas, esculturas e projetos arquitetônicos, entre estes uma série de afrescos em grande escala que deveriam redecorar o *Palazzo Reale* de Milão, antiga residência dos Visconti e dos Sforza. O encarregado do trabalho, seria o artista milanês Andrea Appiani (1754-1817) que se tornou o retratista oficial de Napoleão na Itália e foi nomeado em 1805 “Primeiro Pintor”, o equivalente de David em Paris. O mais elaborado destes afrescos, completados entre 1808-10, feito para a abóbada da sala do trono, intitulado “*O Triunfo de Júpiter-Napoleão dominando o Mundo*” (fig. 41), uma pomposa representação alegórica⁵²⁴, é o que melhor afirma o reino do novo soberano, colocando-o no lugar dos Visconti e dos Sforza, e cancelando simbolicamente a apropriação da antiga residência por Napoleão.

As Tulherias, adotada como residência oficial parisiense do Primeiro-Cônsul (visto que ele também decidira instalar-se em Saint-Cloud, um castelo do domínio nacional) em 1800, seria restaurada com a ajuda do arquiteto Leconte e da dupla Percier e Fontaine. Eles a restauraram criando

⁵²² Bausset, ao arrolar um orçamento de 1805, mostra que além de Saint-Cloud, Fontainebleau, Rambouillet e Compiègne, outros “*palais impériaux*” são incluídos como o Louvre, Saint-Germain, Meudon, Versailles, Trianon, Laeken e Estrasburgo, de Turim e de Stupinits. (*Mémoires Anecdotes* ..., OP CIT, livro II, nota das pp. 6-7).

⁵²³ Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, OP CIT, v. 2, p. 123. Sobre as informações acerca da saga de Versalhes durante a Revolução, cf. nota 1, nesta mesma página.

⁵²⁴ Para maiores detalhes sobre a composição deste afresco, cf. Boïme, *Art in an Age of Bonapartism*, OP CIT, pp. 647-48.

Figura 41: *“Triunfo de Júpiter-Napoleão Dominando o Mundo”* (Palazzo Reale, Milão), por Appiani

uma nova capela, uma sala para o Conselho de Estado, a escadaria da Sala dos Guardas, o Teatro e o Salão dos Marechais, e refizeram a grande galeria, terminando a fachada sobre o Sena, além de idealizarem um novo projeto para unir o antigo castelo real ao Louvre⁵²⁵.

Sobre Fontainebleau, castelo que será marcado por uma das mais dramáticas cenas de sua carreira política e militar, a sua despedida das tropas quando de sua primeira abdicação em 1814, na que viria por isto mesmo a se chamar escadaria do Adeus, Napoleão comentava:

“Graças à minha maneira de fazer, eu pude habitar Fontainebleau desde o primeiro ano de trabalho, ele não me custou mais que quinhentos a seiscentos mil francos. Se depois aí gastei seis milhões, isto foi durante seis anos. (...). Minha principal meta tinha por objeto que a despesa fosse insensível, e o resultado eterno”.⁵²⁶

É interessante ainda reproduzir a nota de Las Cases a este comentário de Napoleão, que aparece na mesma página:

“Napoleão improvisou por 160.000 francos a restauração de Fontainebleau (...) para aí receber o Papa [possivelmente para sua coroação que teve lugar em 2 de dezembro deste mesmo ano de 1804] mobiliando-o e decorando-o às pressas, por empréstimos às Tulherias, a Grosbois e ao Louvre, e não esquecendo de ornar com uma bela águia em ferro branco o obelisco da cruz de Saint-Herem. Em 1805, ele lançou aí um milhão para o mobiliário, um milhão e meio para os edifícios”(grifos nossos).

Nesta nota, mais do que os dados das despesas, interessa-nos destacar o caráter de personalização, dado pela águia em ferro branco, e o aspecto teatral do poder que transparece na notícia da reforma realizada às pressas no palácio para receber o Papa, em que o empréstimo de móveis constrói uma cenografia improvisada que auxilia no espetáculo que busca impressioná-lo. Aí também aparece a *“estrutura ambivalente do palácio”*⁵²⁷, onde a decoração interior *“ne s’adressait pas (...) au ‘peuple’; mais elle n’était ‘privée’ qu’à l’intérieur d’un domaine très limité, si on entend par privée tout ce qui se réfère aux aspirations les plus intimes et à l’expression personnelle. L’atmosphère intérieure du château avait aussi son public, mais celui-ci était filtré par le protocole”*⁵²⁸.

Nesta ambivalência, vemos como o palácio/castelo se destaca como um elemento de ordenação da relação do súdito com o poder, impondo uma alternância entre acessibilidade e inacessibilidade, onde se filtra e seleciona aquele que tem o direito de se envolver no espetáculo mais íntimo da autoridade. Vemos, como a decoração é utilizada como suporte para a propaganda política (como no Estilo Império) também no interior dos ambientes que abrigam o poder, voltando-se neste caso para

⁵²⁵ Hautecoeur, *L’Art sous la Révolution et L’Empire en France*, OP CIT, p. 24.

⁵²⁶ Las Cases, OP CIT, v. 2, p. 124 (grifos nossos).

⁵²⁷ Warnke, *L’Artiste et la Cour*, OP CIT, p. 245.

⁵²⁸ Idem, *Ibidem*.

um público mais restrito. Isto faz com que o palácio trabalhe a favor da afirmação simbólica do rei em duas frentes: no aspecto externo da grandiosidade e no aspecto interno do luxo e do fausto, atingindo ao mesmo tempo uma gama de públicos diferenciados, ou seja, os que tem e os que não tem acesso a ele.

Aos que não tinham a possibilidade de compartilhar o mesmo teto que o poder, restavam as migalhas de sua presença física ou apenas sugerida por seus símbolos. Por meio das festas, das comemorações, das exposições de obras de arte, dos atos públicos do governo, das obras públicas, dos monumentos, dos bens de consumo, da decoração, da imposição de um gosto pelo estilo Império, no modo de vestir e de decorar, os súditos se cercavam da presença deste poder, afirmando-se como espectadores, e o poder provocava respeito, medo, instaurando uma distância; fazendo com tudo isto se reconhecer uma hierarquia e um “fazer acreditar” para ser respeitado e obedecido. Portanto, o monumental, a pompa, o luxo, o protocolo e o aparato deste poder que trabalha a cidade para que sirva de cenário para seus espetáculos têm a finalidade de fazer sobressair e de assim intimidar, instaurando, sempre que possível algum tipo de fascinação visual que oprime e causa admiração, procurando mobilizar tendências e respeitabilidades dos súditos.

4.7. Paris: uma Cidade Napoleônica?

“Uma profunda desconfiança impediu-o de admirar Paris (...); só os monumentos deixados por seu herói o tocavam.”.

(Stendhal, *O Vermelho e o Negro*)⁵²⁹

O nome de uma cidade atrela uma série de associações, entre elas a associação, através de uma imagem mental, com um determinado local ou algum monumento. Em última instância podemos afirmar que a promoção de uma política de lugares tem em vista justamente o intuito de gerar e buscar estabelecer certas “imagens” de uma cidade. Como vimos, Napoleão trabalhou a imagem de Paris como centro de seu Império, nos moldes de uma Roma Antiga que centralizava em si um poder que se espalhava por quase todo o mundo conhecido da época. Na luta contra os assaltos do tempo, os soberanos deixam suas marcas na cidade para que “seu” tempo, em particular, fique ali congelado por meio dos monumentos, das grandes vias públicas, das pontes, dos palácios...

Roma, por exemplo, apresenta uma série de associações de lugares e imagens que brotam com seu nome: as Termas, o Fórum, a Via Appia, a Coluna Trajana, a Villa d’Este, o Vaticano, o Campidoglio, o Coliseu, a Fontana di Trevi, apenas para citar os exemplos mais recorrentes. Nestas várias associações, contudo, os símbolos da Roma Imperial sempre estão presentes, fazendo com que

⁵²⁹ Stendhal, *O Vermelho e o Negro*, OP CIT, p. 235.

ela permaneça, portanto, mesmo passados tantos séculos, uma cidade imperial, o que demonstra a força da intervenção que certos homens de poder da Antigüidade promoveram em sua malha urbana, marcando-a simbolicamente.

Por sua vez, Napoleão não apenas tomou de empréstimo o modelo de algumas destas intervenções (como no caso da Coluna Trajana e do Arco de Séptimo-Severo), transportando para Paris suas bem sucedidas significações simbólicas e históricas, mas aí tentou imprimir a expressão de sua força e de sua glória, procurando através do monumental desencorajar competições posteriores e fazer com que Paris passasse a ser associada ao centro do Império napoleônico e mantivesse, portanto, a imagem de uma cidade imperial.

Seus benefícios e embelezamentos são realmente indiscutíveis, mas como as modificações que ele promoveu não ficaram apenas no nível do bem-estar e do estético, são as ambições de seu poder que perturbam, como podemos perceber num fictício diálogo entre um bonapartista e um realista, que colocam o entendimento destas obras do ponto de vista da Lenda Dourada e da Lenda Negra napoleônicas:

“O Napoleonista: Não é ele quem, para o benefício do comércio da França, e o embelezamento de muitas cidades, e sobretudo da capital, fez escavar canais, abriu caminhos outrora impraticáveis, estabeleceu um entreposto geral dos vinhos, abatedouros, (...) mercados, casernas, liceus, portos, cais, fontes, colunas ou pirâmides, restaurou o Louvre e outros castelos, assim como a o altivo entreposto de trigo e construiu o ‘Hôtel des Postes’, a Bolsa, etc...?”

“O Realista: Sim, é justamente durante seu reino que a maior parte destes trabalhos foram executados ou iniciados, mas ele jamais foi o seu inventor. São os nossos engenheiros, nossos arquitetos ou empreiteiros, que informavam a ele os planos e os orçamentos. E como ele sentia então a necessidade de empregar uma multidão de trabalhadores (arruinados pela falta de comércio) que reclamavam ocupação, ele adotava um ou outro destes planos, ordenava sua execução, e os pagava em parte com nosso dinheiro, do qual ele empregava a sobra em outra destinação, tal como sua frívola aquisição de uma imensa quantidade de belas e boas casas que rodeavam tão agradavelmente o Sena, em frente aos Invalides e ao Champ-de-Mars, sob o pretexto de construir sobre este montículo um magnífico palácio para seu filho.”⁵³⁰

Em Santa Helena, Las Cases registrou o tom competitivo e o lamento do fracasso de seu projeto de reformas urbanas que Napoleão atribuía às conturbadas circunstâncias políticas e militares que encurtaram seus dias de homem público:

“Qualquer um tendo observado então que se o céu houvesse dado ao Imperador um reino de sessenta anos, como a Luís XIV, ele teria deixado coisas bem grandes. ‘Se o céu me houvesse dado

⁵³⁰ *On ne m’a pas lu, on me lira, grand et intéressant dialogue entre un royaliste et un napoléoniste* (1814), APUD Tulard, *L’Anti-Napoléon*, Paris: René Julliard, 1965, p. 149.

vingte anos e um pouco de distração (...) se teria buscado em vão a antiga Paris, não haveria restado qualquer vestígio, e eu teria mudado a face da França.”⁵³¹

Vimos, portanto, vários exemplos de como Paris foi trabalhada pelos interesses e ambições napoleônicos. Mas, no flerte de aproximadamente 15 anos entre a cidade e o poder, ela acabou não adquirindo um verdadeiro aspecto “napoleônico”, no sentido de seu conjunto se transformar em signo absoluto da autoridade do imperador. Não como Roma seria envolvida pela lembrança da Roma Imperial, não como Londres se renderia à Rainha Vitória, ou como Brasília evocaria Juscelino Kubitschek e Versalhes Luís XIV. Muito ainda estava por ser terminado, planejado e realizado na capital do Império e a população que se sonhara entre 2 a 4 milhões, passou apenas de pouco mais de meio milhão para 700 mil⁵³². Apesar dos monumentais elementos simbólicos ali plantados, a “*Paris de Napoleão era ainda a Paris de Luís XVI com alguns monumentos a mais*”⁵³³.

Paris até hoje se revela uma miscelânea de épocas e atividades que deixaram e deixam sua marca por toda sua extensão, mas às quais ela não se entrega exclusivamente. Portanto, ela vem resistindo com a ajuda do tempo a estas tentativas de se tornar refém de um só poder e Napoleão, na sua tentativa de tomá-la para sempre para si, não passou de um coadjuvante neste palco de tantos poderes. Assim, apesar de Las Cases afirmar acuradamente acerca dos trabalhos públicos promovidos pelo Imperador que “*partout où l’on voyageait, au pied comme à la cime des Alpes, dans les sables de la Hollande, sur les rives du Rhin, l’on retrouvait Napoléon, toujours Napoléon*”⁵³⁴, o ninho da águia ficaria incompleto...

⁵³¹ Las Cases, OP CIT, v. 2, pp. 119-20.

⁵³² Tulard, *Napoleão: o Mito do Salvador*, OP CIT, pp. 190.

⁵³³ Idem, pp. 191.

⁵³⁴ Las Cases, OP CIT, v. 2, pp. 121.

5. Conclusão

“(…) *tout le monde m’a aimé et m’a haï; chacun m’a pris, laissé et repris. Je crois qu’on peut affirmer qu’il n’est point un Français que je n’aie remué*”.

(Napoleão Bonaparte, no *Mémorial de Sainte-Hélène*)⁵³⁵

Em 1813 a Prússia declararia guerra à França (17 de março), assim como a Áustria (12 de agosto). A partir daí, apesar de algumas brilhantes manobras militares de Napoleão, a Espanha seria definitivamente perdida e o domínio sobre a Holanda, a Alemanha e a Itália ficaria cada vez mais comprometido. Enquanto os ingleses tomavam a Península Ibérica, os demais aliados avançavam sobre a França. Mas agora, ao contrário do que acontecera na época revolucionária quando as fronteiras francesas também se encontravam ameaçadas por todos os lados e os franceses se levantaram para preservar as conquistas de 1789, eles já não estavam mais dispostos a lutar por um Napoleão que, não sendo mais o homem da Revolução, havia esvaziado o capital de confiança entre ele e os franceses. Assim, entre 30 e 31 de março de 1814, Paris caía nas mãos dos inimigos e a queda de Napoleão seria pronunciada pelo Senado em 2 de abril. O imperador seria aconselhado por seus marechais a abdicar em favor do Rei de Roma mas, por pressão dos aliados, ele assinaria uma abdicação sem condições em 6 de abril. No dia 20, Napoleão se despedia de suas tropas em Fontainebleau, na famosa escadaria que ficaria por isso mesmo conhecida como “do Adeus”. Assim como o Napoleão de carne e osso, muitos outros “Napoleões” retirar-se-iam de Paris, no caso, com a ajuda de David que faria transportar da capital para o Oeste da França o “*Sacre*”, a “*Distribution des Aigles*” e muitos outros retratos do imperador⁵³⁶.

O desembarque em Elba em 4 de maio de 1814, parecia marcar o fim da carreira do “Ogro da Córsega”, mas tão breve quanto pôde, ele regressaria para o continente apoiado por alguns soldados que lhe haviam sido deixados pelos aliados e cujo número, de seu desembarque em 1º de março de 1815 na França até sua chegada a Paris no dia 20, seria engrossado por outros aliados, como camponeses que padeciam com o medo do restabelecimento dos direitos feudais, trabalhadores que sofriam com o aumento do desemprego e o exército descontente com os Bourbons. Luís XVIII abandonaria as Tulherias às pressas na noite de 19 de março. A esta marcha, que ficaria conhecida na Lenda Dourada como “*o Vôo da Águia*”⁵³⁷, uma outra marcha, agora de epítetos que iriam restituir-lhe paulatinamente sua dignidade imperial, expressaria de modo muito interessante a confusa gama de

⁵³⁵ Las Cases, Emmanuel de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris: Flammarion, 1951, v. 2, p. 262.

⁵³⁶ Devido às circunstâncias que se seguiriam, estas obras e o próprio Napoleão não tardariam a retornar. Contudo, o retrato equestre do São Bernardo que estava em Saint-Cloud, seria levado pelos prussianos para Berlim (Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image d’après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris: Hachette, 1895, p. 352).

⁵³⁷ “*Le 20 mars, Napoléon rentra aux Tuileries. L’aigle, avec les trois couleurs, venait de clocher en clocher jusqu’aux tours de Notre-Dame.*” (Lefebvre, *Napoléon*, Paris: PUF, 1953, p. 565, grifos nossos).

“Napoleões” que então pululavam pela França: “*A hidra da Córsega desembarcou no Golfo Juan*”; “*O ogro marcha na direção de Grasse*”; “*O usurpador entrou em Grenoble*”; “*Bonaparte ocupou Lyon*”; “*Napoleão aproxima-se de Fontainebleau*”; “*Sua Majestade Imperial é esperada, hoje, na sua fiel cidade de Paris*”⁵³⁸.

Assim, antes do primeiro aniversário da ocupação de Paris pelos aliados, Napoleão restaurava seu poder, voltando a ocupar o trono durante o período que ficaria conhecido como “Os Cem Dias”, contando também com a carência de legitimidade de Luís XVIII que, afinal, havia sido restaurado pelos invasores estrangeiros. Contudo, “*les aigles, qui avaient volé de clocher en clocher de Cannes à Paris, s’abattirent fatiguées sur les cheminées des Tuileries, sans pouvoir aller plus loin*”⁵³⁹. De fato, padeceriam em Waterloo (18 de junho de 1815) e Napoleão se veria forçado a abdicar mais uma vez, em 22 de junho, desembarcando na Ilha de Santa Helena (possessão inglesa na costa ocidental da África) em 16 de outubro de 1815:

“*Aí durante seis anos construiu pacientemente sua lenda: converteu-se num libertador dos povos, em construtor de nacionalidades, em unificador da Europa. De 1830 a 1870 esta lenda teve sobre a história do continente tanta influência quanto o próprio reinado de Napoleão*”.⁵⁴⁰

Eis em breves palavras os últimos momentos do Império napoleônico, plenos de dramaticidade, que se seguiriam à catastrófica Campanha de 1812. Poderíamos neste ponto dar por encerradas nossas análises, não fossem os interessantes trabalhos ora de desconstrução, ora de reconstrução que ainda continuariam ao longo do século XIX acerca da imagem de Napoleão e de seus símbolos. A começar pela febre iconoclasta que seria oficialmente levada a termo a mando de Luís XVIII. Aliás, um dos mais simbólicos destes fenômenos iconoclastas teria lugar quando da primeira invasão de Paris pelos aliados. Seu alvo seria a Coluna Vendôme, cujo forte discurso visual que aí se enrolava e explodia em seu topo através da figura cesárea do imperador, fazia dela o baluarte por excelência do poder napoleônico.

⁵³⁸ APUD Tarlé, *Napoleão*, Lisboa: Editorial Presença, 1973, vol. 2, p. 134. O autor explica que esta “*eloqüente gama literária foi aplicada nos números sucessivos dos mesmos jornais, pela mesma equipe redatorial, no decurso de alguns poucos dias.*” (Idem).

⁵³⁹ Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, Paris: Flammarion, 1948, v. 2, p. 602.

⁵⁴⁰ Godechot, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, SP: Pioneira/EDUSP, 1984, p. 275. Lembremos que a Lenda Napoleônica apresentaria duas vertentes: uma que exaltaria sua pessoa, aproximando-o também do liberalismo e do nacionalismo do século XIX (a chamada “Lenda Dourada”, onde destacamos Las Cases e seu *Memorial de Santa Helena*, publicado em 1821) e aquela que o detrataria (a “Lenda Negra”, onde destacamos Chateaubriand, Benjamin Constant e Madame de Stäel). A primeira ganharia impulso com o exílio em Santa Helena e atingiria seu apogeu com o retorno das cinzas em 1840. O *Mémorial* inclusive seria seu grande consolidador, servindo como ordenador e codificador do folclore napoleônico e fazendo com que sua lenda adquirisse uma coloração política liberal, desempenhando, portanto, um papel essencial no processo de fusão política entre Bonapartistas e Liberais (para maiores detalhes cf. a parte 4, “Shadowboxing Napoleon’s Glory: The Orléanist Revival of Imperial Imagery”, do livro de Marrinam, Michael, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orléanist France, 1830-1848*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1988). Já a elaboração da “Lenda Negra” iniciou-se na Campanha da Rússia. Para maiores detalhes sobre esta vertente que tomará impulso durante a Restauração e terá como principais veículos panfletos, artigos de jornais, caricaturas, cartazes e memórias, cf. Tulard, *L’Anti-Napoléon*, Paris: René Julliard, 1965.

Até aquele momento, a presença da figura de Napoleão no alto da coluna trazia-lhe, sob algum aspecto, um sentimento de proteção e intangibilidade, ao mesmo tempo em que expressava a extensão do raio de alcance que ele possuía por Paris, pela França, pela Europa inteira. Mas esta intangibilidade simbólica seria abalada muito antes de Marx pronunciar, em tom de vaticínio, a famosa frase, em seu *18 Brumário*: “quando o manto imperial cair finalmente sobre os ombros de Luís Bonaparte, a estátua de bronze de Napoleão ruirá do topo da Coluna Vendôme”⁵⁴¹. 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 anti-bonapartistas, o que se estenderia pelo século XIX afora quando a imagem de Napoleão seria “*precipitée du haut de son piédestal par le souffle des révolutions*”⁵⁴².

No dia seguinte ao fatídico 30 de março de 1815 no qual, segundo Dayot⁵⁴³, que reproduz a situação a partir do texto de um historiador da época, a coluna sofreria o primeiro ataque, os realistas não tardariam a voltar, nesta ocasião, sua ira (ao que consta, sem a intervenção dos estrangeiros que ocupavam Paris) contra o famoso baluarte napoleônico fincado no meio de Paris. Teriam inicialmente tentado derrubar a estátua a marteladas e até com o auxílio de cabos atrelados a cavalos, o que foi em vão. Depois de pensarem em dinamitá-la, teriam decidido serrar-lhe os tornozelos, conseguindo, finalmente, removê-la. Alguns dias (mais precisamente em 8 de abril de 1814, por volta das 6 horas da tarde, uma sexta-feira da Paixão) e muitos esforços depois (já sob as ordens do governo provisório, que canalizava em seu proveito a ira espontânea da população que se iniciara dias antes) o colossal Napoleão de bronze de Chaudet (**fig. 34**) seria finalmente destituído 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 Bourbons. Em seus lugares entrariam, respectivamente, a bandeira realista e Luís XVIII que sairiam de cena rapidamente durante os “Cem Dias”, retornando com a ida do imperador para Santa Helena. Logo depois, quando houve necessidade de bronze para uma estátua de Henrique IV (concebida por Lemot) que seria erguida no *Pont-Neuf*, não se hesitaria em fundir a estátua de Chaudet para este fim⁵⁴⁴. Aqui, se por um lado a necessidade de se exaltar um dos grandes monarcas franceses levava à canibalização de Napoleão, como se através desta aglutinação ele pudesse ser eliminado da história francesa e se tomasse de volta tudo aquilo que ele usurpara da tradição monárquica em seu proveito, por outro lado Napoleão simbolicamente, sem maiores esforços, finalmente se amalgamava, ainda que através do nobre metal, ao passado monárquico francês.

Em 1832, contudo, ele voltaria a ocupar o topo da Vendôme, que perderia assim a “provisória” bandeira branca dos realistas, mas não em sua fantasia de César. Tratava-se de uma nova estátua,

⁵⁴¹ Marx, Karl, *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*, RJ: Paz e Terra, 1977, p. 126.

⁵⁴² Dayot, OP CIT, p. 154.

⁵⁴³ Idem, pp. 154-5.

encomendada a Charles Seurre (**fig. 34**) que concorrera com vários outros escultores. Nela o ex-imperador seria representado de uma forma bastante semelhante à imagem canônica com que estamos acostumados: em pé, com o tradicional e sóbrio costume de “*petit caporal*”, seu longo casaco cinza, seu pequeno e característico chapéu e na pose que o consagraria com a mão posta no colete. “*L’image ainsi interprétée du vainqueur d’Austerlitz ne tarda pas à devenir très populaire malgré l’aspect peu décoratif de sa silhouette*”⁵⁴⁵. Assim, esta estátua concorreria para cristalizar para a posteridade um tipo de representação, sendo possivelmente a chave para se entender porque múltiplos Napoleões (frutos de vários esforços políticos e artísticos coordenados) acabariam por ceder lugar a um único Napoleão que descartava toda uma riqueza iconográfica⁵⁴⁶.

Talvez se tratasse de uma cartada do próprio rei francês da época, Luís Felipe, que se apoderava da imagem de Napoleão, destituindo-o de suas extravagantes características imperiais (cesáreas) ao impor uma imagem escolhida através de um concurso (o que dava a impressão de algo democraticamente escolhido) que impunha uma espécie de “retrocesso” na imagem imperial, ao apresentá-lo com o despojado aspecto de cabo do exército, fazendo esquecer as insígnias e o pomposo manto. Devemos lembrar que fazia parte dos projetos de legitimação de Luís Filipe a conciliação entre os ideais da monarquia tradicional e os da Revolução Francesa⁵⁴⁷, assim como a canalização do culto a Napoleão, sem no entanto endossar a causa bonapartista, a fim de converter seus simpatizantes em Orleanistas: “*A recentemente lançada dinastia Orléans não estava em posição de opor-se ao espraiamento da simpatia Bonapartista logo em seguida à Revolução de Julho e de fato tomou medidas para aliar-se com o ímpeto geral: os museus reais recolocaram muitas pinturas de Napoleão na exibição que se iniciou em outubro de 1830 no Palácio de Luxemburgo; o governo de Luís Felipe anunciou em abril de 1831 que a estátua de Bonaparte iria mais uma vez permanecer no topo da Coluna Vendome*”⁵⁴⁸. De onde percebemos como um projeto de legitimação acaba sendo curiosamente

⁵⁴⁴ Las Cases diz que além da estátua de Chaudet, a estátua do general revolucionário Desaix nu, retirada da Place des Victoires, também foi utilizada para a fundição da estátua de Henrique IV.

⁵⁴⁵ Dayot, OP CIT, p. 155.

⁵⁴⁶ Em nossa opinião a estátua de Seurre pode ser tomada como a grande matriz para a popularização da pose que passaria para a história como sua marca registrada. Lília M. Schwarcz mostra a extensão de sua difusão no século XIX, ao ser curiosamente adotada e interpretada, inclusive, por nosso imperador d. Pedro II: “*No mesmo período em que, como diz Freyre, o imperador troca ‘a coroa pela cartola’, [a partir de 1860] começa a se tornar comum d. Pedro II aparecer com uma certa postura corporal inédita: trazendo uma das mãos metida dentro da casaca, numa referência à famosa pose consagrada por Napoleão.*” (*As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, SP: Companhia das Letras, 1998, p. 333).

⁵⁴⁷ Burke explica que implicações esta tendência teve na construção de sua imagem pública: “*Após chegar ao poder depois da revolução de 1830, ele foi representado como um soberano acessível aos seus súditos e de fato não muito diferente deles. Assim, seus primeiros retratos oficiais o mostravam – em contraste com seu predecessor Carlos X – sem acessórios patentemente reais, como a coroa e o manto da coroação, e com os olhos no nível dos do espectador. Esse igualitarismo, fosse genuíno ou artificial, teria sido impensável na época de Luís XIV.*” (Burke, Peter, *A Fabricação do Rei: a Construção da Imagem Pública de Luís XIV*, RJ: Zahar, 1994, p. 213).

⁵⁴⁸ Marrinam, Michael, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1988, p. 146. Para maiores detalhes do aproveitamento da imagem napoleônica em prol da imagem da Monarquia de Julho, cf. em especial a parte 4, “Shadowboxing Napoleon’s Glory: The Orleanist Revival of Imperial Imagery”.

fagocitado e digerido por outro. Tanto assim, que o próprio Luís Filipe viria inaugurar a nova estátua solenemente em 28 de julho de 1833, durante as festas destinadas a celebrar o terceiro aniversário da Revolução de 1830... Portanto, não se trata realmente de acatar a figura de Napoleão e restituí-la ao seu lugar de destaque, mas sim domá-la em seu favor, esvaziando-a de seus aspectos enaltecendores iniciais.

Assim, desde a primeira queda da coluna Vendôme, Napoleão só voltaria a readquirir o aspecto sagrado e imperial, pelo qual tanto se esforçou, sob Napoleão III. Seu sobrinho faria substituir o pouco pomposo “pequeno Cabo” novamente pelo César, a fim de recuperar a idéia dinástica que ali se encontrava insuficientemente simbolizada. O general-imperador ganhava novamente o direito de figurar no topo da Vendôme, a partir de 1863, através de uma terceira representação, a de Dumont. Numa espécie de pastiche da obra de Chaudet, o velho e longo casaco seria despido para trazer de volta os trajes romanos e o pequeno chapéu daria lugar aos louros. Porém, durante a Comuna de Paris, a estátua sofreria outra queda, desta vez por ordem do governo insurrecional. Em 16 de maio de 1871 os gritos de “*Vive le Roi! Vive Louis XVIII!*”, ouvidos em 1814, dariam lugar aos de “*Vive la République! Vive la Commune!*”. Contudo, em 1875, o monumento seria restaurado segundo seus detalhes originais, graças a novas modelagens feitas de acordo com os moldes primitivos que haviam sido conservados. Prosseguindo com a trajetória polêmica do monumento, colocou-se a questão de substituir a figura de Napoleão pela da França e, ainda que esta resolução tenha sido admitida através de um decreto, não tardou a dar licença para que a estátua de Dumont voltasse a seu antigo pedestal.

Como podemos perceber, as investidas à coluna foram dirigidas mais à estátua do que à coluna em si, lembrando uma espécie de malhação do Judas ou mesmo de Paixão (se recordarmos que a primeira retirada da estátua aconteceria coincidentemente numa Sexta-Feira Santa). Nestes linchamentos simbólicos os que se opunham a Napoleão, se não podiam ter o prazer de supliciá-lo fisicamente, se contentavam em canalizar seus ódios para sua figura em bronze. Atacando-a, atacavam simbolicamente seu poder, mostravam sua vulnerabilidade e sua ilegitimidade, demonstrando como todos os seus esforços para se fundir em bronze ou se cristalizar no tempo como monarca haviam sido em vão. Eis a forte necessidade psicológica de, através de sua estátua, arrancá-lo de Paris (como havia sido arrancado da Europa através de seu exílio), de humilhar sua suposta majestade ao despi-lo de seus trajes romanos, açoitá-lo e feri-lo com martelos, buscando de alguma forma desenraizá-lo para sempre da História pelo ato de desenraizá-lo de seu pedestal de bronze, desconstruindo-o tanto do ponto de vista de uma mimese política quanto de uma topografia simbólica.

Porém, todos os esforços para exorcizá-lo, empreendidos pelos governos que se seguiram à sua queda, segundo uma psicologia do poder, faziam-no, ao contrário, mais presente, ao ponto de termos um segundo Napoleão no governo. Posto tudo isso, há razão em considerarmos o monumento como um verdadeiro termômetro político do século XIX na França.

Outro interessante ponto da (des)construção simbólica do poder napoleônico que continuaria a polemizar pelo século XIX seria o Arco do Triunfo da Estrela cujos planos de finalização se viram prejudicados com a primeira abdicação, em 1814, e seriam definitivamente abandonados quando do exílio de Santa Helena. Apesar de toda a política iconoclasta dos Bourbons que, a partir da Restauração, procurariam supliciar a lembrança de Napoleão por meio do ataque às suas efígies e cifras (como no exemplo da Coluna Vendôme), chegando ao ponto de mandar arrancar os baixos relevos do Arco do Carrossel⁵⁴⁹ (que seriam substituídos por temas tirados da guerra da Espanha, em que, não coincidentemente, Napoleão havia sofrido o primeiro de seus grandes revezes, e que só seriam restituídos sob Luís Filipe), a imensa massa inacabada que constituía então o Arco da Estrela permaneceria como um espectro amorfo da passagem de Napoleão pelo trono francês. O monumento em estado inacabado talvez nem precisasse ser destruído, afinal já simbolizava por si só a frustração e interrupção do megalomaniaco sonho napoleônico de poder e dominação. Além do mais, não tardaria em se ver transformado, pela ação do tempo, em mero escombros, perdendo desta maneira seu caráter de perpetuação. Assim, em última instância, o próprio tempo que ele buscava vencer enquanto monumento iria reverter seu inicial simbolismo de glória, transformando-o em um outro monumento, agora não mais napoleônico, mas sim anti-napoleônico. Contudo, ele seria terminado e inaugurado em 29 de julho de 1836, sob a Monarquia de Julho de Luís Filipe, três anos depois da “reentronização de Napoleão”, com a nova estátua de Seurre, no topo da Coluna Vendôme.

Seguindo a mesma tendência do Arco do Carrossel e da Coluna Vendôme, a questão da decoração do topo do monumento atravessaria o século XIX. Durante os festejos de julho de 1838, uma enorme pintura inspirada no projeto de Seurre “*ainé*”, que planejava representar no cimo do arco uma França vitoriosa sobre um carro de seis cavalos parando sua triunfal marcha para receber a Carta Constitucional, serviria de decoração ocasional. Em 1840, quando do retorno das cinzas de Napoleão à França, a pintura seria substituída por uma maquete em que Blouet representaria o imperador em pé, cercado pelos atributos da Vitória. Em fins do século XIX, uma outra maquete ainda tentaria, em vão, coroar, agora pela última vez, o Arco da Estrela. De autoria do escultor Falguière e apresentando uma grande aproximação com o projeto de Seurre “*ainé*”, a República triunfante (e não mais a França) apresentava-se no tradicional carro puxado por cavalos fogosos. Porém, “*après avoir figuré sur le sommet de l’Arc, à l’état de maquette en carton, pendant plusieurs mois, le quadriga orageux de Falguière disparut à son tour, ayant subi les critiques les plus cinglantes et les coups de vent les plus violents*”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ Dayot, OP CIT, p. 208.

⁵⁵⁰ Idem, p. 210. As demais informações do parágrafo anterior também foram retiradas desta mesma página. Dayot ainda dá sua opinião sobre qual projeto deveria ter coroado definitivamente o Arco, no caso o projeto de Barye e Préault, que segundo ele “*n’écraiserait pas le monument, et n’en altérerait pas sensiblement la silhouette imposante*”. Tratava-se de

Dava-se ao topo do monumento um aspecto de palco teatral de onde, encerrada uma dada temporada (política), alguns artistas eram banidos, destituídos dos papéis principais, e outros eram convidados a preencherem-nos. Deste modo, as discussões em torno da coroação do arco ilustram como a dança de símbolos e de alegorias seguia o ritmo das preocupações políticas vigentes, reforçando a importância do uso de imagens para o poder.

Contudo, o último projeto relacionado à construção simbólica do poder napoleônico teria lugar após sua morte ocorrida em 5 de maio de 1821. Como veremos, Napoleão continuaria a agir, ainda que passivamente, na topografia da cidade de Paris, seguindo sem planejar com suas pretensões temporais de eternização. Não nos referimos ao término do Arco do Triunfo da Estrela sob a Monarquia de Julho ou à restituição de sua estátua à Coluna Vendôme, mas sim ao retorno de suas cinzas que seriam depositadas nos *Invalides*, a mando também de Luís Filipe que, consciente da tentativa mal sucedida da Restauração de lutar, por meio da proscrição de seus signos, emblemas e representações contra o fantasma mitificado de Napoleão que entrava cada dia mais profundamente no coração da opinião pública, resolvera evocá-lo a seu favor. Encarregando, inclusive, um de seus filhos de ir a Santa Helena para trazer os despojos mortais do imperador, para que fossem triunfalmente depositados sob o domo dos *Invalides*, o novo rei exorcizava com isso o Imperador ao invés de condená-lo a um auto-de-fé. Tirando-o da tumba anônima e solitária em que intencionalmente havia sido lançado no meio do oceano, onde repousava há quase vinte anos sob a vista de pessoas que nada tinham visto de sua glória, à sombra apenas de um salgueiro que parecia reverenciá-lo quando envergado pelo vento, Napoleão, finalmente, encontraria a oportunidade de marcar definitivamente a cidade de Paris, enraizando-se nos *Invalides*, ainda hoje um marco de peregrinação turística.

Ele, portanto, jamais seria sepultado na Igreja de Saint-Denis, desejo este expresso em 20 de fevereiro de 1806 quando decretou a restauração da igreja, cujas criptas reconstruídas deveriam ser consagradas à sepultura dos príncipes de sua dinastia⁵⁵¹. Nem mesmo o Rei de Roma, seu herdeiro nascido em 1811, seria aí inumado, tendo crescido e falecido em 1832 em território austríaco como príncipe Habsburgo. Nas palavras de Chateaubriand: “*l’homme creuse la tombe, Dieu en dispose*”⁵⁵². Seu território sagrado viria a ser o antigo hospital dos veteranos que servira durante seu Império de depósito para as sobras humanas dos seus planos de glória nos campos de batalha. A cerimônia do retorno das cinzas para Paris se realizaria em 15 de dezembro de 1840. Contudo, a expressão mais obscura de sua epopéia que ainda poderia guardar os *Invalides* dourar-se-ia de faustosas decorações

uma colossal águia de bronze, o símbolo por excelência do governo napoleônico, adequado, de acordo com ele, para arrematar dignamente um monumento que glorificava para o futuro os triunfos militares do Império.

⁵⁵¹ Chateaubriand, OP CIT, v. 2, p. 380.

⁵⁵² Idem, ibidem.

nas quais Napoleão figuraria em baixos relevos alegóricos e na estátua que seria colocada no fundo da cripta.

Assim, os elementos decorativos da tumba (**fig. 43**) guardam consigo uma série de simbolismos que refletem de algum modo a construção simbólica do poder napoleônico. A câmara subterrânea, onde se encontram seus despojos, é circular, lembrando a questão cósmica, de centralização, de onde tudo emana e para onde todo o universo se volta. Esta parte circular se apoia sobre doze figuras femininas aladas, em mármore branco, cujo aspecto majestoso foi dado por Duret, que envolvem com seu olhar e com sua disposição circular o túmulo do imperador. Para os mais desavisados não passariam de figuras angelicais, mas são na realidade figuras de *Vitórias* que evocam seus feitos gloriosos. Os dez baixos relevos, executados por Simart entre 1846 e 1852, terminam o conjunto, registrando para a posteridade os mais relevantes eventos da política interna do Império Napoleônico, no qual o imperador ainda parece presidir os trabalhos dos homens que o cercam: *la Pacification des troubles civils; le Concordat; la Promulgation du Code Civil; la Creation de l'ordre de la Légion d'honneur; du Conseil d'État; de la Cour des Comptes; L'Organisation de l'Université; des grands Travaux Publics; la protection accordée au Commerce et à l'Industrie; la Centralisation Administrative*.

Assim, os *Invalides* seriam a última grande representação napoleônica, ou melhor, seu último grande conjunto representativo, uma das várias tentativas de finalizar seu retrato inacabado. Uma espécie de resumo monumental em que se tentaria chegar a um meio-termo sobre suas mais significativas realizações em prol da formação da França Moderna. Onde a reorganização administrativa, a pacificação religiosa, o progresso industrial, a codificação de leis falariam mais alto, lançando às sombras o despotismo político e econômico, o controle da opinião pública e a privação das liberdades individuais. Assim, sob seu domo finalmente descansaria para sempre não apenas Napoleão Bonaparte, mas os vários “Napoleões”, “Bonapartes”, “anti-Napoleões” e “anti-Bonapartes”, múltiplas imagens cristalizadas em torno do mesmo homem, nascidas e matizadas pelas exigências do poder e da ambição e pelas críticas feitas a eles, pelo imaginário popular e pelas glórias e tragédias militares. Ali finalmente teriam guarida todos os seus paradoxos e contradições de homem público: do “filho da Revolução” até o “sobrinho de Luís XVI”.

Contradições estas causadas em grande parte, como vimos, pela negação da origem revolucionária de seu próprio império, que o levaria a guiar-se cegamente pelo princípio da legitimidade e criaria uma maneira contraditória de trabalhar a construção simbólica de seu poder, onde à modernidade a que ele se propunha enquanto governante opor-se-iam formas tradicionais – e até mesmo algumas vezes arcaicas – de representação e de sugestão de seu poder. Possivelmente, uma

das últimas demonstrações desta tensão presente-passado ocorreria durante os “Cem Dias” quando, em 1º de maio de 1815, no *Champ- de- Mars*, na cerimônia de promulgação da nova constituição de cunho liberal (que Napoleão havia sido obrigado pelas circunstâncias a aceitar e que seria apresentada sob o nome de *Acte Additionel aux Constitutions de l’Empire*), o imperador apareceria com o pomposo traje, de inspiração Renascentista, que ele usara em sua coroação⁵⁵³.

⁵⁵³ Dayot, *Napoléon Raconté par l’Image ...*, OP CIT, pp. 336-7.

Bibliografia

Fontes:

- Bausset**, Roquefort Louis François Joseph, Barão de., *Mémoires Anecdotes sur l'Interieur du Palais et sur quelques evenemens de l'Empire depuis 1805 jusqu'au 1^{er} mai...* Bruxelles: H Tarlier, 1827.
- Chateaubriand**, *Mémoires d'Outre Tombe*, Paris: Flammarion, 1948.
- Dayot**, Armand, *Napoléon Raconté par l'Image d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres*, Paris: Hachette, 1895.
- Delécluze**, E. J., *Louis David: son école et son temps*, Paris: Macula, 1983.
- Larousse**, Pierre, *Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle*, Paris: Larousse et Boyer, 1866-90.
- Las Cases**, Emmanuel de, *Le Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris: Flammarion, 1951.
- Leão Tolstoi**: *Obra Completa* (v. I), RJ: Editora José Aguilar, 1960.
- Stendhal**, *O Vermelho e o Negro*, RJ: Editora Globo, 1987.
- Tocqueville**, Alexis de, *L'Ancien Régime et la Révolution*, dir. J.-P. Mayer, Paris: Gallimard, 1952.
- _____, *L'Ancien Régime et la Révolution: Fragments et Notes Inédites sur la Révolution*, dir. Andrè Jardin, Paris: Gallimard, 1953.
- _____, *O Antigo Regime e a Revolução: pensamento político*, Brasília: EDUNB, 1979.

Obras referentes ao Período Napoleônico:

- Bertaud**, J. P., 1799: *Bonaparte Prend le Pouvoir: La République meurt-elle assassinée?*, Bruxelles: Complexe, 1987.
- Boïme**, Albert, *Art in an Age of Bonapartism: 1800-1815*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- Camesasca**, Ettore, *L'Opera Completa di Ingres*, Milão: Rizzoli Editore, 1968.
- Durant**, Will & **Durant**, A. *Era de Napoleão : História da Civilização* (v. 11), Record, s/d.
- Godechot**, Jacques, *Europa e América no Tempo de Napoleão*, SP: Pioneira/EDUSP, 1984.
- Gonzales-Palacios**, Alvar, *David e la Pittura Napoleonica*, Milão: Fabbri, 1967.
- Haroche**, Claudine, *Da Palavra ao Gesto*, Campinas: Papirus, 1998.
- Hautecoeur**, Louis, *L'Art sous la Révolution et l'Empire en France*, Paris: Guy Le Prat, 1953.
- Holtman**, Robert, *Napoleonic Propaganda*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1950.
- Jacques-Louis David* (Catálogo da Exposição), Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1989.
- Laux**, James M. & **Kafker**, Frank A. (ed.), *Napoleon and His Time: selected interpretations*, Melbourne: Krieger Publishing Co., 1989.
- Lefèvre**, Georges. *Napoléon*. Paris: PUF, 1953.
- Nateuil**, Luc de, *Jacques-Louis David*, Paris: Éditions Cercle d'Art, 1987.
- Nöel**, Bernard, *David*, Paris: Flammarion, 1989.
- Pigeard**, Alain, *L'Armée de Napoléon (1800-1815): Organisation et Vie Quotidienne*, Paris: Tallandier, 2000.
- Tarlé**, Eugueni, *Napoleão*, Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- Tulard**, Jean. *Napoleão: o Mito do Salvador*, Niterói. RJ: Casa Jorge Editorial, 1996.
- _____, *L'Anti-Napoléon*, Paris: René Julliard, 1965.
- _____, *Napoléon et la Noblesse d'Empire*, Paris: Éditions Tallandier, 2001.

Bibliografia Complementar:

- Amalvi**, Christian, *De l'Art et la Manière d'accomoder les Héros de l'Histoire de France: essais de mythologie nationale*, Paris: A. Michel, 1988.
- Apostolidès**, Jean-Marie, *O Rei-Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*, RJ, José Olympio, Brasília: EDUnB, 1993.
- Arendt**, Hannah, *Da Revolução*, SP: Editora Ática/EDUnB, 1988.

- Baker**, Keith Michael (ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture: the political culture of the Old Regime* (v.I), Oxford: Pergamon, 1987.
- Balandier**, Georges, *O Poder em Cena*, Brasília: EDUnB, 1982.
- Barrielle**, Jean-François, *O Estilo Império*, SP: Martins Fontes, 1986.
- Bíblia Sagrada**, SP: Ed. Ave-Maria, 1993.
- Biver**, Marie-Louise, *Fêtes Révolutionnaires à Paris*, Paris: Univ. de France, c.1979.
- Bloch**, Marc, *Les Rois Thaumaturges*, Paris: Gallimard, 1983.
- Bourdieu**, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989.
- Boureau**, Alain, *L'Aigle: chronique politique d'un emblème*, Paris: Cerf, 1985.
- Burke**, Peter. *A Fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*, RJ: Zahar, 1994.
- Canetti**, Elias, *Massa e Poder*, SP: Cia das Letras, 1995.
- Capelato**, Maria Helena Rolim, *Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*, Campinas: Papirus, 1998.
- Carlyle**, Thomas, *História da Revolução Francesa*, SP: Melhoramentos, 1962.
- _____, *Os Heróis*, SP: Melhoramentos, 1963.
- Chastel**, André, *L'Art Français: le temps de l'éloquence (1775-1825)*, Paris: Flammarion, 1996.
- Colson**, Jean & **Lauroa**, Marie-Christine (dir.). *Dictionnaire des Monuments de Paris*, Paris: Éditions Hervas, c. 1993.
- Crawley**, C.W. (ed.). *The New Cambridge Modern History: war and peace in an age of upheaval- 1793-1830* (vol. IX), Londres/NY/Melbourne: Cambridge University Press, c.1975.
- Ford**, Franklin L., *Europe 1780-1830*, Londres/N.Y.: Longman, 2ª ed.
- Gérard**, Alice, *A Revolução Francesa: mitos e interpretações*, SP: Perspectiva, s/d.
- Girardet**, Raoul, *Mitos e Mitologias Políticas*, SP, Cia das Letras, 1987.
- Hobsbawm**, Eric J., *A Era das Revoluções: Europa 1789-1848*, RJ: Paz e Terra, 1982.
- _____, (org.), *A Invenção das Tradições*, SP: Paz e Terra, 1997.
- Kantorowitz**, Ernest H., *Os Dois Corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*, SP: Cia das Letras, 1998.
- Kepes**, Gyorgy (ed.), *Sign, Image, Symbol*, NY: George Braziller, 1966.
- Le Goff**, Jacques (dir.), *A História Nova*, SP: Martins Fontes, 1995.
- _____, *O Imaginário Medieval*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- Marrinam**, Michael, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*, New Haven e Londres: Yale University Press, 1988.
- Marx**, Karl, *La Sainte Famille ou Critique de la Critique Critique Contre Bruno Bauer et Consorts*, Paris: Éditions Sociales, 1972.
- _____, *O 18 Brumário; e Cartas a Kugelman*, RJ: Paz e Terra, 1977.
- Mayer**, Arno. *A Força da Tradição: a persistência do Antigo Regime – 1848-1914*. SP: Cia das Letras, 1987.
- Meirelles**, Willian Reis, “História das Imagens: uma abordagem, múltiplas facetas”, in *Pós-História*, v. 3, Assis-SP: Universidade Estadual Paulista, 1995.
- Nora**, Pierre (org.). *Les Lieux de la Mémoire: République* (v.I), Paris: Gallimard, 1984.
- Norbert**, Elias, *La Société de Cour*, Paris: Calmann-Lévy, 1974.
- Ozouf**, Mona, *La Fête Révolutionnaire, 1789-1799*, Paris: Gallimard, 1989.
- Pesavento**, Sandra Jatahy, “Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário”, in *Revista Brasileira de História*, SP, n. 15, 1995.
- Pomian**, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux, Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e Siècle*, Paris: Gallimard, 1987.
- Ribeiro**, Renato Janine, *A Última Razão dos Reis: ensaios sobre filosofia*, SP: Cia das Letras, 1993.
- Rotberg**, Robert & **Rabb**, Theodore (ed.), *Art and History: Images and their Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Rousseau** (v. 1), SP: Nova Cultural, Col. “Os Pensadores”, 1999.
- Rudé**, George, *A Europa Revolucionária: 1783-1815*, Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- Saliba**, Elias Thomé, “As Imagens Canônicas e o Ensino de História”, in *Revista Brasileira de História* (ANPUH), n. 23.
- Schwarcz**, Lilia Moritz, *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, SP: Companhia das Letras, 1998.
- Solomon**, Maynard, *Beethoven: Vida e Obra*, RJ: Jorge Zahar, 1987.

- Souza**, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho, *Pátria Coroada: O Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)*, Tese de Doutorado sob a orientação de Edgar Salvadori de Decca, UNICAMP, Campinas, 1997.
- Starobinsky**, Jean. *1789: Os Emblemas da Razão*, SP: Cia das Letras, 1988.
- Torres**, João Carlos Brum, *Figuras do Estado Moderno: Elementos para um Estudo Histórico-Conceitual das Formas Fundamentais de Representação Política no Ocidente*, SP: Brasiliense, 1989.
- Warnke**, Martin, *L'Artiste et la Cour: aux origines de l'artiste moderne*, Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
- White**, Harrison C. & **White**, Cynthia A., *Canvases and Careers: institutional change in the French painting world with a new foreword and a new afterword*, New York: University of Chicago Press, 1993.