

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Adriel Dalmolin Zortéa

**O avesso da pele. Abrir e fechar Maria Antonieta**

Florianópolis  
Setembro de 2021

Adriel Dalmolin Zortéa

**O avesso da pele. Abrir e fechar Maria Antonieta**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Queiróz Campos

Florianópolis  
Setembro de 2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zortéa, Adriel Dalmolin

O avesso da pele : Abrir e fechar Maria Antonieta /  
Adriel Dalmolin Zortéa ; orientador, Daniela Queiroz  
Campos, 2021.

76 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,  
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. História da Arte. 3. Maria Antonieta. 4.  
Imagem de corpo. I. Campos, Daniela Queiroz. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em  
História. III. Título.



### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 30 dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um, às 16 horas, por meio do ambiente virtual *Google Meet*, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof.<sup>a</sup> **Daniela Queiróz Campos** (orientadora), Profa. **Luana Wedekin** (membro) e Prof. **Rodrigo Bragio Bonaldo** (membro), designados pela Portaria TCC nº 33/HST/CFH/2021, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Adriel Dalmolin Zórtea**, intitulado: “**O avesso da pele. Abrir e fechar Maria Antonieta**”. Aberta a Sessão pela Senhora Presidenta, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof.<sup>a</sup> **Daniela Queiróz Campos**, nota 10, Profa. **Luana Wedekin**, nota 10, Prof. **Rodrigo Bragio Bonaldo**, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 7 de outubro de 2021. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 30 de setembro de 2021.

Prof.<sup>a</sup>. (Orientadora):.....

Prof.<sup>a</sup>. (Membro): .....

Prof.(Membro):.....

(Candidato):.....



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
Campus Universitário Trindade  
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina  
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Adriel Zórtea, matrícula n.º 17101304, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “O avesso da pele. Abrir e fechar Maria Antonieta” com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 07 de outubro de 2021.

---

Orientador(a)

## AGRADECIMENTOS

A meu pai e a minha mãe, a minha imagem e primeira semelhança, pelo ar em meus pulmões, o sal em minhas lágrimas e os meus sonhos. Em mim há quase todo traço e pedaço de vocês.

A minha irmã, Amanda, e a meu irmão, Bernardo, os meus verdadeiros queridos. Sempre haverá casa em pai, mãe e em mim.

A Daniela, minha orientadora, pela paciência, estima e profunda generosidade. Dani, devo a você as palavras que disse e todas as que ainda quero dizer.

A minha amiga-amor Isadora, pela juventude e felicidade compartilhada, e a aguda alegria que foi a de *aprender a viver*. Até a nossa tristeza é a mais bela.

A minha amiga Alcione, pela lealdade, e o ar extraordinário com que me disse tantas e tantas vezes o óbvio *diante* de meus olhos.

A minha amiga Giovana, pela insistência em crer, comigo, na fidelidade a si mesmo.

A Rodrigo Bragio Bonaldo. Que poderia eu *desejar* de um professor de Teoria se não me inquietar?

A Luana Wedekin, quem gentilmente aceitou o convite para a pretensa defesa.

À experiência da vida e a da pesquisa que tanto se confundem na indagação e parecem apontar que o melhor ainda está por vir.

As coisas findas muito mais que lindas, escreveu Drummond, essas ficarão.

Adriel Dalmolin Zortéa, setembro de 2021.

Florianópolis-SC.

Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas (Bíblia de Jerusalém, 1991).

Estão me acontecendo coisas, depois que soube do Sveglia, que mais parecem um sonho. Acorda-me, Sveglia, quero ver a realidade. Mas é que a realidade parece um sonho. Estou melancólica porque estou feliz. Não é paradoxo. Depois do ato do amor não dá uma certa melancolia? A da plenitude. Estou com vontade de chorar. Sveglia não chora. Aliás ele não tem circunstâncias. Será que a energia dele tem peso? Dorme, Sveglia, dorme um pouco, eu não suporto a tua vigília. Você não para de ser. Você não sonha. Não se pode dizer que você “funciona”: você não é funcionamento, você apenas é (Clarice Lispector, 2019).

## RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal abordar as imagens de Maria Antonieta (1755-1793), rainha guilhotinada da França, nas gravuras francesas que a satirizaram. À época da Revolução Francesa, veiculou-se uma incessante atividade de imagens, hoje disponíveis nos acervos da Biblioteca Nacional da França (BnF), na qual o corpo da rainha é confrontado tanto a fragmentos animais como a corpos de outros seres humanos. A figura humana de Antonieta, nas imagens analisadas, adquire aparência informe e é apresentada no texto a partir de três eixos imagéticos: primeiro se problematizou as imagens de corpos híbridos, em seguida as imagens de corpos eróticos e, por fim, as imagens da acefalia, tal qual realizada na guilhotina. A essas imagens, como metodologia, foram justapostas outras imagens que também problematizaram a forma do corpo humano, analisadas a partir de suas semelhanças e de acordo com os pressupostos de montagem da história da arte de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.

**Palavras-chave:** corpo no século XVIII; informe; imagem; montagem; Maria Antonieta.



## **ABSTRACT**

The main objective of this study is to approach the images of Marie Antoinette (1755-1793), guillotined queen of France, in the French engravings that satirized her. At the time of the French Revolution, there was an incessant activity of images, now available in the collections of the National Library of France (BnF), in which the queen's body is confronted both with animal fragments and with the bodies of other human beings. Antonieta's human figure, in the analyzed images, acquires a formless appearance and is presented in the text from three image axes: first, the images of hybrid bodies were problematized, then the images of erotic bodies and, finally, the images of acephaly, as performed on the guillotine. As a methodology, other images were allocated to these images that also problematized the shape of the human body, analyzed based on their similarities and according to the assumptions of assemblage the history of art by Aby Warburg and Georges Didi-Huberman.

**Key-words:** body; formless; image; assemblage; Marie Antoinette.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Maria Antonieta com rosa .....	17
Figura 2. Rosto de Maria Antonieta sobre o corpo de uma hiena .....	20
Figura 3. Os dois são um .....	23
Figura 4. A oração .....	26
Figura 5. Homem tatuado .....	28
Figura 6. Sem título .....	30
Figura 7. Os furores uterinos de Maria Antonieta, mulher de Luís XVI .....	37
Figura 8. Um povo é sem honra, e merece suas correntes, quando ele abaixa a cabeça sob o cetro das rainhas. ....	41
Figura 9. Une semaine de bonté .....	45
Figura 10. A invenção coletiva .....	48
Figura 11. Maria Antonieta em trajes de gala .....	55
Figura 12. O crivo da Revolução.....	58
Figura 13. Possível fotografia do rosto em cera de Maria Antonieta .....	60
Figura 14. O cubo .....	64

## SUMÁRIO

<b>1. À guisa de introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>2. Os dois rostos do corpo humano .....</b>	<b>16</b>
<b>3. A ferida do erotismo.....</b>	<b>34</b>
<b>4. A perda da cabeça .....</b>	<b>52</b>
<b>5. Considerações finais:.....</b>	<b>68</b>
<b>6. Referências bibliográficas.....</b>	<b>71</b>

## 1. À guisa de introdução

O presente trabalho antecede as salas da universidade pois a pesquisa teve início quando seu autor, este que optou por escrever seu TCC na primeira pessoa do singular, se encantou por uma imagem. Ainda criança, pousei meus olhos sobre um retrato de Maria Antonieta (1755-1793), rainha da França, impresso sobre o papel de uma revista brasileira de grande circulação e, naquele instante, senti um intenso *déjà vu*. À época, o que parecia ser uma coincidência resultou em um fascínio, ou talvez seria mais justo e correto dizer verdadeira obsessão, a qual parece afrouxar apenas recentemente, nos últimos anos, quando cedeu seu lugar a outras.

Hoje compreendo que, naquele momento, a imagem que eu olhava retornava meu olhar, ela também me olhava, pois “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 29). Provavelmente, eu teria prestado vestibular para o curso de história da mesma maneira, mas entre as fileiras dos calouros da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), do ano de 2017, o meu motivo por ter optado pelo curso foi, ao menos, bastante singular. Contudo, no primeiro ano de graduação não acreditei que fosse verdadeiramente possível estudar Maria Antonieta. Parecia por demais distinto dos objetivos das disciplinas que cursava e das pesquisas que fui incentivado a produzir. Talvez porque fosse.

Em 2018, no segundo ano de graduação e através de minha primeira bolsa de pesquisa no Programa de Educação Tutorial (PET), arrisquei uma conversa franca com Daniela Queiróz Campos, recém contratada professora de história da arte e que, por esse motivo, não havia sido minha professora na disciplina que ofertava. Em poucas palavras, expliquei rapidamente à professora o que gostaria de estudar e a pesquisa foi prontamente aceita para orientação. Nós combinamos de estudar as gravuras de Antonieta e problematizá-las como percussoras da apresentação da rainha às vésperas da Revolução Francesa (1789-1799).

Nesses meses, comecei a ler historiadores da arte, que me chegaram às mãos tanto pelas conversas com a professora Daniela como pelo grupo de leitura “Lendo Aby Warburg”, no ano de 2018, e os meus objetivos de pesquisa foram bastantes modificados. Em 2020 e 2021, a partir de atuação como bolsista de Iniciação Científica (IC) da referida professora, no projeto CNPq/Pibic “O corpo feminino, a fluidez e o movimento: a Ninfa na Arte brasileira”, a pesquisa ganhou consideráveis aportes teóricos, principalmente, com o

aprofundamento de questões da história da arte escrita por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, que foram se tornando um pouco familiares e muito queridas por mim. Sou um historiador de formação que leu historiadores *da arte* na graduação e tributa os felizes desvios de pesquisa às minhas duas bolsas de pesquisa e, principalmente, às palavras de minha orientadora, que me ajudou com muitas das ideias e dos contornos atuais do presente trabalho.

Quanto à soberana, figura tão fascinante como controversa, Maria Antonieta (1755-1793), última rainha da França Absolutista, teve sua imagem apresentada em múltiplos suportes imagéticos ao longo da história: telas, papéis, mármore, bronzes dourados e também os modernos rolos de cinema e imagens computadorizadas de nossa época. O presente trabalho tece considerações sobre um destes suportes específicos: o papel impresso. Foram gravuras impressas em técnica água-forte<sup>1</sup> que circularam pela Paris da Revolução Francesa (1789-1799). Foram sátiras dirigidas às personalidades proeminentes do período imediatamente anterior à queda da Bastilha (1789) e muitas apresentaram a rainha Maria Antonieta.

Apesar de, talvez, Maria Antonieta ser mais famosa pela sua morte trágica, meu texto começa pelo inverso: início pelo seu nascimento. Austríaca, Antonieta nasceu em dois de novembro de 1755 na cidade de Viena, rebenta do “rei”<sup>2</sup> Maria Teresa (1717-1780), imperatriz do Sacro Império-Romano, e do imperador Francisco Estêvão (1708-1765). Antonieta – a rainha guilhotinada – teve um “casamento arranjado”, como o costume da época e a influência da mãe exigiam; por meio de alianças matrimoniais, a imperatriz Maria Teresa buscou cimentar as relações políticas do Estado austríaco sobre o qual reinava. Na década de 1760, casou diversos de seus 16 filhos com membros proeminentes de casas reais da Europa. Próxima em idade do herdeiro do trono da França, Luís Augusto, nascido em 1754, Antonieta fora prometida ao príncipe um ano mais velho ainda criança. O futuro Luís XVI foi neto de Luís XV (1710-1774), e com o falecimento precoce do pai, tornou-se o primeiro na linha de sucessão ao trono francês. Os príncipes casaram-se no Palácio de Versalhes, na França, em 1770, e subiram ao trono em 1774, quando Luís XVI somava apenas 19 anos e a rainha 18.

---

<sup>1</sup> Técnica de impressão à base de uma placa metálica sob a qual é gravada um desenho por uma ponta afiada ou uma capa fotográfica, a qual forma sulcos quando do contato com ácido.

<sup>2</sup> Weber (2008, p. 19) cita que Maria Teresa era, às vezes, denominada de “rei”. A nomenclatura, ironicamente, sublinha aspectos de sua personalidade que deveriam pertencer a governantes homens, e não a mulheres no poder.

Maria Antonieta da Áustria, *ci-devant* rainha da França, é uma das personalidades mais famosas da história ocidental. Mozart, Madame de Stael, Benjamin Franklin, Robespierre, Hebert, Madame Tussaud, Rose Bertin, Georgiana, a Duquesa de Devonshire, o Marquês de Sade, sem falar na grande quantidade de majestades com quem conviveu (pelo menos cinco reis da França), ou de quem descendia (Luís XIV da França, Carlos I da Inglaterra, Maria Teresa da Áustria), são algumas das personagens históricas que cruzaram seu caminho.

Personagem tão conhecida, não é de admirar que muito já se escreveu e especulou sobre Maria Antonieta. Não sou o primeiro a ter obsessão por sua história. Jean Genet, o poeta da homossexualidade, foi fascinado por Maria Antonieta. Foi ela uma das quatro mulheres que o interessavam na história. As outras foram a Virgem Maria, Joana d'Arc e Madame Curie (FRASER, 2009, p. 495). O rei Luís II da Baviera solicitou construção de uma estátua da rainha em seus jardins, curvando-se em reverência ao passar por ela; a imperatriz da Rússia Alexandra (que teria um fim tão trágico quanto o de Maria Antonieta), mantinha em sua escrivaninha um retrato da rainha francesa e dormia em seus aposentos em uma visita de Estado que fez à França no início do século XX.

Pequenas histórias sobre ela são bastante comuns. A primeira esposa de Napoleão Bonaparte, a imperatriz Josefina, angustiava-se por dormir nos quartos que foram de Antonieta, nas Tulherias, em Paris; dizia que podia ouvir o fantasma da rainha perguntando o que fazia em sua cama (FRASER, 2009, p. 493). Os relatos de visões do fantasma de Antonieta, bem como, de transe com seu espírito parecem ter sido comuns ao longo de todo o século XIX e abundam em relatos de visitantes aos jardins de Versalhes (FRASER, 2009, p. 494). Na grande mídia contemporânea, são múltiplas e plurais as aparições de Antonieta, inclusive, em meio ao pop contemporâneo. Poderia citar o filme longa-metragem *Maria Antonieta* (2006), sob direção da cineasta Sofia Coppola e o clipe *Vogue*, da cantora Madonna, para o *MTV Music Awards* (1990), além de peças de alta-costura assinadas pelo estilista John Galliano (2000) para sua coleção Cristian Dior (WEBER, 2008, p. 08).

Todavia, Maria Antonieta não é também pouco conhecida pela historiografia. Sobre ela, pude ler curtos trechos e pequenas citações em autores como Peter Burke (1994), Robert Darnton (1996), Eric Hobsbawm (2012) e Norbert Elias (2001). O livro *A era das Revoluções* (2012), de Hobsbawm, apresenta entre suas imagens um desenho de Maria Antonieta a caminho da guilhotina, feito a lápis pelas mãos de Jacques-Louis David (1748-1825). Entre os biógrafos, nomes bastantes renomados como o de Edmund Burke (1729-

1797) e Stefan Zweig (1881-1942). Portanto, o material historiográfico disponível acerca de Maria Antonieta apresenta a soberana como parte de um contexto histórico preciso: aquele dos acontecimentos políticos da Revolução Francesa (1789-1799), do Absolutismo monárquico e do alvorecer da sociedade liberal burguesa, como na escrita de Hobsbawm; ou, aquele que enquadra as imagens da soberana ao cotidiano, à cultura impressa, à civilidade e aos modos aristocratas, como em Darnton ou Elias.

Entre as duas vias, procuro uma terceira pois o meu objetivo é outro. Não subtraio as imagens de Antonieta de sua época, mas procuro problematizar o que as imagens de papel que analiso podem apresentar por si próprias; isto é: procuro menos saber o que as imagens documentam sobre seu período histórico e os fatos da história, e mais analisá-las como os acontecimentos históricos propriamente ditos. A partir, principalmente, da leitura de filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, o que proponho é observar as imagens que estudo não como suporte da iconografia, mas como conceito operacional (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 50). Menos, portanto, o que elas representam, e mais o que elas apresentam<sup>3</sup>.

O meu objetivo principal, no presente trabalho, é apontar o *informe* nas gravuras de Maria Antonieta. As gravuras selecionadas apontam fragmentações, excertos e remontagens corpóreas; postulam a dilaceração da figura humana. A partir de Georges Bataille (2018), principalmente, de seus textos para a revista de vanguarda *Documents*, com publicações entre 1929 e 1930 e da qual foi editor-chefe, proponho a análise do corpo humano de Antonieta não mais calcado na construção de uma estrutura apenas anatômica ou mimética, mas problematizá-lo como semelhança *desproporcionada*, através do próprio humano ou do animal; procuro semelhanças que supliciam e que se devoram umas às outras.

O informe, a partir de Bataille, foi utilizado para desclassificar a figura humana de Maria Antonieta, mas é salutar escrever que o conceito batailliano não corresponde a um adjetivo ou a um sentido, mas sim a um trabalho da palavra: a negação de que há tudo corresponda uma forma única. A obra do filósofo volta-se contra a figura humana e ao

---

<sup>3</sup> Na escrita do presente trabalho opto por utilizar a palavra *apresentação*, ao invés de *representação*. A partir da leitura de Georges Didi-Huberman observo que as imagens não devem ser reduzidas a uma “imitação” da realidade factual, uma “representação”; para o filósofo e historiador da arte francês, dada a insistência em dizer que a imagem é um “espelho”, não é demasiado lembrar que “o espelho nas imagens e pelas imagens, é frequentemente quebrado” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 162). Além disso, nos escritos de Didi-Huberman, a imagem aciona, a partir do *olhar* de seu espectador, memórias, desejos e tempos que não necessariamente aqueles do artista ou de seu contexto. Para Didi-Huberman a imagem não é substancial. “Cada imagem só significa acidentalmente aquilo de que ela é imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 374).

problema do corpo humano como processo acabado ou objeto elevado. “Minha concepção é um antropomorfismo dilacerado” (BATAILLE, 2017a, p. 47).

Com o informe, no trabalho, problematizo a imagem do corpo de Maria Antonieta, pois segundo Georges Didi-Huberman, a partir de Bataille, abrir um corpo, feri-lo, é provocar o informe na forma (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 54). Portanto, o informe de Bataille, tal qual pensado pelo filósofo e como aplicado no presente trabalho não nega a forma, mas a testa, a desmembra e a abre, fazendo com ela intensa atividade criativa (BATAILLE, 2018, p. 147).

Para isso, traço um movimento de contínua abertura da imagem de Maria Antonieta, processo que vinha sendo desenvolvido pelas imagens da sátira e culminaria na guilhotina, em 1793, máquina que abriria o corpo da soberana propriamente dito. O informe, em Maria Antonieta, foi subdividido na construção de três capítulos e problematizado a partir de três eixos imagéticos. O primeiro capítulo aponta as gravuras que apresentaram a rainha com traços animais, produção corpórea que privilegiava seres híbridos, tal qual a hiena ou a serpente. Nestas gravuras, o corpo humano perde sua estatura, seus membros ou sua posição ereta, tornando-se caso de contínua metamorfose. De tal feita, no primeiro eixo imagético o corpo torna-se quadrúpede, e a boca e o ânus confundem-se, quando não coincidem. Há híbridos sem ânus ou boca, ou com bocas e ânus com imagens sobrepostas. Neste capítulo, a semelhança entre o corpo humano e o do animal é destacada, ou, mais que isso, é sublinhada a semelhança entre uma parte do corpo humana dita elevada, como a boca, e um órgão dito inferior, tal qual seria o ânus.

No segundo capítulo, os corpos não são mais unicamente animais: privilegio a análise de imagens eróticas, na qual a rainha encontra-se em intensa atividade erótica com outras pessoas, ou seja, não necessariamente o marido. É aqui que a pele branca da soberana revela seu avesso: o vermelho da carne, mostrado em seu interior através do sexo. O primeiro ponto de análise do capítulo é o contraponto entre este dentro-fora do corpo humano, mas a ele é preciso somar os corpos animais, que se tornaram um segundo ponto de análise: neste excerto do trabalho as imagens de animais somam-se às figuras eróticas pois a imprensa apontada sereias, metade animais, metade seres humanos. O informe priva o corpo de uma face única, quero dizer, de uma única maneira de ser apresentado.

Por sua vez, o terceiro e último capítulo detêm-se à abertura corpórea propriamente dita: a perda da cabeça. Ao contrário do que se poderia imaginar, às imagens que apresentam a perda da cabeça evitam mostrar o corte da lâmina. São imagens excessivamente fechadas,



sem passagem entre interior e exterior. No terceiro capítulo o informe foi tanto apontado na negação dos orifícios do corpo – ou do corte mecânico da guilhotina – como na imagem de um corpo privado de sua cabeça. Em resumo, o primeiro capítulo problematiza as gravuras que fundem os corpos humanos aos corpos animais; o segundo capítulo privilegia as imagens que apresentam atividade erótica; e o terceiro capítulo, enfim, trata do corpo separado de sua cabeça.

É imperativo citar que, se a procura do informe se deu através da leitura de Georges Bataille (e também de Bataille lido por Georges Didi-Huberman) os aspectos metodológicos do presente trabalho advêm do já referido Didi-Huberman e de Aby Warburg, de quem o francês é exegeta. Aby Warburg (1866-1929) foi importante historiador da arte alemão da virada do século XIX para o século XX, quem incorporou questões bastantes novas para a história da arte, como, ao reivindicar analisar uma imagem ao lado de outra, a ferramenta de trabalho do presente texto, e fazer com que as imagens falem quando colocadas em relação. Portanto, pretende-se escrever história da arte sob o ângulo da montagem, como praticada na obra de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, principalmente, a partir do *Bilderatlas Mnemosyne* (2010), produzido pelo primeiro entre 1924 e 1929. Para analisar as imagens de Maria Antonieta, coloquei-as ao lado de outras imagens, principalmente, a partir de suas semelhanças, de ordem visual e ligadas ao inverificável (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 129). Foi preciso montar uma imagem ao lado de outra, ou melhor, analisar uma imagem com base em outra imagem.

A montagem é um conhecimento empático e a semelhança que apresenta, surgida como *aparição*, na inquietação, na abertura, no estranhamento, revela uma verdade impossível de ser enunciada de outra maneira (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 254). Certamente a aparição, a semelhança entre as imagens analisadas, não durará, ela irá desaparecer, permanecerá como fascínio para assombrar o espectador (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 258).

O corpo de Maria Antonieta não parece ter cessado de ser aberto e fechado. Se o corpo privado de ânus ou de boca do primeiro capítulo apresenta uma imagem excessivamente fechada, o corpo erótico de Maria Antonieta, tal como as imagens da cabeça separada do corpo, se revela também em seu avesso: a vulva é aberta e mostra a pele em toda a sua complexa profundidade. Tal como as imagens de maneira geral, as sátiras dirigidas à Maria Antonieta apresentam imagens de corpos que se abrem e se fecham diante de seu

espectador, e é daí que retiro o título do presente trabalho. As imagens se abrem e se fecham como os corpos que as olham (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 25).

## 2. Os dois rostos do corpo humano

Maria Antonieta foi popular como princesa na França, esposa do herdeiro do trono. Chegou a Versalhes aos 14 anos de idade, em 1770, para se casar com o delfim Luís Augusto, neto de Luís XV. A ideia de um casal jovem à frente do governo, em lugar do bastante idoso monarca reinante, famoso pelos rompantes sexuais, foi bastante difundida nos primeiros anos de Antonieta na França (FRASER, 2009, p. 143).

Esperava-se que, com o novo reinado, o jovem casal levasse a monarquia francesa a algum tipo de redenção. Contudo, desde a ascensão ao poder como rainha consorte a popularidade da monarca decaía e as sátiras ao governo, pouco a pouco, voltaram-se contra ela. Estrangeira em solo francês, a sua origem austríaca não fora bem vista. Grande parte da aristocracia francesa à época, inclusive membros da família do marido, foram contrários a união matrimonial entre os príncipes pois se acreditava que a futura rainha influenciaria o rei em prol dos interesses políticos austríacos.

Somavam-se a isso os gastos da soberana à frente da monarquia – não excetuando os caprichos da monarca –, a dificuldade em consumir o casamento (oito anos de espera até a primeira gravidez) e gerar filhos homens para o trono<sup>4</sup> (a primeira gestação resultou em uma menina) e as próprias turbulências que levaram a França à Revolução. Todos os fatores citados foram utilizados contra a rainha no papel impresso. Algumas vezes associada ao dito letal “Que eles comam brioche” (*Qu'ils mangent de la brioche*), há hoje consenso entre suas biógrafas de que a monarca não haveria sido a autora da conhecida frase (FRASER, 2009; LEVER, 2004; WEBER, 2008).

A verdade é que a subida ao trono de jovens monarcas não repercutiu em grandes modificações na máquina estatal e no status da aristocracia que, em grande maioria, viviam como cortesãos aos arredores das majestades, às custas de cargos e pensões advindos da monarquia. A França pré-revolucionária vivia uma crise política e econômica considerando-se os privilégios da nobreza, como a isenção de impostos, somados aos gastos militares e o apoio do governo de Luís XVI à Independência das 13 colônias inglesas na década de 1770.

---

<sup>4</sup> Resquícios das denominadas “leis sálicas”, corpus jurídico datada da era medieval, impediam que mulheres governassem a França, a menos que fossem regentes quando da ausência do marido ou da idade prematura de filhos, como o caso de Ana d'Áustria (1601-1666), outra princesa austríaca que se casara com um rei francês, Luís XIII (1601-1643), e que servira de regente durante a infância do filho, Luís XIV (1638-1715). É emblemático que em toda a extensão da história francesa, nunca houve uma rainha em direito próprio a governar, ao contrário das vizinhas monarquias inglesa, russa, portuguesa e austríaca, sendo o caso da própria mãe de Antonieta exemplar.

É preciso destacar que, embora a extravagância da corte francesa tenha sido constantemente culpada pela crise econômica francesa, não era o motivo principal da crise fiscal francesa. Como destaca o próprio Eric Hobsbawm, os gastos reais “só significavam 6% dos gastos gerais em 1788” (HOBSBAWM, 2012, p. 105).

Neste contexto histórico preciso, os eventos políticos franceses influenciavam a literatura ilegal, e os ataques dirigiam-se às personalidades políticas, como a rainha, e aos estereótipos sociais, como o clero e a nobreza. As caricaturas não surgiram no reinado de Luís XVI, pois o historiador Robert Darnton (1998) já escreveu sobre as sátiras do papel no reinado de Luís XV e Peter Burke (1994) no reinado de Luís XIV. Contudo, aquele salienta a função catalisadora das caricaturas no período revolucionário francês. O poder do papel impresso não foi insignificante no decorrer da Revolução Francesa (DARNTON, 1996, p. 16). Ressalta-se como o governo real respondia aos ataques prendendo editores, condenando livros, com dossiês acerca de escritores e livreiros sendo abertos pelas autoridades competentes (DARNTON, 1996, p. 85).

**Figura 1.** Louise Élisabeth Vigée-Le Brun. **Maria Antonieta com rosa.** Óleo sobre tela, 1783.



Acervo do Palácio de Versalhes. Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Louise\\_Elisabeth\\_Vig%C3%A9-Lebrun\\_-\\_Marie-Antoinette\\_dit\\_%C2%AB\\_%C3%A0\\_la\\_Rose\\_%C2%BB\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Louise_Elisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Marie-Antoinette_dit_%C2%AB_%C3%A0_la_Rose_%C2%BB_-_Google_Art_Project.jpg)

De tal maneira, as imagens do papel impresso do período que analiso foram muitas vezes de autoria anônima e impressas fora de Paris, para escapular da rigidez das leis de censura monarquistas. Foram produzidas na França apenas quando do fim do monopólio estatal sobre a imprensa, a partir da Assembleia Constituinte, em 1791, com uma verdadeira enxurrada de almanaques, cartazes, gravuras e estampas (WEBER, 2008, p. 90). É digno de nota que as imagens do presente trabalho datam, precisamente, dos anos de 1791-1792. Todavia, é importante citar que, mesmo antes do fim das leis de censura, as historietas foram editadas muitas e muitas vezes (FRASER, 2009, p. 310).

Existem muitos e muitos retratos produzidos pela monarquia acerca da imagem de Maria Antonieta (figura 01). O retrato acima apresenta a soberana aos 24 anos de idade, vestindo sedaria azul com debrum branco e portando um chapéu nos mesmos tons sobre os cabelos empoados. O rosto é bastante pálido, dado os usos da corte como o pó de arroz, e a cor que se destaca na face é o escarlate das bochechas. A soberana porta um colar com duas voltas de pérola, bem como um laço sobre o decote do vestido; o ambiente atrás de si é exterior, mas majestoso: um jardim muito bem cuidado. Nas alvas mãos enfeitadas com pulseiras, também de pérolas, Maria Antonieta segura entre os dedos seu emblema que tornaria famoso: uma rosa.

O quadro fora produzido pela artista Louise-Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), pintora oficial de Maria Antonieta. É importante destacar que, a antropóloga brasileira Lilia Schwarcz (2019), em texto para o catálogo da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas*, realizada no MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), no ano de 2019, destacou a atuação da artista ao lado de Maria Antonieta, como pintura oficial da rainha, de quem pintou cerca de 30 retratos entre pinturas especificamente suas e aquelas de sua família, tornando-se um caso raro de uma mulher pintora da realeza.

Percebe-se que os corpos apresentados pelas imagens figuram em um não cessar de modificações. Encontro algumas das características físicas do retrato acima em outras imagens, como as da sátira, principalmente o rosto, que é mantido em todas as imagens da imprensa analisadas. As caricaturas do período apresentavam Maria Antonieta de diversas maneiras: de imagens de corpos abertos, antecipando a fragmentação corpórea realizada pela guilhotina, corpos híbridos de ser humano, monstros e animais – sublinhando características como a irracionalidade e a inferioridade do animal perante o ser humano –, aos corpos nus e eróticos, em atividade sexual com pessoas que não o seu marido, destacando a imoralidade e a perversidade da monarca.

Neste primeiro capítulo, me deterei àquelas imagens que privilegiavam partes humanas (rostos, principalmente) sobre membros de animais ou de seres mitológicos, em detrimento de apresentações corpóreas miméticas e anatômicas. Como sublinha Jean-Jacques Courtine, as imagens de híbridos e monstros são permeados pela dualidade entre o excesso ou a falta de membros, acrescidos ou decrescidos da imagem humana (COURTINE, 2008, p. 500). Se o rei viria a ser guilhotinado em janeiro de 1793, mais precisamente, no dia 21, e a rainha, encarcerada logo depois da morte do marido na prisão da Conciergerie, em 16 de outubro do mesmo ano, os corpos dos monarcas já foram vítimas de aberturas no papel impresso. Ao subtraírem-se da figura humana como critério de substancialidade, as imagens selecionadas para o primeiro capítulo apresentavam os monarcas e, principalmente, a rainha, em contornos que abordavam corpos desmedidos, nas quais os rostos são movidos às partes baixas do corpo.

Destaco que as imagens de Maria Antonieta estudadas tiveram como tempo de produção e circulação aquele da reprodutibilidade técnica, já problematizada por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994), e eram impressas através da técnica de gravação água-forte. Para o filósofo alemão a imagem, em sua essência, sempre fora reprodutível. Uma pessoa sempre poderia copiar uma imagem já existente; haviam discípulos incentivados a reproduzir obras de mestres, em ateliês artísticos, ou, terceiros que copiavam obras para o lucro. Todavia, a reprodutibilidade técnica de uma obra de arte apresenta um processo novo. “As xilogravuras, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX” (BENJAMIN, 1994, p. 166). O processo culminaria na fotografia, com as ferramentas tais como a aproximação e a câmera lenta e, mais tarde, no cinema, que possibilita também a reprodução do som.

**Figura 2. Anônimo. Rosto de Maria Antonieta sobre o corpo de uma hiena.**

Est.: água-forte, diam. 6,5 cm. Paris: [Villeneuve?], ca. 1791.



Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947747z.item>

Portanto, a primeira imagem da imprensa (figura 02) a que me deterei pertence ao papel e foi produzida como estampa gravada em técnica água-forte; teve circulação fixada ao início da Revolução Francesa, por volta do ano de 1792. Como imagem da reprodutibilidade, ela “pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1994, p. 168). É apenas mais tarde que é catalogada pela Biblioteca Nacional da França e, de verdadeiro “monumento da barbárie”, adentra a história uma segunda vez como “monumento da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Na lateral inferior da gravura encontram-se as marcas de sua catalogação como acervo de uma renomada biblioteca europeia. É uma imagem que teve como fim último a reprodutibilidade. Noto que a imagem acima não possui cor vibrante, pois foi impressa em cinza, e chega a nossos olhos desbotada e envelhecida. A única tonalidade presente que não a cinza é a do carimbo da biblioteca.

A imagem *Rosto de Maria Antonieta sobre o corpo de uma hiena* apresenta a rainha Maria Antonieta, discernível pelo rosto humano anexado ao corpo de um animal. Destaca-se como as imagens do período caricaturavam os monarcas, principalmente a rainha, através de atributos e características tais como o da luxúria, da lascívia e da ganância. Neste caso, o

atributo físico é o do animal, ligado ao desejo desinibido e a não-racionalidade. A gravura parte da hierarquia entre ser humano e animal para apresentar a rainha de maneira satírica.

Logo, como a maior parte do papel impresso da época, a imagem em questão produz caricatura à monarquia e seus monarcas. Tratam-se de feições humanas, como as do óleo sobre tela, montadas ao corpo de animal, provavelmente uma hiena malhada se forem consideradas as manchas que se espalham uniformemente sobre o seu corpo. Esse, é delgado, bem desenhado na região das coxas e do baixo-frente. Há aparelho mamário e as garras das patas são pontudas. O animal se movimenta no ar, não faltam a ele patas ou rabo. A posição em que ocupa sobre a relva deve ser ressaltada. Ao ser anexada ao corpo de um animal, a imagem humana de Antonietta perdeu aquela que é, segundo Georges Bataille, a mais humana entre as suas partes, ou seja, o dedão do pé, pois “nenhum outro elemento é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropoide” (BATAILLE, 2018, p. 119).

Com quatro patas, o animal também não se move de maneira ereta; é quadrúpede, e a coluna vertebral, ao invés de se erguer em vertical, adquire presença na horizontalidade. Como nos animais, e diferentemente do ser humano, a cabeça e as nádegas estão em altura muito próxima. A boca, de tal feita, constitui-se como prolongamento da coluna vertebral, como em grande maioria dos animais. O rosto que, segundo Bataille, adquiriu na evolução da espécie humana a elevação – como contraponto à baixeza das partes pudicas ou dos dedos dos pés, mais próximas do chão – está aqui inserido na mesma altura que a calda. As extremidades do ser da gravura, “orifício dos impulsos físicos profundos” (BATAILLE, 2018, p. 192), tornam-se sequenciais, uma depois da outra.

Quanto ao rosto, ele é humano, quero dizer, ele não é animal, possui boca, nariz, olhos, sobrancelhas e orelhas como toda a figura humana; mantém os traços de outrora, anteriores às desmontagens. A boca não é escancarada, permanece fechada, com os lábios um tanto franzidos e as maçãs do rosto são levemente maquiadas, destacando-se da cor em relevo na cutis. Mas é preciso encontrar o disparate neste mesmo rosto, nas fitas e no penteado elaborado que figuram como os modos da época, mas que se assemelham também às serpentes, como os monstros femininos da Antiguidade clássica (GRIMAL, 2013).

O corpo acima é informe, pois perdeu a exclusividade de sua fisionomia humana e encontra-se fundido ao animal. Ao falar em informe, refiro-me àquele cunhado por Georges Bataille. O filósofo, que propôs obra para não conduzir às definições, mas às funções das



palavras<sup>5</sup>, escreve que a tarefa do *informe* é a de desclassificar que a cada coisa corresponda uma forma única. “Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma” (BATAILLE, 2018, p. 147), já que, para o autor, a tarefa de toda a filosofia seria a de buscar assentar forma única ao mundo. Para tanto, o que nomeio de informe no capítulo é a absorção de uma forma para com outra forma, de uma imagem de corpo humano para com uma imagem que lhe é, em um primeiro momento, alheia.

Georges Didi-Huberman, ao retomar o argumento de Georges Bataille, desdobra que o informe não nega a forma, mas a *dialetiza*, pois o contraponto da forma não é o nada, o vazio, já que há o informe, que é uma aranha ou um escarro. “Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 29). O informe pode ser então utilizado para analisar o corpo acima, pois antes de negar a forma humana, ele faz dela uma colagem para com o corpo animal. Maria Antonieta não é apenas uma hiena, ela tem também uma extremidade humana.

Portanto, devo enumerar algumas características que tornam o corpo acima informe: em primeiro lugar a perda da estrutura humana pré-estabelecida, a sua forma única e irresoluta, pois encontra-se colado à matéria estranha ao corpo humano: a pele e o torso de um animal; ele o é, portanto, pelo excesso de forma, e não por sua negação pura e simples, pois há soma entre animal e ser humano, forma sobre forma, ou, corpo sobre corpo. O corpo de Antonieta foi cortado de seu corpo e foi anexado como fragmento ao corpo de um animal. O informe condiz, neste caso, com uma abertura corpórea. Ademais, outra característica que nos permite postular o informe na presente imagem são, como citado acima, a perda do dedão do pé e o prolongamento da coluna vertebral em vetor horizontal, bem como, as cobras anexadas ao cabelo

Com o informe parece haver uma recusa às imagens como ideais que buscariam fundir as contradições em um termo comum (MORAES, 2017a, p. 196). Corpo animal e corpo humano parecem ter sido somados. A rainha, na imagem, mantém o rosto de outrora, uma primeira semelhança com a imagem acima. Mas ela perde as mãos, os dedos, ganhando patas ou cascos, uma primeira dessemelhança entre as imagens. Apontarei o informe em outra imagem de Antonieta. Para isso, enuncio que opero a partir da montagem: analisarei uma imagem com base em outra. Operação aparentemente simples, a atividade de colocar

---

<sup>5</sup> Como bem notou Didi-Huberman, o verbete “informe” de Georges Bataille não utiliza nunca os substantivos, pois é caracterizado a partir do adjetivo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 106).

imagens lado a lado revela-se de uma grande complexidade teórico-metodológica. Segundo Georges Didi-Huberman, as imagens não falam de maneira isolada. É preciso colocá-las em relação (DIDI-HUBERMAN, 2011).

O filósofo francês retoma em sua obra mestres da montagem, entre quais se cita Aby Warburg, historiador da arte responsável pela montagem de 79 painéis repletos de reproduções de imagens, o denominado *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2010). *Mnemosyne* consistia em 79 pranchas cobertas de tecido preto – das quais restaram 63 painéis – em que o historiador da arte alemão alocou cerca de 1000 reproduções de imagens lado a lado, organizadas através de suas relações e semelhanças, em conjuntos de imagens ou grupos de painéis temáticos. As imagens variam de óleos sobre tela barrocos a estátuas helênicas, selos postais a fotografias de revistas modernas, bem como gravuras e baixos-relevos romanos. É Didi-Huberman quem aponta o referido *Bilderatlas* como forma visual do saber pois une paradigma estético à paradigma epistêmico (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 18).

Warburg demonstra que, quando duas imagens são observadas simultaneamente, uma imagem ao lado de outra, elas têm o poder de se alterar e se interpretar mutuamente. “Pela simples construção de imagens tematicamente homogêneas, saídas, porém, de fontes diferentes e tecnicamente díspares, Warburg faz advir algo que a consideração de cada uma delas não permitiria revelar” (MICHAUD, 2013, p. 296-297). Para Warburg, como pude ver em tantas de suas pranchas do *Bilderatlas*, pensou a montagem como uma nova maneira de operar com as imagens. “Aby Warburg viu imagens como quem assistia a um grande teatro da memória” (CAMPOS, 2017, p. 278).

**Figura 3.** Anônimo. **Os dois são um.** Est.: água-forte, diam. 15 x 21,5 cm. Paris, ca. 1791.



Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947750f?rk=21459:2#>

A primeira imagem que aloco ao lado da anterior é a imagem *Os dois são um é* (figura 03), datada de 1791 e mais tarde, acrescento outra. Procuo as semelhanças entre elas. Como a primeira, também é impressa à água-forte sobre uma folha de papel e teve a circulação como fim. É outra sátira que apresenta a rainha Maria Antonieta. É, hoje, arquivo da Biblioteca Nacional da França (BnF). O corpo animal ocupa o centro da gravura, em uma moldura retangular. Algumas características da imagem serão destacadas: a primeira é a constituição animalesca dos dois últimos monarcas a governarem a França antes da Revolução. Os corpos dos soberanos encontram-se transformados em dois animais, um suíno e uma hiena-malhada, unidos pelo tórax cilíndrico que contempla o toque entre a carne pálida de um e a carne cinza de outra.

O animal possui quatro patas, as duas à esquerda de suíno e as duas à direita de hiena. As únicas partes do corpo a manterem feições humanas são os rostos. Luís XVI, apesar dos longos chifres em referência aos (possíveis) adultérios da mulher, exhibe seu rosto hirto, escanhado, ao qual não falta a peruca e a maquiagem da corte francesa, percebíveis pelo tom rosáceo de suas bochechas. O rosto de Maria Antonieta, à direita do rei, na extremidade simetricamente oposta àquela do marido, também se encontra maquiado e com os cabelos penteados à moda com fitas e adereços, que a um olhar atento, muito se assemelham a serpentes, como a da primeira imagem.

A primeira semelhança notável entre as duas imagens é a da fragmentação da figura humana, já que a imagem apresenta rosto humano em corpo animal. Mas a imagem enuncia não apenas o debate entre corpo animal e corpo humano, como na gravura anterior, mas também, entre corpo feminino e corpo masculino. Estou diante de uma forma-informe, de um corpo híbrido, tornado duplo a partir do contato irresoluto de duas estruturas corpóreas distintas, inclusive, sexualmente opostas. Como a primeira, outra semelhança, o rosto – ambos os rostos – se tornam prolongamento da coluna vertebral, na mesma posição que a do baixo-ventre. Mas, em verdade, o corpo não possui nádegas. Não se poderia dizer onde o corpo começa e onde ele termina, pois, a imagem acima ludibria as categorias de alto e baixo ventre, de início (boca) e final (ânus) de sistema digestivo. O equívoco é irredutível: ou apreendemos que o ser não possui ânus (o que em si já constitui ceder ao domínio do informe), ou dou a uma das duas faces – e a uma das duas bocas – as funções anais. Tal qual o óleo sobre tela (figura 01) encontro o rosto humano – uma semelhança – mas agora sobre o corpo animal – uma dessemelhança.

Ademais, o informe está ele mesmo incrustado aos rostos apresentados: como apontado anteriormente, as cobras eriçadas, bem como, os chifres sobre a peruca de Luís XVI. Verdadeira imagem-contato, os corpos apresentados na figura em questão são suficientes próximos a ponto de aderirem um ao outro. Há a aderência da pele, mas há também aquela do fluido – sangue, urina, saliva – percorrendo as passagens de uma ponta a outra. Ao tocarem-se e insinuarem-se um sobre o outro (seria, talvez, mais correto dizer forma sobre forma) produzem o informe: não se assentam de maneira resoluto e dilaceram corpos para apresentá-los unidos. São excessivas e lânguidas demais; bocas em demasia. A imagem é informe pelo excesso de forma, pela colagem de duas formas, dois corpos e dois sexos. Mas, o informe na presente imagem é também aquele da falta: ausência de ânus, ausência de forma delimitada. O informe foi apontado na forma de Maria Antonieta a partir do contraponto entre o rosto humano e o corpo animal, bem como, no rosto humano duplo e na ausência de ânus.

Todavia, o contraponto entre o rosto e o ânus permeia a constituição mesma da imagem humana. Recolo as cartas na mesa. Será preciso insistir no informe do próprio corpo humano. Para isso, encaixo ao lado das duas imagens acima outras três imagens, para problematizar o informe do corpo humano e, em específico, esmiuçar um pouco mais as imagens de Antonieta. Ressalto, como feito anteriormente, que procurar o informe na imagem humana não é negar pura e simplesmente a sua forma, mas com ela jogar, dialetizá-la. A abertura dos corpos – suas aberturas e incisões de cabeças humanas em corpos animais – não deixa de operar uma também abertura de possibilidades. Abrir como se abre um corpo, mas como se abre o campo semântico (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 113). Se fazer ferido, dar o franco e transformar a sua fraqueza, a sua afetação, em uma abertura do possível (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 177).

**Figura 4.** Man Ray. **A oração.** Fotografia. Negativo de 1930.



Disponível em: <https://www.phillips.com/detail/man-ray/UK040119/40>

A primeira imagem que coloco lado a lado às imagens de Maria Antonieta, é a fotografia acima, produzida por Man Ray (1890-1976), em 1930 e denominada *A oração* (figura 4). A fotografia apresenta um corpo dobrado sobre si mesmo, ajoelhado, em possível gesto de prece se levarmos em consideração a alusão religiosa contida no título. O corpo está nu, e dele pouco visualizo: as solas dos pés e as solas dos dedos, viradas para cima, as mãos abertas e os dedos estendidos sobre a pele da nádega, que possui um aspecto notadamente oval. Como o corpo está de joelhos e as mãos estendem-se em direção às pernas, cobrindo as nádegas, supõe-se que os braços e a cabeça estão também inclinados para baixo. A coluna vertebral, ao invés de estende-se na horizontal, adquire relevo vertical, torcida, “dobrada” sobre os próprios pés e pernas, sobre a metade inferior do corpo. De tal feita, a própria estrutura física do corpo na imagem não está ereta, não ganha a altura atribuída ao corpo humano. Em verdade, ocupam a mesma posição horizontal que a das primeiras imagens, as gravuras; os pés e as mãos estão em ângulo inclinado e ambas partes raspam o chão.

“O homem não tem uma arquitetura simples como os bichos, e nem sequer é possível dizer onde ele começa” (BATAILLE, 2018, p. 191). Se as nádegas e o rosto que não se visualiza, pois, o enquadramento da imagem é outro, encontram-se na mesma altura, é preciso novamente insistir sobre por onde começa esse corpo. Para Bataille, não é a cabeça

(ou a “proa”, como se refere o filósofo), o verdadeiro começo do corpo humano, pois ele se inicia apenas na boca. Portanto, a primeira semelhança que aloco para com a primeira imagem é a posição em que as nádegas ocupam na estrutura corpórea da pessoa fotografada. O corpo humano aqui está na posição que ele ocupa na coluna vertebral animal. É essa é uma notável semelhança que encontro entre a presente imagem e as gravuras acima.

A segunda semelhança entre as duas imagens pertence ao fragmento; explico: a primeira imagem apresenta corpo desmontado a partir do enxerto e dos pedaços colados entre masculino-feminino, animal-ser-humano; não há um corpo anatômico e mimético apresentado. A segunda imagem também apresenta o fragmento – pois não se visualiza o corpo todo, “o corpo inteiro”, mas o enquadramento fotográfico; trata-se do reviramento do local sobre o global. É a montagem e o enquadramento que auxiliam para que um rosto ou um corpo adquiram figura no espaço e no tempo (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 165). Mas é também no enquadramento mesmo que ambas as imagens diferem: as primeiras duas imagens apresentam o corpo apresentado de maneira global; o segundo, imagem fotografada em escala aproximada.

A terceira semelhança entre a imagem acima e a anterior, quiçá, a mais gritante, é a ausência de ânus. Destaco que se na imagem anterior não havia ânus visível, pois havia dois rostos, aqui também não há: não é preciso adivinhá-lo no rosto de alguma pessoa, mas se deparar com a pele sem abertura de uma carne terrivelmente fechada. As mãos fotografadas o encobrem, pois estão dispostas entre a região-baixa das nádegas e a região-alta das coxas. As nádegas não revelam orifício anal pois o que apresentam é a própria ausência de órgão e a palidez mesma de uma carne fechada, sem abertura, passível de se revelar por dentro apenas pela atividade do corte. Ao passo que, na imagem, a mão encobre o corpo, a nossa operação, por sua vez, é a “da mão que procura ver e do olho que procura tocar” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Não tocaremos, e não veremos seu interior, não há passagem dentro-fora. A *oração* nos priva de orifícios de entrada. O ânus é das partes mais baixas do corpo humano. Mas ceder ao domínio do informe uma segunda vez é considerá-lo ausente na constituição mesma do corpo.

As gravuras de Maria Antonietta possibilitam pensar o informe a partir do corte, ou seja, a partir da abertura de um corpo e da colagem dele a outro material, outro corpo humano ou um animal. A presente obra de Man Ray possibilita pensar o informe pelo seu total fechamento: sem passagem, sem entrada. O corpo é excessivamente fechado. O informe, de tal feita, pode ser aqui indicado a partir do fechamento da carne. “A beleza estaria à mercê

de uma definição tão clássica quanto a da medida comum. Mas cada forma individual escapa a essa medida comum e, em algum grau, é um monstro” (BATAILLE, 2018, p. 173). Bataille escreveu sobre o horror de uma boca escancarada, mas é possível enunciar o horror deste não-ânus e desta carne fechada. A presente imagem de corpo escapa da medida comum e transforma-se em um monstro pela sua falta. Ela retira seu valor de atração de sua não-abertura. Como as imagens de Antonieta, ela aponta a nádega na posição horizontal e enuncia a atração/repulsão por um corpo sem cabeça/ânus.

**Figura 5.** Anônimo. **Homem tatuado.** s.d.



Como reproduzida em Georges Bataille (2017b).

A presente imagem (figura 05), a qual não possui título e deriva de um arquivo policial do século XIX (MORAES, 2017b, p. 312), reproduzida na obra *O erotismo* (2017b), de Georges Bataille, apresenta outro corpo privado de rosto, afinal, como na imagem anterior, o enquadramento fotográfico e o contraste entre luz e sombra do instantâneo fotográfico não revelam a face humana, que permanece aquém do nosso campo de vista, na penumbra do fundo da imagem da qual se pode ver apenas o canto superior da orelha esquerda. Esta pode ser apontada como a primeira semelhança entre as imagens, pois, como na imagem anterior, o fotógrafo privilegiou as costas e as nádegas da pessoa apresentada e,

de tal feita, a parte superior do corpo está inclinada para a frente. É através de suas calças abaixadas, nas nádegas voltadas ao primeiro plano da fotografia, que me encontro face a face com o rosto humano e suas feições, pintadas à tinta através de uma agulha sobre a pele: a cutis está coberta de desenhos, com um grande olho ovalado para cada nádega, sobre os quais se erguem sobranceiras franzidas; bigodes são colocados de maneira simétrica, também entre as nádegas, ao passo que a boca, a única parte não gravada sobre a pele, é provavelmente a do ânus em carne, nervo e pele.

A imagem acima apresenta uma reversão do baixo, o ânus, e do alto, o rosto, da parte inferior e da parte superior do corpo humano. Ao contrário da imagem anterior que privilegia o ânus em detrimento do rosto, a presente imagem funde um ao outro. Como a segunda imagem deste breve texto, a gravura setecentista *Os dois são um* (figura 03) ocorre aqui um reviramento das funções orgânicas conferidas à boca e ao ânus, pois o órgão superior encontra-se fundido (mesmo que apenas tatuado) ao órgão inferior. Esta é uma segunda semelhança entre a presente imagem e uma imagem colocada lado a lado a ela na presente montagem.

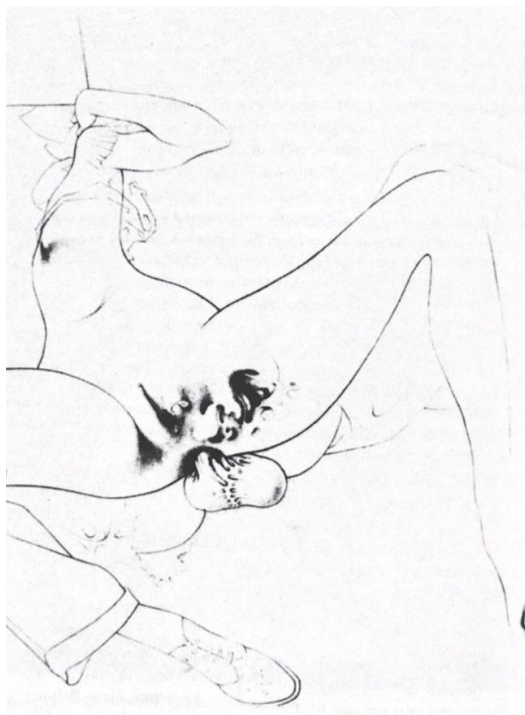
Mas, em certo sentido, a imagem acima suspende seu espectador por um segundo, ao menos: a inserção imagética do rosto e do ventre inferior pode auxiliar a pensar a morfologia e a própria funcionalidade dos órgãos humanos. Há um jogo entre órgão superior e órgão inferior colocado em questão. Bataille nos lembra que não apenas o ânus é órgão de excreção por excelência: a boca também o é. O filósofo não se refere apenas as funções fecais da parte última do sistema digestivo, mas, em primeira mão, aos líquidos aquosos (escarro, saliva) que são produzidos pela boca. Há o apreço pela função da boca, que é a de se alimentar, a de beijar e até mesmo aquela de falar, mas há também aquela da aversão, que é a de cuspir, espirrar e vomitar. Poderia dizer que, com o ânus, o outro rosto, a retórica se mantém: função retal, mas também sexual.

Como dito anteriormente, a associação entre “os dois rostos” da filosofia batailliana possibilita não apenas pensar a ligação constitutiva entre a elevação (a cabeça) do corpo humano e a região baixa que também o constitui (o ânus), mas organicamente inverte-las. Na imagem em questão (figura 05), o rosto tornou-se móvel a ponto de descer ao ânus, ao passo que, em *Os dois são um* (figura 03), encontro outro rosto na extremidade diametralmente oposta ao da face. A presente imagem é informe por problematizar a forma humana a ponto de não a substanciar e problematizá-la a partir de circunstâncias bem-delimitadas. Como as imagens que abrem a carne de Antonietta para analisar a sua estrutura



e o limite de seu contorno humano, a presente imagem apresenta o informe na negação de uma forma única à imagem humana. Ela ajuda a compreender e recolocar o informe de um rosto sobreposto ao lugar de um ânus, como na segunda gravura de Antonietta.

**Figura 6.** Hans Bellmer. **Sem título.** Imagem produzida para o livro *História do olho*, de Georges Bataille (1944). Gravura em água-forte e buril. *S.d.*



Como reproduzida em Georges Didi-Huberman (2015).

Imagens que insinuam contrastes não-resolutos entre boca e genitálias – rosto e baixo-ventre – proliferaram com o movimento surrealista. Podemos citar a obra *Le viol* (1934), de René Magritte (1898-1967), na qual toda a região frontal do corpo feminino – seios, ventre, vulva – é apresentada ao rosto de uma mulher, a qual não faltam cabelos. Georges Bataille falou sobre o vai e vem entre o olho e a vulva no aberrante *História do olho* (2003): o olho, a altura, esquiva mais e mais seu campo de visão/contato até estar diante da vagina, o baixo. Aqui, destaco outra imagem, obra que, como a primeira, condensa o rosto e a genitália sobre a mesma superfície. Essa serviu como imagem para o romance de Bataille citado acima.

A imagem acima (figura 6) foi produzida pelo artista Hans Bellmer (1902-1975), e compõe a já referida obra *História do Olho* (2003), de Georges Bataille. Ela é preciosa para

nós por condensar a relação entre rosto superior e rosto inferior que o presente texto persegue: uma mulher está em atividade sexual com um homem, posicionada sobre ele de maneira que as pernas e as coxas formem ângulo de 90° graus e a coluna vertebral permaneça ereta; novamente, como nas duas imagens anteriores, os rostos não são visíveis. Do homem pouco se vê: as pernas, principalmente a parte abaixo do joelho, vestida com uma calça comprida que revela apenas a sua panturrilha. O pé está calçado.

Da mulher apresentada, visualizo as coxas, o ventre e o seio direito, assim como o braço direito, que está torcido sobre si mesmo. A mulher veste camisa, que está levantada e podemos visualizar a manga e as dobras do tecido. A impressão que nos oferece a imagem é a de que o movimento corpóreo e o frenesi do ato sexual fazem a personagem saltar para fora da gravura: a mão torcida, o braço inclinado, e o corpo virado lateralmente apresentam a imagem de um corpo retorcido, subtraído da imobilidade do segundo corpo, o masculino, o qual, oculto pelo volume feminina, não apresenta movimento acentuado.

A imagem privilegia a penetração do pênis na vulva da mulher. Do homem observo apenas os testículos, e quanto ao órgão sexual feminino, é difícil enunciar o que se vê: são manchas esparsas em preto, que contracenam com a alvura da folha de papel sobre a qual se estende o desenho. É preciso virar o desenho a 90° graus para visualizar um rosto nas partes púbicas femininas. O rosto humano, o rosto que não se visualiza na gravura em água-forte e buril, parece ter sido movido ao baixo-ventre frontal de sua apresentação corpórea. Verdadeira imagem-contato, ela faz do rosto que olha o sexo (as partes sexuais, o ato sexual), o rosto que toca o sexo. É a primeira semelhança entre as imagens.

Uma segunda semelhança é possível para com a quarta imagem, *O homem tatuado*, já que, como a imagem anterior, a presente obra apresenta um corpo com abertura: há passagem do pênis para o interior da vagina que, neste caso, não deixa de ser o interior da própria *face*. Ademais, neste corpo há também a passagem móvel entre o baixo e o alto, aquela do rosto sobre o ventre, mas também a da parte interna e a da parte externa da figura: dentro-fora, entre pele externa e carne interna (a penetração), e líquidos distintos (esperma e as águas mucosas do próprio rosto, saliva, lágrimas...). O informe, neste corpo, pode ser indicado pela sobreposição entre rosto e partes baixas, bem como, sobre a aderência da pele e as passagens corpóreas desobstruídas entre um rosto fadado a somar seus líquidos àqueles do sexo. Chorar urina. Penetrar um corpo não é, neste caso, abri-lo? Prostrada ferida, provocar o informe na forma (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 54). Como na segunda imagem de Antonietta (figura 02), a soma entre corpo masculino e corpo feminino parece também

apontar para uma relação sobreposta entre duas estruturas motoras distintas. A presente imagem é a do contato, mas também, a da exposição do contraste entre masculino e feminino, entre face e órgãos sexuais.

As imagens analisadas neste primeiro capítulo possuem diversas disparidades, como as de tempo, espaço, função e suporte. Muito diferentes das primeiras imagens deste capítulo são as três que dão sequência ao texto. São nítidas as diferenciações entre uma gravura francesa dos anos setecentistas e a obra surrealista de Man Ray (figura 04). A já referida imagem de Man Ray ou o desenho de Hans Bellmer (figura 06), possuem a assinatura de um grande artista, ao passo que as gravuras francesas são anônimas, e não estão enquadradas para com um grande movimento artístico, tal qual o surrealismo. É apenas mais tarde que integram os arquivos de uma instituição.

Contudo, algumas semelhanças entre as imagens são notórias: todas as imagens acima utilizaram da reprodutibilidade técnica, mesmo as que não tiveram a reprodutibilidade técnica como o fim, como a imagem quatro, a fotografia de um arquivo policial (figura 05). Outras, além da circulação, utilizam da aproximação fotográfica possibilitada pela tecnologia. Todavia, a mais notória semelhança problematizada neste trabalho é aquela do informe de Georges Bataille. A partir da crítica batailliana a que cada coisa corresponda a uma determinada forma postula-se, a partir dessas *aberturas* de corpo, uma operação para dar lugar ao *informe* das imagens. O rosto da figura 01 foi enxertado aos corpos dos animais.

Apontei o informe nas imagens da sátira francesa na forma constituída de Antonietta ao contrapô-la a fragmentos do animal; a partir da remoção do ânus ou da mobilidade do rosto às partes baixas do ventre; da prolongação da coluna vertebral ou da ausência do dedão do pé. Não encontro fragmentos animalizados nas três imagens que dão sequência ao texto, mas todas propõem destaque ou remoção do ânus e fazem da face o móvel por excelência; móvel ao ponto de descer ao ventre, transitória ao ponto de chocar-se com a vulva. Elas colaboram para pensar a constituição do informe nas gravuras setecentistas. O informe, neste texto, é aquele do trâmite entre os denominados dois rostos do corpo humano, mas é também aquele do abrir e fechar dos corpos: do corpo aberto pela operação do corte das primeiras imagens, e do corpo excessivamente fechado em Man Ray; da passagem do rosto para o ânus da fotografia do arquivo policial, e da passagem do pênis para a vulva/face em Hans Bellmer.

Como bem escreveu o historiador da arte Daniel Arasse (2008, p. 606), a apresentação de uma anomalia física, ou de uma deformidade, produz por afastamento uma ideia de corpo maculado, reforçando a dessemelhança entre o belo e o ignóbil. Portanto, é

salutar, para finalizar o presente capítulo, problematizar que as inversões físicas realizadas no capítulo são distintas: em *Maria Antonieta* elas visam problematizar a forma humana para dela extrair uma diferenciação entre soberana e população, ao passo que o informe de *Bataille* ou o surrealismo visam problematizar a idealidade da figura humana e de seus órgãos ditos elevados ao romper a distinção entre partes superiores e inferiores do corpo humano.

### 3. A ferida do erotismo

Muitas foram as formas através das quais se apresentaram corpos nas gravuras que precedem ou acompanham os movimentos da Revolução Francesa (1789-1799). O primeiro capítulo apontou o informe nas gravuras que privilegiavam corpos híbridos entre imagens de ser humano e de animais. Elas abrem a imagem do corpo de Maria Antonieta a partir do corte e da incisão e o anexam a corpos de animais ou ao próprio corpo do marido, o rei Luís XVI. Portanto, ocorre uma cristalização entre formas distintas, somadas umas às outras. Nas gravuras analisadas anteriormente, o rosto é móvel: há a cabeça privada da face, ou a face descida ao baixo ventre, coexistindo a ele.

Mas as gravuras do período, ao lado de imagens de rostos humanos e corpos animais, produziram também imagens que prezam por apresentar em seu papel a atividade sexual dos monarcas franceses à beira da Revolução. São panfletos obscenos que problematizam corpos eróticos, a nudez e as partes púbicas do corpo humano, principalmente o corpo feminino da rainha. À beira da Revolução Francesa, os revolucionários exploraram como nunca a sexualidade dos monarcas reinantes. O sexo figurou como um dos temas prediletos dos panfletos do período revolucionário francês. Não é exagero escrever que, em um regime político como a monarquia absoluta que vigorou na maior parte dos Estados da Europa moderna, ou seja, masculina e hereditária, o sexo sempre esteve no centro do governo francês.

Os reis casavam para gerar herdeiros homens, e era esse o papel principal de uma rainha consorte: dar à luz filhos homens para continuar a linhagem real. Em uma visita ao Palácio de Versalhes – construído a partir de um pequeno pavilhão de caça por Luís XIV nos anos de 1680 e transformado em centro do poder absolutista francês nas décadas posteriores – nos dias de hoje, um observador contemporâneo pode se espantar com o fato de que as salas do andar nobre do palácio, as salas de Estado, contemplam os quartos de dormir do rei e da rainha, e não gabinetes ministeriais ou parlamentares. Os príncipes da Europa, sob a égide exemplar dos Bourbon na França, comiam, dormiam e acordavam cercados de cortesãos que possuíam o direito régio e legítimo de assistir e participar de atividades que nada possuíam de privadas. As rainhas davam à luz em público, com os

quartos lotados de curiosos<sup>6</sup>, e, de maneira geral, a atividade sexual sempre fora tema de mexericos ou de um verdadeiro interesse político (ELIAS, 2001).

Instalada na cama do rei, esperava-se das rainhas consortes uma vida calma, reclusa e recatada, ocupadas principalmente em cuidar dos filhos. Como, historicamente, os reis casavam com princesas estrangeiras para cimentar alianças entre as potências europeias, uma rainha com pretensões políticas deveria ser temida pela sua (possível) duplicidade, subtraindo os interesses franceses daqueles de sua pátria. As esposas dos antecessores de Luís XVI, os monarcas Luís XIV e Luís XV, ambas princesas estrangeiras, haviam levado vidas bastante despreziosas, ao passo que as amantes oficiais usufruíam de vidas extravagantes. Como sublinha a historiadora Sara F. Matthews-Grieco (2008, p. 251-252), a moral vigente na sociedade de corte foi bastante frouxa, ao menos no caso dos homens, pois foi costume “submeter-se aos casamentos de conveniência”. Os reis mantinham amantes que viviam no mesmo ambiente que suas legítimas esposas.

Algumas amantes reais tornaram-se bastantes famosas ou entusiastas dos assuntos políticos, como a Marquesa de Pompadour (1721-1764), amiga de Voltaire (1694-1778), e amante de Luís XV. Não foi este o caso de Maria Antonieta. Luís XVI nunca manteve amantes; sua “moral”, se posso dizer assim, foi bastante austera se comparada àquela de seus antecessores. O livro *Una historia erótica de Versalles* (VERGÉ-FRANCESCHI; MORETTI, 2017), por exemplo, ao mapear os rompantes sexuais dos monarcas franceses no Palácio de Versalhes, inicia-se com o reinado de Luís XIV, perpassa as orgias do regente Filipe II, Duque de Orléans (1674-1723), durante a minoridade de Luís XV, a própria voluptuosidade de Luís XV e, termina seu enredo com o “palácio de um rei impotente”, em referência ao reinado de Luís XVI, o último monarca francês a residir em Versalhes.

Portanto, a partir da obra do historiador Robert Darnton (1998), quem analisou historietas obscenas destinados a outra favorita de Luís XV, a Condessa du Barry (1743-1793), escrevo como os panfletos satíricos, comumente, privilegiavam os ataques às amantes reais, e não às rainhas consortes. Novamente, não é o caso da rainha Maria Antonieta. Como Luís XVI não manteve nenhuma amante oficial e ao que consta na bibliografia do período, nunca teve casos extraconjugais, Maria Antonieta gozou do duplo privilégio de esposa e

---

<sup>6</sup> Maria Antonieta colocara fim aos partos “públicos” em 1781, durante a sua segunda gestação. O quarto de dormir, na hora do parto, de sua primeira gestação, em 1778, estivera tão lotado de pessoas que a rainha sofrera com falta de ar e perdera a consciência por alguns minutos (FRASER, 2009, p. 192).

favorita real. O rei “parecia perfeitamente feliz em conceber à esposa a posição financeira privilegiada de uma amante, ainda que não suas funções sexuais” (WEBER, 2008, p. 115).

Exemplos não faltam para atestar a proeminência de Maria Antonieta para além do que se esperava de uma rainha consorte: gastos excessivos, presentes como os palácios do Petit Trianon<sup>7</sup>, além da influência na moda da corte. A rainha já causou furor ao vestir calças de montaria “masculinas” utilizadas para cavalgar, bem como, com as roupas de tecido leve que passou a usar, abrindo mão de toda a parafernália do vestido de corte, com calda e duplas anquinhas, mas a partir do fenômeno qualificado pelo historiador Daniel Roche como “grande explosão” de almanaques de moda na França do período, passou a figurar entre as modelos de séries de gravuras de moda como a *Galerie des Modes* (WEBER, 2008, p. 124).

Portanto, Maria Antonieta parece ter adquirido uma preponderância muito superior àquela de uma rainha, usufruindo de usos da corte e de favores que foram destinados às amantes reais. As calças masculinas de Maria Antonieta erodiam as rígidas distinções entre masculino e feminino, ao passo que uma rainha que figurava em almanaques de moda, lançando tendências facilmente copiáveis e assemelhando-se a cantoras e dançarinas da ópera, abolia distinções sociais entre nobres e plebeus.

Como bem escreveu Robert Darnton, para as sátiras francesa do Antigo Regime a torpeza moral é necessariamente corolário da duplicidade política (DARNTON, 1996, p. 131). Se a “impotência sexual” do rei, os longos oito anos que levou para consumir o casamento com a esposa e as poucas visitas conjugais que fez a ela depois disso, tornavam-se álibi para caracterizar suas práticas sexuais como “inférteis” ao mesmo tempo em que se jogava com a duplicidade entre impotência sexual/política, o efeito contrário repercutia sobre a rainha, acusada de perversão e de ter amantes, homens ou mulheres. Denúncias de práticas sexuais extraconjugais abundavam e ao comentário de inépcia de Luís XVI, somava-se àquela da “lascívia antinatural” da rainha, sua preponderância frente ao monarca, seu marido, em nítida perversão das normas heterossexuais vigentes na França do século XVIII.

“Pode-se dizer que os panfletos em torno do corpo do rei têm nas últimas décadas do século uma força que não tinham” (VIGARELLO, 2008, p. 534). Georges Vigarello escreve que a suposta impotência do rei, sua sonolência ou taciturnidade são formas de atacar

---

<sup>7</sup> O Petit Trianon fora construído no reinado anterior para a amante de Luís XV, a Marquesa de Pompadour. Com a morte precoce da favorita, Luís XV “inaugurou” o palacete nos arredores do parque de Versalhes com a nova favorita, a Condessa du Barry. Luís XVI ofertou o palácio à esposa em 1775 e nele Maria Antonieta fundou uma “pequena corte”, cercada de íntimos escolhidos à dedo. O palacete ainda pode ser visitado nos arredores dos jardins do Palácio de Versalhes (FRASER, 2009, p. 174-175).

frontalmente as próprias instituições monárquicas. Para o autor, os panfletos exploram particularmente a fraqueza do corpo do rei frente à saúde e vigor dos corpos dos cidadãos franceses. Contudo, neste capítulo, não é à fertilidade e à sexualidade dos cidadãos que contraporei à “impotência” do rei, mas àquela da rainha. As gravuras que estudo no presente capítulo, ao produzirem imagens que apresentam Antonieta em práticas sexuais extraconjugais, são parte constituinte de atos sexuais transgressivos. Ademais, como a seguir, pode ser possível somar ao artífice extraconjugal àquele da proeminência da sexualidade feminina sobre a masculina. Nas gravuras é Maria Antonieta quem se destaca no ato sexual e com isso ocupa o primeiro plano das imagens.

**Figura 7. Anônimo. Os furores uterinos de Maria Antonieta, mulher de Luís XVI.**

Impresso, col.; 17 cm. Paris: [s.n.], 1791.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Acervo: Bibliothèque Nationale de France (BnF).Disponível em:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8615801j/f28.item>



O panfleto denominado *Os furores uterinos*<sup>8</sup> de Maria Antonieta, esposa de Luís XVI (figura 07), datado do ano de 1791, apresenta em umas de suas imagens colorizadas a rainha Maria Antonieta no interior de um cômodo ricamente mobiliado, do qual visualiza-se o papel de parede verde e as talhas da madeira em branco, além de um chão atapetado e de uma cama de dossel, forrada com cortinado vermelho, debruado de dourado. A cama propriamente dita possui o estofado branco, e mantém o douramento do dossel em seus contornos, bem como, nos pés do móvel.

Portanto, o ambiente da gravura é bastante requintado e os personagens apresentados também o são. Maria Antonieta porta sapatos vermelhos e uma combinação de meias brancas, debruadas de renda na extremidade superior; o vestido em tom vermelho é também debruado de renda branca no cós do peito, bem como, nas extremidades das mangas. O toucado que a rainha porta na cabeça também é branco, enfeitado com flores em vermelho e azul. Os cabelos não são visíveis, apenas um chumaço sob o penteado, defronte à testa. O rosto é bastante pálido, ao passo que o vermelho que contrasta com o branco da face é aquele do rosto corado ou do ruge, maquiado sobre as bochechas em dois círculos bastantes amplos.

O homem ao lado da rainha, seu consorte, o rei Luís XVI, também está vestido com luxo. Utiliza de sobrecasaca vermelha de um tecido bastante espesso, traje completado por colete dourado, calções de sedaria azul e meias brancas. Os sapatos de salto alto, também azuis, são combinados com a cor dos calções e com a cor da faixa real em seda, atravessada sobre o peito do monarca. A personagem também porta peruca empoadada, e, como a rainha, utiliza da pesada maquiagem da corte. Todos os itens de vestuário listados são aqueles da corte que Luís XVI presidira, exceto que na presente gravura o rei não porta a espada, que também foi parte obrigatória dos usos da corte de Versalhes.

Quanto à aparência física dos monarcas, destaco que, além do site da biblioteca Nacional da França identificar os dois personagens da gravura como Maria Antonieta e Luís XVI, os rostos gravados apresentam as características faciais dos monarcas, como o nariz aquilino do rei, bastante destacado na imagem, bem como, a corpulência de sua barriga. Sobre à rainha, há o nariz empinado, bastante famoso e visível em seus retratos, bem como, os lábios franzidos (FRASER, 2009, p.57; p. 85-86).

---

<sup>8</sup> Quando da Revolução, encarcerada na prisão da Conciergerie, Maria Antonieta sofreu intensas hemorragias e perdeu grande quantidade de sangue. A hipótese de início de um câncer de útero é citada por duas de suas biógrafas, Weber (2008, p. 304) e Fraser (2009, p. 473), que também fala em menopausa. À época do presente panfleto, Maria Antonieta somava quase 36 anos. O câncer no útero é particularmente irônico e cruel se levarmos em consideração o título do panfleto do qual deriva a presente imagem, aquele dos “furores uterinos”.

Mas o que pretendo problematizar na presente imagem é a nudez dos personagens, bem como, o teor erótico da gravura, já bastante alusivo no próprio título do panfleto. Os “furores” eróticos da soberana apresentam-na sentada à beira da cama a erguer as amplas saias com uma das mãos, revelando tanto o interior branco do vestido bem como a sua pele, outrora oculta sobre os pesados plissados da vestimenta, e a nudez que a acompanha. A cor que contrasta com aquela do branco da pele, é a do vermelho da vagina da rainha. Ademais, se a saia está erguida, a parte superior do vestido está abaixada; não se trata de um decote bastante justo, mas da própria ação de retirar o corpo de seu invólucro de tecido.

Antonietta inclina o rosto para o lado, ao passo que com a mão afasta a aproximação do marido, em pé, ao seu lado. O rosto virado para a direita, na direção contrária de Luís XVI, e a posição inclinada do braço e da mão, sugerem que a rainha evita a aproximação do esposo. Este também se encontra despido, de calças abaixadas. O pênis do homem, não ereto, aponta o constrangimento do personagem, posição confirmada pelas suas mãos, abertas e em movimento de defesa, que parecem não compreender a negação da rainha, ao mesmo tempo em que se desculpa ou se afasta. A imagem em questão apresenta a recusa sexual da rainha perante o marido.

O rei e a rainha, nessa imagem, não estão simplesmente nus. Eles estão despidos, e não de maneira completa. A nudez aqui é aquela do erotismo, pois é um desejo dissimulado sobre a própria vestimenta. Ao escrever erotismo para me referir a imagem de Maria Antonietta, enuncio que a escolha da palavra não é gratuita. Refiro-me àquele do filósofo Georges Bataille. O francês apresentara-o como uma atividade destrutiva pois colocaria em questão a dissolução da forma dos corpos. “O erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2017b, p. 153).

Bataille escreve que a atividade sexual iniciaria a partir da nudez, que para o pensador, se distância da imagem do corpo como “fechado”. A operação erótica teria por princípio a abertura do ser, pois ao fazer sexo com outra pessoa, o ser humano colocaria em questão a sua própria forma. A nudez, pela via da obscenidade, significaria a perturbação do corpo conforme a individualidade de si para apresentar aquela do seu desprendimento: corpo somado contra corpo, pois, segundo Bataille, o que o ato de amor revela é a carne, tal qual uma violência ou um sacrifício (BATAILLE, 2017b, p. 116).

Na imagem acima, a cor da vulva e do pênis do rei, na gravura, é aquela mesma da carne (da qual os órgãos são feitos) e a do sangue (o que percorre os órgãos, “endurecidos” de sangue). A abertura do corpo aqui parece ser a da própria vagina, tal qual a do ânus no

capítulo anterior: entrada do corpo feita pele, uma verdadeira “ferida palpitante” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 110). O erotismo, como pensado a partir de Bataille, é o próprio avesso da pele, a carne que o sexo revela na própria profundidade do corpo. Neste caso, parece que há o branco da pele dos personagens, um branco gelado, para conclamar o sangue do desejo, o vermelho da ruborização dos rostos (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 99).

Logo, a presente imagem apresenta o erotismo em três principais aspectos: aquele da recusa sexual de Maria Antonieta a Luís XVI, o erotismo do desejo negado de ser completado, pois o corpo da rainha permanece aquém das mãos do rei; também aquele da nudez despida dos personagens gravados, que são colocados a retirar as roupas, e não completamente nus; e, por fim, a própria carne exposta dos personagens, revelada a partir da atividade erótica. Por isso, e conforme os pressupostos teóricos de Bataille enunciados acima, o erotismo na presente gravura é ligado a uma atividade “violenta”; a da recusa sexual, a da nudez e da carne exposta, aberto às passagens entre corpos, ou do exterior da pele para o interior da carne.

O corpo revelado em seu interior pelo erotismo, e que fora aberto pela incisão e pelo enxerto no capítulo anterior, parece culminar na associação entre o informe e o erotismo. Não é esse interior vermelho da carne humana, penetrado pelo sexo, ele mesmo informe? Segundo a metodologia esboçada, principalmente, a partir do já referido *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2010), do historiador da arte Aby Warburg, aloco ao lado desta primeira imagem, neste segundo capítulo, uma outra gravura de Antonieta. Ela foi impressa no mesmo tipo de papel, também na técnica de impressão água-forte e com reprodução fixada ao ano de 1791. A imagem a seguir propõe associação nítida entre o corpo erótico de Maria Antonieta e o corpo de um animal. Como a primeira imagem do segundo capítulo, integra hoje os arquivos da Biblioteca Nacional da França (BnF).

Portanto, trata-se de uma imagem para comentar outra imagem (DIDI-HUBERMAN, 2018c, p. 164). Insisto, todavia, que a atividade de montar imagens não se deve reduzir nunca à alternativa simples de pura equivalência, pois apenas um pensamento trivial supõe que por estar ao lado deve ser igual. “Apenas uma publicidade pode fazer crer que um carro e uma garota são da mesma natureza por serem imagens visualizadas lado a lado” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 223). O corpo de uma sereia, metade peixe, metade mulher, bastante sinuoso e destacado em seu suporte imagético, o papel, é colocado ao lado da imagem acima.

**Figura 8.** Anônimo. **Um povo é sem honra, e merece suas correntes, quando ele abaixa a cabeça sob o cetro das rainhas.** Est.: água-forte, 14,5 x 9,5 cm. Paris: [s.n.], 1791.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Acervo: Bibliothèque Nationale de France (BnF). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/121>

A segunda gravura deste segundo capítulo é denominada *Um povo é sem honra, e merece suas correntes, quando ele abaixa a cabeça sob o cetro das rainhas* e foi impressa no ano de 1791. A imagem apresenta (figura 08) Maria Antonieta sobre uma cama desarrumada, como na imagem anterior. A corporeidade feminina é nua, com amplos seios, coxas avantajadas e um ventre saliente; ela contrasta com a corporeidade mais “fina” da gravura anterior (figura 07). Não é um corpo que eu poderia dizer magro. Os braços e as mãos da personagem também são grandes. Contudo, a personagem não possui pernas, nem pés. A metade superior do corpo cede lugar a uma calda de sereia; a pele torna-se escama e os pés transformam-se em barbatanas. A vulva da personagem é coberta por uma pata animal,

um bode que se encontra próximo do leito. Ela é interdita ao campo de visão do espectador. Olho novamente para o torso da sereia, e nele são visíveis tanto os contornos como a profundidade da entrada do umbigo, sobre a região abdominal. A calda da sereia parte dos joelhos, e não da cintura de Maria Antonieta. A rainha-sereia, neste caso, possui um cordão umbilical e tem uma vagina, e, portanto, sua reprodução e gestação é aquela do mamífero e não a do peixe.

Disse anteriormente que a cama é desfeita, mas é imperativo salientar que todo o ambiente circundante à rainha é bastante movimentado e repleto de personagens coadjuvantes ao primeiro plano da gravura. Nota-se que uma personagem flutuante, ela também nua, mas dotada de pés, porta uma tocha e ao erguer o pesado dossel que paira sobre a cama, revela a ação que se desenrola abaixo de si, como se erguesse a cortina de um espetáculo. De maneira geral, outras criaturas mitológicas circundam o quadro. Atrás da rainha, nos entornos da cama, encontram-se algumas figuras tais como a de Janus, o deus romano dos caminhos e das escolhas, aqui apresentado com suas características duas faces; o outro deus é Pã, senhor da natureza selvagem, colocado acima da personagem principal, busto cujo mármore é enfeitado com um cordão de flores.

Existe um soldado romano, à esquerda da rainha, que porta capacete e armadura; uma possível referência a Marte, deus romano da Guerra, que faria par simétrico a Vênus, deusa do amor, que neste caso seria a sereia Antonieta, associação plausível tanto pela nudez da personagem, bem como, pela calda de sereia, pois Vênus nasceu na água do mar. Um ancião, adormecido sob uma coroa e sentado em uma cadeira de espaldar alto, encontra-se na direção oposta àquela de Marte. É digno de nota que a cadeira em que se encontra o personagem masculino está forrada com flores-de-lis, o emblema dos Bourbon e do rei. O bode citado acima, que interdita a visão da vulva de Maria Antonieta, bem como, a pele de leopardo que o circunda, ao fundo, são elementos mitológicos sagrados a Dionísio, deus grego do vinho. O pavão, imagem de Juno, rainha dos deuses, completa o cerco mitológico (GRIMAL, 2013).

Em meio a outros elementos, tais como a escritã sentada à esquerda, ou os torsos de estátuas tombados ao chão, aos pés da cama, as tão evidentes referências à mitologia clássica e aos deuses do paganismo que rondam a gravura, bem como, o aspecto de vida dionisíaca desenfreada que se condensam à imagem, poderiam me levar a problematizar nessa gravura

impressa aquela *nachleben der antike* reivindicada pelo historiador da arte Aby Warburg<sup>9</sup> nas imagens do mundo ocidental. Mas saliento que este não é meu principal objetivo de pesquisa neste trabalho. Por isso, detenho-me à aparência corpórea de Maria Antonieta, e o que pretendo problematizar é o informe deste corpo – sua não delimitada aparência corpórea – bem como, o erotismo circundante a esse corpo nu e a sua relação com os personagens masculinos à esquerda e à direita.

Se o informe, neste caso, é àquele da sobreposição entre duas estruturas corpóreas, a humana e a do peixe, bem como, o da abertura do corpo humano para a inserção de fragmentos (a calda de peixe, as barbatanas), que lhe são alheias, o erotismo na gravura também será postulado a partir de Antonieta. A rainha, no meio da gravura, desenvolve cena bastante interessante; ela encontra-se de braços estendidos, na horizontal, esticados na quase totalidade da elasticidade possibilitada pela articulação. Um dos braços, o da direita, segura em sua mão um cálice; a da esquerda, por sua vez, porta uma espada que está projetada sobre o interior do corpo do ancião, citado acima. É possível dizer que ele está morto pela paralisia de seu corpo, o braço lançado no ar, e pelas próprias feições do rosto, que possui os olhos bem fechados. Ocorre a oferta do cálice, bem como, a recusa da vida, que é a morte do personagem.

Ademais, há também a passagem entre o corpo jovem e o corpo envelhecido. O homem diametralmente oposto ao corpo desfalecido, é aquele de um corpo bastante jovem e viril de um soldado romano. Como já referido, o personagem masculino à esquerda porta armadura; o da direita, por sua vez, usa uma roupa bastante ampla e plissada no tecido. Aparentemente, as vestimentas justas do soldado revelam um corpo escultórico, ao passo que os plissados parecem ocultar a estrutura corpórea do homem a direita. Ao passo que a rainha fere o homem à esquerda, seu olhar está virado diretamente para o rosto do soldado. A gestualidade de seu corpo parece àquele da oferta de seu corpo, posição possível tanto pelo olhar como pela própria posição dos braços, abertos em direção ao soldado.

---

<sup>9</sup> A *nachleben der antike* de Aby Warburg, isto é, a sobrevivência do antigo, nas imagens deste capítulo são consideráveis. Aquela mais nítida é a da sereia da figura 8 e da figura 10; De maneira mais sintomática, contudo, poderia postular a *nachleben* no próprio gesto de recusa de Antonieta ao rei, na figura 7, ou a da perseguição erótica da figura 9, semelhantes tanto à imagem do estupro de Clóris por Zéfiro, no quadro *A primavera* (1485), de Sandro Botticelli (1445-1510), como os raptos clássicos de Dafne por Apolo e Europa por Zeus, casos analisados por Aby Warburg em sua tese sobre as pinturas mitológicas de Botticelli e retomados por Didi-Huberman. Para saber mais: WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli. In: **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27-86; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Genitalis spiritus*, ou les turbulences du désir. In: **Ninfa fluida**. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015c, p. 81-123.

Portanto, neste mesmo corpo encontram-se reunidas duas funções: o erotismo para com o corpo à esquerda, a morte para com o corpo à direita. Que é essa ação se não necessariamente a definição de erotismo como ato “diabólico” tal qual escreveu Georges Bataille? “Essencialmente ‘diabólico’ significa a coincidência da morte e do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 581). Além disso, no paralelo entre o erotismo e a morte há a semelhança entre a ferida da espada e a carne do sexo. Logo, o erotismo pode ser apontado em dois principais aspectos na gravura acima: é o da nudez da personagem, a nudez que “abre” o corpo humano a seu avesso de carne, mas é também o desejo do sexo com o soldado romano, bem como aquele da recusa ao homem ferido, o erotismo que prova a atividade da vida até na morte.

A primeira semelhança entre as imagens é a nudez de Maria Antonieta; mas essa é também uma das principais diferenças entre as imagens; na primeira imagem (figura 07), Maria Antonieta está despindo-se, na segunda (figura 08), ela encontra-se nua por inteiro<sup>10</sup>. Neste caso, é possível citar a diferença entre os desenhos do corpo; a primeira imagem apresenta um corpo anatômico, pois não há traço animal nele; a segunda imagem, ao contrário, apresenta ao torso o fragmento de uma sereia. O primeiro corpo possui uma aparência bastante dura; o segundo, ao contrário, parece mole e flácido. A segunda semelhança é o erotismo. Mas aqui não a recusa à Luís XVI, mas o proeminente flerte em relação ao soldado, que não é o seu marido. Em ambas as cenas, é a personagem quem ganha preponderância na cena erótica: na primeira imagem, ao recusar Luís XVI, na segunda, a abrir os braços em direção a Marte. A terceira semelhança é aquela do corpo aberto. Mas ela é também uma distância entre as imagens. A primeira é aberta pela nudez que revela o interior avermelhado da vagina; a segunda é também aberta pelo corte anatômico e a inserção de uma calda de sereia. Daniel Arasse (2019, p. 120) sublinhou, ao tratar da *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano (1473/1490-1576) a importância do olhar da personagem na imagem para o seu espectador. Nenhuma, quarta semelhança, das imagens acima me dirige o olhar.

A associação entre o corpo erótico humano e o corpo animal não parece datar do século XVIII. Não é tampouco uma escolha aleatória. Diante do fundo cavernoso das paredes de Lascaux, datadas do Paleolítico Superior, Bataille viu surgir frente aos seus olhos um

---

<sup>10</sup> Importante distinguir a diferença entre nudez despida ou não. Daniel Arasse (2008, p. 554) sublinha que a nudez de deuses, deusas, heróis e ninfas (criaturas mitológicas em geral) era bem-aceita na história da arte em geral, desde o Renascimento ao menos. O problema era mais agudo com caso da nudez “comum”, a de todo o ser humano, a despida. Os exemplos de Daniel Arasse acompanham a diferença entre a *Vênus adormecida* (1510), de Giorgione (1477-1510) uma possível ninfa sobre a relva, e aquela da *Olympia* (1863), de Manet (1832-1883) uma prostituta famosa na Paris do século XIX.

enigma que o maravilhou. “Um homem com cabeça de pássaro exhibe o sexo levantado mas soçobra” (BATAILLE, 1987, p. 587). Um ser humano, ao que parece morto, encontra-se estendido à frente de um potente animal, imóvel. Um bisonte, ferido e desentranhado, com uma abertura sobre o ventre. O homem o feriu. Mas não é verdadeiramente um homem, sua cabeça é de ave.

O autor da obra *As lágrimas de Eros* (BATAILLE, 1987b) escreveu ser preciso associar as figuras animais com as eróticas figuras humanas, pois para o filósofo o nascimento do ser humano – ou seja, a sua distinção para com o animal – estaria arraigada à três fatores principais: à consciência da morte e ao trabalho seria preciso somar o erotismo. A defesa do autor é a de que as imagens de corpos eróticos são contemporâneas aos primeiros objetos fabricados pelas mãos humanas bem como às primeiras sepulturas. É isso o que tornaria Lascaux um objeto tão enigmático, pois os pênis eretos e cabeças de ave somavam-se nos mesmos corpos. O ser humano havia marcado nas paredes, através das imagens de corpos eróticos ou seres fabulosos o que deixava de ser: animal. De maneira singela, portanto, aloco aqui outra imagem, tal qual a figura 08, em que a imagem do corpo erótico parece coexistir à imagem do corpo animal. Eu vou problematizar o contato entre as formas, ou seja, entre as imagens somadas de corpos eróticos e corpos animais que, neste caso, não mais dividem apenas as ásperas paredes das cavernas, mas também as folhas de papel.



**Figura 9.** Max Ernst, imagem para *Une semaine de bonté*, 1934.



Conforme citado em Moraes (2017a).

A primeira imagem (figura 09) que aloco ao lado das gravuras de Maria Antonieta é o desenho acima, produzido para o livro *Une semaine de bonté*, pelo artista surrealista Max Ernst (1891-1976), no ano de 1934. O desenho apresenta o desenrolar de uma cena bastante curiosa. Um homem, em pé, ereto, vestido de sóbrios e pesados tecidos de coloração escura e calçando sapatos, persegue uma mulher, inteiramente nua, raptando-a. À primeira vista, a impressão é a de que o homem carrega o corpo nos braços, portando-o com a força de seu próprio físico, mas em verdade suas mãos não a seguram; uma delas pende no ar, ao passo que a outra, segura uma estaca que perpassa o pé da personagem, na horizontal.

Uma segunda impressão é a de que o corpo feminino está apoiado sobre um dos joelhos do personagem, mais precisamente o joelho direito, mas esse vislumbre também não se mantém: a posição ereta do corpo não apresenta perna flexionada ou posição sentada/semi-deitada para inferir uma dobradura elástica o suficiente para sustentar o peso da personagem. Ela está aquém do corpo do homem, capturada e tocada pelo metal da faca, e nunca com a pele do próprio personagem. Ele não a toca com as mãos ou outra parte de seu corpo. O que perpassa a carne é exclusivamente o metal, que mantém o corpo suspenso

no ar, prestes a cair ao chão, do qual a personagem feminina instintivamente já se defende, esticando uma das mãos. A maneira pela qual a mulher “cai”, do alto pendendo ao baixo, não deve escapar ao seu observador, pois, segundo Bataille, “o que é mal é necessariamente representado, na ordem dos movimentos, por um movimento de cima para baixo” (BATAILLE, 2018, p. 78).

À beira do chão, o rosto está aquém do campo de vista do espectador. Visualiza-se apenas os contornos de seu corpo, e, do rosto, a orelha esquerda. Mas olho novamente o homem; não é verdadeiramente um homem, seu rosto é de pássaro, tal qual parecem ser as suas mãos. É um híbrido. Não seria difícil afirmar seu estatuto de ser-informe, pois faz de seu corpo um jogo entre ser humano e animal. Pela maneira como o rosto se posiciona no desenho, apresentado de perfil, bem como, pela aparência de espesso material de aparência metálica, fria e dura, que circunda o rosto, poderia dizer que há uma máscara sobre o seu rosto humano, ao passo que sua própria aparência física – seu corpo – me é bastante interdita pela roupa volumosa. De uma forma ou outra, a forma humana se vê dialetizada.

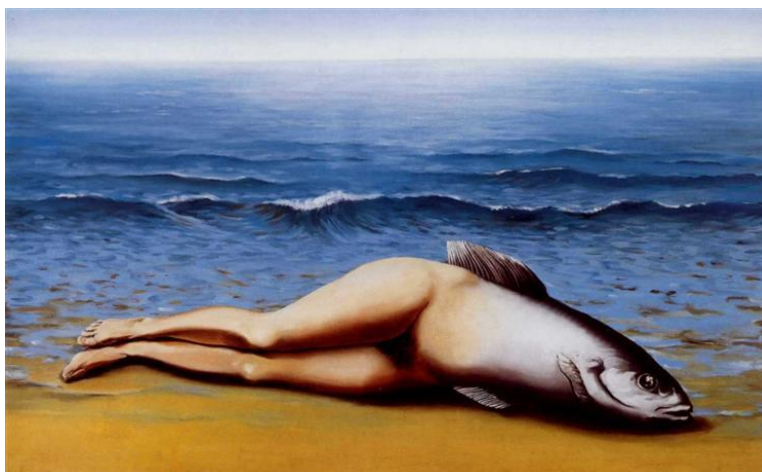
Ademais, o corpo feminino raptado é também ferido. Me deterei a essa associação. Como Bataille enunciou que o “desejo nada tem a ver com a forma ideal ou, mais exatamente, que ele se exerce unicamente para macular e fazer murchar essa beleza” (BATAILLE, 2018, p. 76), talvez eu poderia escrever que o valor de atração pelo rapto acima toca o ferimento deste mesmo corpo desejado. Justamente o pé em sua sola, o tema de “desordem do corpo humano, obra de uma discórdia violenta dos órgãos” (BATAILLE, 2018, p. 124), é perpassado pela adaga do homem. O erotismo, em primeira mão, na presente imagem parece ser o do desejo negado e com isso maculado: o corpo feminino capturado; o segundo ponto erótico no desenho é da própria nudez, essa de uma imensidão branca e desejada pelo raptor, volumosa nas nádegas e nas ancas, que se veria contraposta a seu interior vermelho na pequenina ferida do pé. Por fim, no primeiro plano da imagem, ao chão, há um pequeno ninho de material orgânico trançado, associação que permite pensar em ovos e em reprodução sexual. O ato sexual é novamente sublinhado no desenho, por uma terceira via: àquela da nudez e da perseguição erótica é preciso somar a da reprodução.

A primeira semelhança entre a imagem e uma das gravuras anteriores é a nudez da personagem feminina; ao passo que a nudez da primeira gravura francesa é despida (figura 09), a da segunda (figura 08) é frontal como a da presente imagem. Não são corpos que se despem, mas corpos apresentados nus. Ao contrário da primeira gravura e de maneira paralela a segunda, as partes púbicas do ventre, a vagina e a virilha, são interditas ao olhar

do espectador. A segunda semelhança é o corpo ferido, pois como a segunda imagem, uma adaga perpassa um dos corpos apresentados; se Maria Antonieta, corpo feminino, fere um corpo masculino na figura anterior, aqui é a mulher quem tem o pé machucado, o baixo de seu corpo.

A terceira semelhança entre a imagem e as gravuras anteriores é a coexistência entre uma cena erótica, uma perseguição amorosa, e um corpo informe. Se Maria Antonieta é apresentada como uma sereia na segunda imagem, aqui um corpo humano com rosto e bico de pássaro é desenhado sobre o papel. Diferente da apresentação de Maria Antonieta como sereia, neste caso é a parte superior do corpo, principalmente, que é acometida pelo informe: apesar de suas mãos apresentarem garras nas pontas dos dedos, o informe aberrante em seu corpo é o bico de ave; é a sua cabeça e sua face que se destacam no desenho.

**Figura 9.** René Magritte. **A invenção coletiva.** Óleo sobre tela, 1934.



Disponível em: <https://adww.online/invencao-coletiva-magritte-1934/>

Como última imagem deste primeiro capítulo, apresento outro corpo humano que une a sua nudez ao corpo animal. A presente imagem apresenta uma outra sereia, tal como aquela da figura 8. Mas a pintura de René Magritte (1898-1967), intitulada *A invenção coletiva* (figura 10), pintada no ano de 1934 pelo mestre belga, inverte o corpo da sereia tal como concebido na imagem anterior; não são apresentadas caldas de peixe e torso de mulher, mas seu contrário: pernas de ser humano sob uma grande cabeça de peixe.

A coloração do peixe é prateada, esbranquiçada abaixo do ventre. Além disso, a imagem possui estrutura corpórea humana a partir do ventre, pois é ali que o prateado da escama do peixe cede lugar a textura da pele humana. O olho muito aberto do peixe oferta a suposição de que a “sereia” está morta. As pernas de mulher também não se movem; estão

bastante paralisadas, imobilizadas na região onde rebentam as ondas. Ela está nua, mas a visão de suas partes púbicas é interdita ao espectador: uma sombra bastante escura projeta-se já sobre a parte baixa das coxas e avança até atingir a região da virilha. O mar que cerca a estranha criatura é de um azul bastante vivo, mas pouco móvel; quase indistinto da cor do céu; há bastante espuma na área circundante à faixa de areia, que é de um amarelo escurecido.

A imagem das partes púbicas permanece aquém do olhar, na penumbra da sombra de suas coxas. Esse corpo também não possui umbigo. Como um peixe, o corpo acima nasceu de um ovo e não de uma gestação tal qual a do ser humano. A gravura de Maria Antonieta como sereia (figura 08) possui ventre e umbigo e apesar de me ser interdito o olhar às suas partes íntimas, me é possível imaginar que sua gestação e fecundação é a do mamífero. Todavia, a sereia acima advém de um ovo chocado e não de um cordão umbilical. É a primeira dessemelhança entre as imagens. Uma segunda dessemelhança que a afasta de um corpo humano é a ausência da cabeça: uma sereia sem face é uma sereia que não canta. A presente obra de René Magritte dilacera o corpo em sua própria relação com o mito. A sereia surrealista não teria voz.

Ademais, a abertura corpórea da figura 08 transforma a extremidade de baixo em animal, e não a de cima, pois o informe é o da parte superior do corpo humano. Como os rostos móveis do capítulo anterior, há a inversão entre os membros inferiores do corpo humano e àqueles superiores; a face e a cabeça são novamente causa de inversão. Humanas pernas de sereia retiram seu valor de atração de sua distinção de uma cabeça de peixe, escamosa e gosmenta. Se a primeira sereia tem bem-compostos membros inferiores, não é este o caso da pintura de Magritte e há uma terceira dessemelhança. Mas essa é também uma primeira semelhança para com a figura 09, que também apresenta o traço animal no rosto. Aí, há também uma segunda semelhança com o desenho de Max Ernst e a segunda gravura setecentista: o corpo nu ao lado do corpo animal. Todavia, uma última dessemelhança é a ausência de perseguição erótica. De maneira oposta às três imagens que a antecedem, a sereia de Magritte não divide a cena com nenhum outro personagem. Ela é só frente ao mar. Portanto, se há erotismo na presente imagem, é o da nudez distante do olhar, como enunciado acima, ou, a do desejo negado pela ausência de rosto a ser acariciado.

A beleza no corpo acima é compatível com àquela enunciada por Bataille. A beleza, para o filósofo, seria aquela que mentisse e que dissimulasse: essa seria convulsa ou não seria. Uma beleza que não fosse “a máscara do despudor perdido” (BATAILLE, 2018, p.

141) poderia ser tão detestável quanto a feiura. A beleza das pernas humanas, tão bem traçadas contra o azul do mar, dissimulam o horror de um rosto sem lábios humanos, frio, salgado, asqueroso. Como a primeira imagem deste segundo capítulo (figura 07), as saias erguidas pelas alvas mãos da rainha têm a beleza do “despudor perdido”. Tal qual o desenho de Ernst (figura 09), que retira a sua beleza do rosto animal, mascarado ou não sob a verdadeira carne do corpo humano, justamente aquela que oculta, ou a calda de sereia de Maria Antonieta (figura 08) que desmente a beleza do torço do qual é o fim.

Nas páginas acima, tencionei problematizar a imagem do corpo de Maria Antonieta através de duas imagens satíricas, datadas do ano de 1791. As gravuras analisadas, repletas de elementos políticos e culturais franceses de seu período de produção, foram pensadas em seu traçado e em seu suporte reproduzível para tecerem críticas ao estado monárquico e a seus governantes. Para isso, nas imagens analisadas, a sexualidade e as afetividades dos monarcas tornaram-se tema dos panfletos. Como, ao contrário do que se esperava de uma rainha consorte, Maria Antonieta desempenhou um papel proeminente na corte, os cartunistas apresentaram-na como voraz nos papéis impressos, seja na recusa ao marido na primeira gravura (figura 07), ou na sexualidade para com um amante na segunda gravura analisada neste capítulo (figura 08). É digno de nota que, ao mesmo tempo em que a rainha parece adquirir autoridade sobre as cenas desenhadas, a sua rigidez retira um pouco de sua potência da maneira como se apresentou Luís XVI: o rei, na primeira gravura deste capítulo está afastado de sua esposa, e dela não consegue se aproximar.

Nas imagens justapostas, a forma do corpo humano não parece ser “mais que o instantâneo de uma transição” (DIDI-HUBERMAN, 2015d, p. 102). Aos corpos anatômicos desenhados na primeira imagem (figura 07), somam-se corpos em que o corpo erótico parece coexistir com fragmentos de corpos animais, tal qual o bico. Torsos de peixes, escamas e rostos de ave são anexados a corpos humanos estilizados que, de tal maneira, ganham traçados informes, pois possuem formas dialetizadas, isto é, formas que jogam umas contra as outras, estrutura corpórea sobre estrutura corpórea, ou, entre essa e algo que, à primeira visto, lhe é alheio.

As imagens entre ser humano erótico e animal foram estudadas por Bataille em *As lágrimas de Eros* (BATAILLE, 1987, p. 587), mas elas estavam presentes na Paris da Revolução Francesa (1789-1799), e foram também encontradas nas imagens do surrealismo, entre o final do século XIX e o início do século XX. Se, como bem escreveu Eliane Robert Moraes, os “monstros” do surrealismo “deixam de ser descritos como frutos de ‘uniões

aberrantes' para tornarem-se tão somente imagens poéticas" (MORAES, 2017a, p. 114), as cenas de artistas de vanguardas mantêm o traçado entre ser humano e animal bastante indistinto, como no homem com cabeça de pássaro de Ernst (09), e a sereia com pernas humanas e cabeça de peixe de Magritte (figura 10).

Por hora, para retomar a metodologia que guia o presente trabalho, as análises de imagens foram pautadas nas próprias imagens. Analisei uma imagem com base em outras imagens. Contudo, é salutar explicar que, ao contrário das imagens poéticas do surrealismo, ou, ao contrário, as imagens da mitologia clássica, a imagem de Maria Antonieta entre o animal e o ser humano cumpre uma função política precisa: ela visa, antes de tudo, diferenciar por *dessemelhança* a imagem da rainha daquela dos franceses em geral; para isso, se criou uma *semelhança* entre o ser humano e o animal. A rainha foi assim apresentada para tratar e estabelecer uma hierarquia entre corpo humano e corpo animal que corresponde à inferioridade da soberana frente à Revolução. À imagem mitológica e a perseguição erótica é preciso somar o corpo animal como produtor de sentimentos e sensações que não àquela do ser humano civilizado ou aculturado: há a voluptuosidade, o desenfreio e o libido exacerbado tanto como há a irracionalidade e a nocividade do animal.

#### 4. A perda da cabeça

A abertura da imagem de Maria Antonieta anunciada pelas gravuras analisadas nos capítulos anteriores parece culminar com a ação realizada pela própria guilhotina, em 16 de outubro de 1793. Ao passo que se gravavam e imprimiam imagens dos monarcas que circulavam por Paris e outras cidades francesas, a monarquia francesa teve diversos e consecutivos revezes políticos e econômicos. Se no primeiro capítulo o informe é o das imagens de corpos híbridos ou de corpos que confundem ânus e boca, e, por sua vez, no segundo capítulo, o informe é o das cenas eróticas somadas às imagens de corpos animais, o terceiro capítulo apresenta uma terceira categoria de gravuras: escrevo sobre as imagens que apresentam a imagem de Maria Antonieta aberta pela guilhotina, ou seja, imagens de corpos separados em dois pedaços, cabeça e corpo.

Não é demasiado comentar que, entre outubro de 1789 e junho de 1791, a França sofrera grandes e conturbadas alterações sociais e políticas. O historiador Eric Hobsbawm salienta como “uma convulsão de grandes proporções no reino e uma campanha de propaganda e eleição deram ao desespero do povo uma perspectiva política” (HOBSBAWM, 2012, p. 111). A Constituição Civil do Clero (1790) levou a maioria do clero e de seus fiéis à oposição política para com os revolucionários. As revoltas camponesas denominadas de Grande Medo (*Grand Peur*) ganharam relevo entre os franceses e, ainda segundo Hobsbawm, as tentativas da Constituição de 1791 em fundar um sistema assentado numa monarquia constitucional não surtiram efeitos.

Com o desenrolar dos acontecimentos políticos, a família real passou a residir em Paris e não mais no Palácio de Versalhes; com as chamadas “jornadas de outubro”, em 1789, a família real fora trazida à força de Versalhes pela multidão faminta. Envoltos em missivas para com nações estrangeiras para driblar os recentes acontecimentos políticos franceses, e também, após uma fracassada tentativa de fuga da capital francesa a família real viera a ser encarcerada, primeiro no Palácio das Tulherias, e, mais tarde, na Prisão do Templo, um assombroso torreão medieval construído na parte mais antiga da capital. De lá, o rei iria ter com a guilhotina; a rainha, após a morte do marido, em janeiro de 1793, foi separada dos filhos<sup>11</sup> e encarcerada na Prisão da Conciergerie.

---

<sup>11</sup> Não veria mais os filhos; a filha mais velha, Maria Teresa Carlota, Madame Royal, permaneceu encarcerada até ser trocada por prisioneiros franceses na Áustria, no fim da Revolução; o filho e herdeiro do trono, Luís Carlos, saudado pelos monarquistas como Luís XVII quando da morte do pai, morreria na prisão em 1795, de

Após um julgamento de dois dias, Maria Antonieta também partiria direto para a guilhotina, em outubro de 1793, nove meses após a decapitação de Luís XVI, em janeiro do mesmo ano. A morte do rei, em 21 de janeiro de 1793, parece ter constituído uma cena inaugural. Para o historiador da arte Daniel Arasse, “imolando” o “corpo sagrado” do rei, segundo a teoria do direito divino, a Revolução Francesa funcionalizou uma inversão do sacrifício eucarístico, “algo como a primeira Ceia em que se sacrifica um corpo, cuja monstruosidade se deve menos aos crimes pessoais do rei do que ao privilégio exorbitante que a teoria do poder monárquico lhe atribui” (ARASSE, 1989, p. 14).

A morte dos monarcas era um privilégio exorbitante. Não há de se ignorar que a história do corpo do rei é verdadeiramente também a história do Estado (VIGARELLO, 2008, p. 534). Como muitas das imagens produzidas no período atestam, a “construção da imagem” da realeza na França – como a ela se referiu Peter Burke (1994) em seu livro sobre as imagens de Luís XIV, outro rei famoso – também pretendia produzir uma qualidade sagrada ao atestar o poder do monarca como oriundo de Deus. Talvez, não seja demasiado visitar os rituais de cura de lepra analisados por Marc Bloch, cerimônias em que o toque real curava as doenças de pele. “Os reis da França e da Inglaterra puderam tornar-se médicos milagrosos porque já eram, havia muito tempo, personagens sagrados” (BLOCH, 1999, p. 70). As imagens de poder divino somam-se àquelas de poder político, quando ambas as categorias não se confundem. Como cita Ernst Kantorowicz (1998), em seus estudos de teologia medieval, o rei não possuía apenas um corpo: ao seu corpo físico, foi preciso somar o da monarquia.

“Era também lugar-comum no século XVII a constatação de que a magnificência tinha uma função política” (BURKE, 1994, p. 17). O estilo de vida cortesã afirmava, da sua maneira, o poder divino e ao mesmo tempo político que emanava dos reis. A etiqueta, como bem notou Norbert Elias (1990), perpassava não somente rituais e modos, mas maneiras de distinção social sob a qual se alicerçava o poder real. Não havia em Versalhes, desde os tempos de Luís XIV, como lembra em outro livro Norbert Elias, algo que se poderia denominar de “apartamento privado” (ELIAS, 2001). A distinção entre vida pública e privada não fazia sentido numa sociedade de corte como aquela de Versalhes. “Luís XIV codificou a vida cotidiana em Versalhes de uma maneira que ao mesmo tempo enfatizava

---

tuberculose; como o posterior casamento da filha com um primo Bourbon não resultaria em herdeiros, não houve descendência de Maria Antonieta e Luís XVI.



sua condição de ungido por Deus e impunha à aristocracia um papel de subordinação reverente” (WEBER, 2008, p. 51).

Estar nas proximidades do rei foi de um imenso prestígio; alcançar um objeto ao rei, vestir uma camisa, derramar água para lavar as mãos, tarefas de bastante poderio e realizadas não por meros serviçais, mas pelos mais proeminentes aristocratas do reino. Isso sem falar nos crimes de lesa-majestade; os reis foram coroados em abadias, não em prédios administrativos como as prefeituras e os parlamentos; benzuntados com óleos sagrados e quem lhes ofertava a coroa, arcebispos, não um ministro ou um secretário. A balaustrada dourada que cerca as camas, nos quartos de dormir do rei e a da rainha, ainda hoje presente nos palácios franceses, muito se parece com aquelas de um altar da igreja. Neste contexto, as teorias do direito divino estão de forma irrestrita ligadas à monarquia e à apresentação corpórea dos monarcas. “Os grandes rituais tradicionais, a sagração, a entrada do rei, a sessão solene do Parlamento e o funeral eram os momentos-chave em que o corpo mítico do rei se impunha aos olhos de todos” (VIGARELLO, 2008, p. 520).

Contudo, Georges Vigarello complementa que, se historicamente o corpo do rei é motivo de análises lisonjeiras, no final do século XVIII, entre a imagem do rei e a imagem do Estado, entre o corpo do monarca e o *corpus* do Estado, há uma crescente distância sendo instaurada, enumerando os motivos para tal mudança em três: em primeiro lugar, a crescente burocratização do estado, uma complexidade bastante nebulosa em que se multiplicariam os atores e as instituições; em segundo lugar, o crescimento da autonomia administrativa, mais extensa e múltipla, com realidades sociais e econômicas mais múltiplas; e em terceiro, lugar, as mudanças culturais, em um Estado cada vez menos religioso e leigo. Os reis franceses não cumprem mais o ritual de tocar escrófulas desde 1739 (VIGARELLO, 2008, p. 532).

Se não há mais rituais de tocar escrófulas, ou, se há um abismo crescente entre corpo do rei e corpo do Estado – o século em que Luís XIV afirmou o famoso “O Estado sou eu” (*L'État c'est moi*) foi o anterior, ou seja, o XVII – a monarquia permanecia produzindo muitas e muitas imagens de seus reis, sejam elas imagens da crença divina, ou imagens de poder político. Até na prisão, os retratos óleo sobre tela das majestades continuaram a ser encomendados, inclusive nos anos de Terror da Revolução Francesa. Tal qual os retratos de Luís XIV e Luís XV, há um grande número de pinturas, em diferentes anos, que apresentam o rei Luís XVI e a rainha Maria Antonieta cavalgando, em trajes de caça, bem como, utilizando das vestimentas régias que conferiam dignidade à sua posição de realeza e a

confirmavam como ungida por deus em uma sociedade de estamentos sociais bastantes rígidos.

**Figura 10.** Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun. **Maria Antonieta em trajés de gala.** Óleo sobre tela, 193,5 x 273 cm, 1775.



Acervo do Palácio de Versalhes. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Marie\\_Antoinette\\_in\\_Court\\_Dress\\_\(%C3%89lisabeth\\_Vig%C3%A9-Lebrun\\_-\\_Kunsthistorisches\\_Museum\)/#/media/File:Marie\\_Antoinette\\_Adult.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Marie_Antoinette_in_Court_Dress_(%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9-Lebrun_-_Kunsthistorisches_Museum)/#/media/File:Marie_Antoinette_Adult.jpg)

A pintura acima (figura 11) foi produzida no ano de 1775, logo após a ascensão de Luís XVI e Maria Antonieta ao trono francês. O retrato fora produzido pela artista Louise-Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), pintora oficial de Maria Antonieta, como citado anteriormente, no primeiro capítulo. Na imagem em questão, o interior palaciano é digno de nota: altos pilares de mármore enfeitados de bronze dourado à direita, encimado por um busto de Luís XVI, bem como, colunas bastante espessas à esquerda; tecidos pesados e debruados de dourado, nas cores verde e vermelha, são apresentados em cortinas, toalhas e estofamento de cadeiras no estilo mobiliário *Luís XV*. Encontram-se no quadro diversas insígnias reais, tais qual as flores de lis, na almofada sobre a qual repousa a coroa do rei, outro elemento régio, bem como o já referido busto de Luís XVI; mas a principal questão régia no quadro é a da própria vestimenta da rainha.

A rainha é apresentada, no centro da pintura, de pé e vestida nos grandes trajes da corte que presidira, o denominado *grand habit de cour*. Ao contrário da corte vienense onde fora criada, o traje de gala de Versalhes não era usado apenas em ocasiões extremamente formais, mas no dia a dia. O vestido é elaborado: as saias são bastantes amplas, em formato “balão”, encimadas sobre *paniers*, “cestas” presas sobre os quadris e dotadas de calda engomada pendendo atrás do vestido, bem como, de duplas anquinhas e anáguas franzidas. A circunferência destas amplas saias chegava a três ou a três metros e meio (WEBER, 2008, p. 168). O vestido é feito em brocado e tafetá prateado ou dourado, com bordas e adereços bastantes pesados em formas de laços nos entornos do vestido, em duas camadas; o tecido é espesso e volumoso, repleto de dobras; o volume considerável das saias contrasta com a parte superior do vestido, de corpete bastante justo e decotado; também feito em prata e dourado, bem como, encimado por laços que combinam com os da saia balão.

O rosto de Maria Antonieta, que olha para além do quadro, é maquiado, tanto pelo pó de arroz da corte, como pelo rouge nas bochechas; o cabelo, por sua vez, é penteado alto, enfeitado com plumas e pedras preciosas; diamantes são também as pedras do pesado colar que porta sobre o busto, apesar da rainha não utilizar de pulseiras nos braços: o único adereço visível nas mãos é uma rosa que pende entre os dedos da mão direita. Como destaca Caroline Weber, o decote profundo foi especificamente pensado para exibir joias resplandcentes com o máximo de efeito (WEBER, 2008, p. 167).

Além das calças de montaria, citados no capítulo anterior, Maria Antonieta popularizou o uso do *pouf*, um toucado inovador utilizado na presente imagem e que, construído sobre uma armação feita de arame, tecido, gaze, crina de cavalo, cabelo falso e as madeixas da própria pessoa que o portava, profusamente empoado e erguido acima da testa. Em seguida, enfeitado com objetos que aludiam a situação da pessoa que o utilizava, uma minúscula urna funerária para uma viúva, por exemplo, ou as manias da época, como os balões (FRASER, 2009, p. 98-99). O retrato, por assim, dizer, cruza o estrito e tradicional modelo de vestes da corte, com inovações trazidas à baila por Maria Antonieta, como o denominado penteado.

Ao fundo observa-se a continuidade do palácio, com tetos abobados e pé-direito elevado. Ademais, é preciso escrever sobre a luminescência que se encontra em torno da mão direita da rainha, logo acima da anquinha direita do vestido, tornando a coloração da pesada cortina verde em um tom um tanto mais claro. Ela parece advir da luz que adentra o quadro na vertical, a partir da coluna à esquerda, “batendo” diretamente no rosto da rainha e

na parte à esquerda do vestido, até atingir o cortinado à direita. Há um complexo jogo entre luz e sombra na presente imagem. Não é de se deixar para trás o tamanho da tela, de medidas imponentes, como as 1,935m de largura por 2,73m de comprimento.

Se a imagem, em sua luz e sombra, em seu douramento excessivo, em seu tamanho superior àquele do corpo humano, ou no material caro que é feita, procurava tratar apenas da crença na unção do monarca, ou em via um tanto diferente, mas não necessariamente excludente, confirmá-la como personagem política, o informe está presente na obra em questão pela disparidade de tamanhos e formatos do corpo que apresenta. Explico: gostaria de apontar que o óleo sobre tela é menos destoante do que aparenta ser para com as imagens da sátira. Para tanto, penso o informe presente no próprio quadro colocado acima, pois ele também tensiona a imagem do corpo humano.

Como nas fotografias de eminentes burgueses oitocentistas estudadas por Bataille, na figura acima “uma verdadeira negação da existência da *natureza humana* se vê aí implicada” (BATAILLE, 2018, p. 87). O quadro de Maria Antonieta lhe dá altura, pelo penteado elaborado e erguido acima da testa, bem como, lhe dá volume na parte inferior do corpo, tornando-o muito maior que a medida de sua anatomia; há dobra nas circunferências do corpo humano, ou ao contrário, afinamento ao extremo da cintura espartilhada. O animal agora é o adereço, é a barbatana da baleia transformada em espartilho ou a pena de avestruz eriçada na cabeça como enfeite, transformado em objeto aculturado, diferente do traçado animal das imagens da imprensa.

Bataille procurou o informe nos corpetes espalhados pelos porões de província, “hoje o pasto das moscas e das traças”, bem como, escreveu sobre a figura humana “nas pequenas almofadas que por tanto tempo serviram, por trás das pernas, para dar alguma ênfase às formas mais carnudas” (BATAILLE, 2018, p. 92). Se o informe, como entendido por Bataille, deve pensar a forma como dotada de movimento ou metamorfose, e não a negar simplesmente, ele está presente na figura acima pois a pintura de Vigée-Le Brun propôs modificar os critérios de apresentação do corpo para adequá-los às medidas e formas exigidas pela moda da corte, ou, pela característica de vestimenta sacra conferida às imagens dos monarcas. O retrato é uma *imagem-crença*, pois foi produzido para ser acreditado, para causar o ofuscamento de seu espectador. Ela envolve o credo do sujeito que a olha. Porém, diante dos papéis da sátira, ou melhor, com eles às mãos, também é preciso crer naquelas imagens.

**Figura 11.** Anônimo. **O crivo da Revolução.** Est.: água-forte, col.; 19 x 12,5 cm. Paris, 1792



. Acervo: Bibliothèque National de France (BnF). Disponível em:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530098150.item>

A gravura *O crivo da Revolução* (figura 12), produzida no ano de 1792, apresenta em uma moldura oval no centro de uma folha de papel, sob um fundo de nuvens espessas e um chão com relva, membros da família real francesa e proeminentes personalidades políticas do período apresentadas sobre uma peneira. O rosto que ocupa o centro da gravura é o de Maria Antonieta, com o marido à sua esquerda e o filho à sua direita, todos vestidos com roupas elegantes e com os cabelos empoados. Os outros rostos da gravura portam peruca e as roupas da corte, tal qual a realeza.

As faces dos personagens retratados são bastantes visíveis e sua apresentação corpórea encerra logo abaixo da linha do busto; são pessoas apresentadas sem corpos, inclusive sem braços, pois o traço do desenho cessa logo abaixo do pescoço. As cabeças, na gravura, se assemelham muito a bustos antigos, ou também, as fotografias modernas que privilegiam o rosto em detrimento do corpo, como as próprias *selfies*. O rosto da rainha em questão é bastante parecido com àquele da imagem anterior; ele mantém os traços de Maria

Antonietta em destaque, apesar de o penteado ter sido alterado; na primeira imagem, a rainha porta um elabora *pouf*, elevado acima da cabeça, como nas modas de seus primeiros anos de reinado. Na segunda, ao contrário, utiliza um toucado menos espalhafatoso, do qual não se desprende pluma ou pedras preciosas. Em ambos os casos, a roupa bem-composta acompanha a imagem da soberana, e o decote é espartilhado na linha da cintura e expõe a pele na região do peito.

Além das cabeças *sobre* o crivo, há aquelas que estão *sob* o crivo, pois a partir dos buracos da peneira caem rostos humanos que se avolumam ao chão com outros rostos, já desmembrados de seus corpos após terem sido “peneirados”. Em uma fulgurante primeira semelhança para com a atividade da guilhotina, o crivo estaria separando as pessoas “honestas” daquelas imorais, abrindo as imagens corpóreas das segundas, e na próxima “peneirada” quem aguardava sobre o crivo foi a família real. Em uma segunda semelhança para com a atividade da guilhotina, a fragmentação é entre cabeça e corpo, membros superiores e membros inferiores, pois há o desenho dos rostos em detrimento dos corpos.

Ademais, a peneira é carregada por um ser alado, com uma construção corpórea bastante estilizada, com quadris e peitoral volumosos, um rosto barbudo e asas nas costas; é provavelmente uma apresentação imagética de Tânatos, deus da morte (GRIMAL, 2013). É importante notar que, sob a peneira, preso no entrecruzamento das três estacas que dão sustentação ao crivo, encontrava-se uma cobra, perpassada por uma espada e encimada com o emblema das três ordens, os chamados três Estados, que formaram a França no Antigo Regime: o capacete de cavaleiro para a nobreza, o barrete para o clero, e a pá para a população geral, burgueses e plebeus. Uma ampulheta e uma foice completam a cena, estendidas sobre o chão aos pés do crivo.

O informe, na presente imagem, parece ser o do próprio corpo privado de sua parte inferior. É um corpo pela metade, ou menos da metade, do qual só se pode visualizar a parte superior. Torna-se, portanto, um corpo reduzido em forma e volume, tornado fragmento do que fora anteriormente. A presente imagem possui como principal semelhança para com a imagem anterior a apresentação imagética humana de Maria Antonietta, pois não há traços animais; contudo, como primeira dessemelhança encontro a diferença do suporte imagético, as de material ou as de medida; como a primeira imagem, uma segunda semelhança, a imagem da rainha é semelhante nas duas imagens pois utiliza as roupas e os adereços da moda do período e também não está nua como nas gravuras anteriores.

Como terceira semelhança, há o corpo humano como motivo do informe, pois as imagens modificam as estruturas corpóreas, uma para dar volume, outra para retirá-lo, reduzindo o corpo à face. Como segunda dessemelhança, todavia, o informe aqui não busca acentuar uma estrutura corpórea e torná-la “carnuda”, como a ela se referiu Bataille, mas tratar da perda irresoluta e violenta de um pedaço do corpo. Como quarta semelhança gostaria de postular que nenhuma das imagens apresenta corpos abertos, pois a imagem acima não traz marcas de violência física ou outra ferida corpórea. Se as cabeças caídas sob a peneira não apontassem o fim último do maquinário, poderia se supor que a apresentação imagética apenas prezou pela apresentação da metade superior do corpo, como um retrato em “meio-corpo” ou “perfil”. É um corpo fechado onde não há ferida, tal qual no óleo sobre tela; peles que permanecem fechadas e aquém de nelas eu poder perpassar minha mão.

**Figura 12.** Anônimo. Possível fotografia do rosto em cera de Maria Antonieta, como moldado por Madame Tussaud.



Como citado em Tussaud (1921).

Como disse acima, ao apresentar rosto sem corpo *O crivo da Revolução* parece dialogar com o meio decapitação que tornaria a Revolução Francesa famosa. A guilhotina, que fora inventada no ano de 1793, apresentava uma nova maneira de suplício e de condenações. Como escreve o historiador da arte Daniel Arasse, a guilhotina aliava duas características que, à época, pareceriam quase impossíveis de serem alocadas juntas: a fria

modernidade técnica da guilhotina, comandada por leis de mecânica simples, somou-se à violência de uma mutilação física (ARASSE, 1989, p. 10). Cita Foucault que “o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro meticuloso” (FOUCAULT, 1987, p. 16).

A cabeça de Maria Antonieta, após ser guilhotinada, fora levada à Madame Tussaud (1761-1850), quem esculpiu em cera o rosto sem vida da rainha (FRASER, 2009, p. 486). A reprodução acima (figura 13) é citada em livro dedicado as memórias de Madame Tussaud e datada do ano de 1926, apesar da historiadora Antonia Fraser, biógrafa de Maria Antonieta, citar que, quando moldada por Tussaud, a cabeça nunca fora exibida (FRASER, 2009, p. 486). Se é ou não o *verdadeiro* molde feito sobre o rosto sem vida de Maria Antonieta, não afirmarei e para o meu objetivo, pouco importa. Tomarei a fotografia da cabeça em gesso como uma apresentação imagética de Maria Antonieta. O gesso, ou a cera neste caso, torna a magia do contato àquela da semelhança (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 24).

Na imagem acima, há cabelo bastante espesso sobre a cera, bem como, cílios e sobrancelhas, colocados sobre um rosto de olhos bastante fechados. O nariz é aquilino, como o dos retratos, a boca é fina e as maçãs do rosto são magras e encovadas. Abaixo do pescoço há apenas um tecido branco a encobrir a marca da guilhotina, isto é, o fim do molde em gesso. O pano sobre o ferimento, bem como, a maquiagem do rosto, bastante pálido e com uma pequena mancha de sangue sobre a bochecha esquerda, os cabelos penteados e as pálpebras fechadas, conferem uma amenidade, ou pelo menos suavizam, a imagem do corpo morto de Maria Antonieta. O olho, nada “tão atraente nos corpos”, a “iguaria canibal” (BATAILLE, 2018, p. 97), úmido, redondo, aquoso, permanece cerrado

É quase como se o espectador visualizasse um rosto dormindo, ou talvez uma das fotografias do século XIX em que são apresentados corpos mortos, mas intocados pela doença ou pelo sangue. Não é demais notar que, ao contrário do que se poderia esperar de uma cabeça guilhotinada, a fotografia (e a cabeça em cera moldada por Madame Tussaud) não apresentaram corpo aberto em nenhuma medida; não há ferida ou chaga aberta (a pele continua cerrada), não há entrada (encoberta pelo pano), há apenas o corpo excessivamente fechado, tal qual as pálpebras ou os lábios deste rosto morto. É interessante problematizar que, nas imagens analisadas neste trabalho, a cor vermelha do sangue e os corpos abertos e revelados em seu interior continuam sendo as imagens eróticas do capítulo anterior. Como as imagens acima, neste capítulo, há apenas pele onde deveria haver o reviramento da carne, o avesso da rainha.



Ademais, nesta imagem, parece haver “a relação indissociável da imagem (a produção do semelhante) e a agressividade (a destruição do semelhante)” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 53), pois cruza-se um rosto em cera, moldado sobre o corpo de carne, e a passividade deste mesmo corpo, que já sem vida serve de molde para o material da artista. Contudo, a essa face é preciso somar a imagem-matriz, produzida por aderência, por contato direto da matéria, o gesso, com o rosto, tal qual a *imago*, o molde construído sobre o rosto do morto na Roma Antiga, “aqui nomeada antes de qualquer história do retrato, ou seja, antes de qualquer pressuposição do caráter artístico da representação visual” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 81).

O informe na imagem é o do corpo rompido e separado de seus membros inferiores. Como primeira dessemelhança com as imagens anteriores é que na fotografia o rosto está finalmente separado do corpo; na segunda imagem (figura 12) ele foi apenas anunciado, mas se percebia o pescoço ligado tanto a cabeça como aos ombros. O corte da peneira foi no ventre do corpo, e não no pescoço. Como segunda dessemelhança é possível apontar o material de que é feita a obra, pois se nas primeiras imagens encontram-se uma tela e uma folha de papel, na presente obra é preciso somar à cera do rosto o próprio instantâneo fotográfico da imagem. Mas como primeira semelhança encontra-se a pele sem abertura e sem passagem, bem como, como segunda semelhança, a apresentação imagética vestida e sem traçado animal.

Daniel Arasse escreve que, da unidade orgânica cindida em dois restos mortais – fragmentada pela lâmina da guilhotina – é a cabeça que prende o olhar e o discurso. Ao isolar a cabeça da pessoa guilhotinada para colocá-la frente aos olhos do espectador, “a máquina de decapitar torna-se também uma temível retratista, uma verdadeira ‘máquina de tirar retratos’” (ARASSE, 1989, p. 173). Entre as diversas gravuras revolucionárias o retrato do guilhotinado é certamente um dos gêneros muito bem estabelecidos. Eliane Robert Moraes lembra que, no final do século XVIII – durante os anos do Terror da Revolução Francesa – alguns gravuristas franceses passaram a dedicar-se exclusivamente ao retrato do guilhotinado. “Gesto último do ritual da execução, a exibição do rosto do decapitado pelo carrasco anunciava o triunfo do corpo político sobre seus traidores” (MORAES, 2017a, p. 15).

No mesmo texto, ao se referir à morte racionalizada da guilhotina, a autora escreve que os instrumentos de extermínio – a guilhotina, as câmeras de gás modernas – foram submetidas à lógica da produtividade (MORAES, 2017a, p. 52). Bataille escreve que, desde

Sade e Goya, tão grandes contemporâneos das imagens deste trabalho, a violência declinou. A crueldade da guerra foi asfixiada pela disciplina, pois as guerras foram mecanizadas e as hecatombes foram substituídas pela violência como princípio do trabalho, já que a disciplina mecânica fez da morte atividade racionalizada (BATAILLE, 1987, p. 620). Em outro texto, é novamente Bataille (2018, p. 193) quem escreve que o primeiro museu no sentido moderno da palavra – isto é, como uma coleção pública – teria sido fundado em 27 de julho de 1793, na França, pela Convenção, e tratava-se de coleção de cabeças guilhotinadas. A origem do museu moderno estaria, portanto, arraigada ao desenvolvimento da guilhotina.

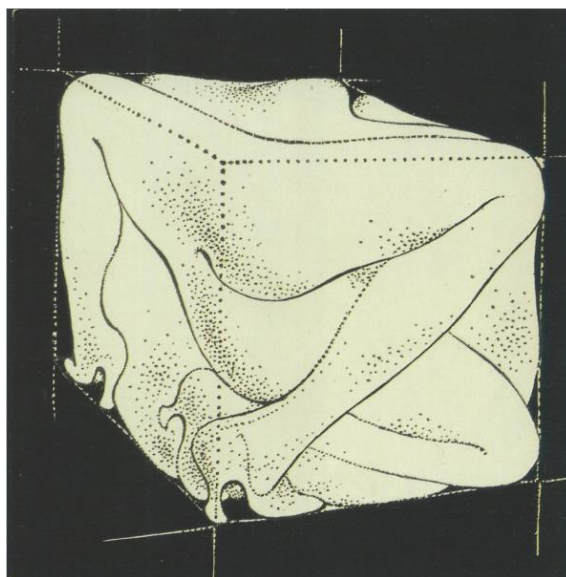
Retrato do guilhotinado em papel ou fotografias de cabeças moldadas em cera, as imagens do período apontam para a acefalia que seria mais tarde anunciada por movimentos artísticos tal qual o do Surrealismo, como bem notaram tanto Moraes como Bataille. As imagens de corpos com rostos torcidos em sua função ou ausentes da face parecem proliferar, e com elas já me deparei no primeiro capítulo do presente trabalho. Mas se aquelas imagens faziam do rosto o móvel por excelência, nas imagens que se seguem o rosto desaparece. Os corpos estão privados de suas cabeças.

A perda da cabeça na guilhotina fora apenas o início de um processo de acefalia. O valor do corpo humano parece ter declinado com a modernidade. Mas, para retomar outra boa lição de Didi-Huberman, o declínio não quer necessariamente dizer o desaparecimento<sup>12</sup>. O filósofo e historiador da arte francês escreve que ninguém sabe *resolver* o luto – a perda – da “figura humana”. Se a figura humana é aquilo que o ser humano destrói mais obstinadamente, é também aquilo que permanece como o indestrutível por excelência. A “sua perda só poderia ser um momento catastrófico, um acidente, uma síncope” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 199).

---

<sup>12</sup> Refiro-me à discussão didi-hubermaniana, a partir de Walter Benjamin, que não apresenta o declínio da *experiência* na modernidade como necessariamente equivalente à de seu desaparecimento. “Uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 121). Para saber mais: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 165-196; p.187-221.

**Figura 13.** Hans Bellmer. **O cubo.** c. 1935-1945.



Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/hans-bellmer/untitled-the-cube-1945>

A presente imagem (figura 14) apresenta outro corpo, que é discernível, principalmente, a partir de suas nádegas e de suas pernas, as quais portam sapatos de salto-alto. São pernas e coxas finas e torneadas, dobradas e encolhidas sobre si mesmas para caber nas medidas de uma caixa. Mas não são apenas duas pernas, são três; e aquelas ofertadas ao nosso campo de vista. Ao menos dois corpos somam-se em um cubo de medidas ínfimas. A impressão que a imagem causa ao espectador não é a de que o corpo está ceifado, mas derretido: ele está ali, em todos os seus membros, mas esses são esmagados, disformes e não miméticos ou anatômicos, mesmo que esse mimetismo corresponda a menos ou mais membros que os comuns ao ser humano.

A imagem é a de um corpo ou mais corpos dobrados sobre si mesmos, guardados em uma caixa, sem esquecer que a imagem acima também é a encruzilhada entre o corpo e a caixa, duas coisas que parecem pertencer a dois mundos antitéticos: o do corpo humano, sensível, e o da caixa, insensível. Verdadeira “imagem-aderência” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34) o desenho de Bellmer une não apenas dois corpos em uma mesma coisa informe, mas cola o nosso próprio olho na busca teimosa por discernir o que há no interior deste cubo. O fora, neste caso, não parece ser àquele da pele humana, mas o do próprio material da caixa; o corpo humano neste caso é o dentro. O olho estremece procurando discernir e separar as partes contíguas, entre o horror de partes do corpo não identificáveis da fotografia anteriores

ou ao corpo a corpo não identificável da presente imagem. Neste corpo a ser contido, derretido, há o antropomorfismo, mas aquele do desaparecimento (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 105).

A matéria do corpo – sua carne, seus líquidos – não parecem ter grande valor. Georges Bataille escreveu sobre as pesquisas de um eminente químico inglês, o Dr. Charles Henry Maye, quem teve como empenho estabelecer de maneira exata de que é feito o ser humano e qual é o seu verdadeiro valor químico. As conclusões do cientista, retomadas por Bataille, sistematizam a gordura do corpo do ser humano como suficiente para fabricar até sete sabonetes; o ferro resultaria em um prego de grossura média e o açúcar necessário para adoçar uma única xícara de café; mais matéria para 2.2000 palitos de fósforo e magnésio para uma única fotografia, somadas às quantidades inutilizáveis de potássio e enxofre. “Essas diferentes matérias primas, avaliadas em valores correntes, representam uma soma de cerca de 25 francos” (BATAILLE, 2018, p. 96). Bataille, de maneira pouco idealista, decompôs no texto o corpo humano ao valor irrisório de 25 francos. Como na imagem acima, o corpo humano encontra-se reduzido a pouco material, ao suficiente para recheiar uma caixa.

O informe, na presente imagem, parece ser o da própria laceração da figura humana, comprimida e verdadeiramente esmagada ao interior de uma caixa. Como primeira dessemelhança, ao contrário das imagens de Antonietta, a cabeça é aqui revogada do olhar de seu espectador. Ela permanece aquém do campo de vista, ao passo que nas imagens de Maria Antonietta ela está distinguida do corpo, mas permanece apresentada. Uma segunda dessemelhança é a posição dos corpos nas imagens, que dão as costas ao seu espectador, e não a parte frontal do corpo humano. São as nádegas e as pernas que se distinguem dos corpos apresentados, de maneira diferente das imagens de Maria Antonietta: no óleo sobre tela, a imagem não oferta apresentação de suas pernas ou pés, ocultas sob os panos do vestido, na gravura a parte inferior do corpo não ganhou apresentação corpórea, pois o traço do corpo apresenta apenas o rosto e a parte superior do ventre, ao passo que na fotografia do rosto em cera, é a cabeça guilhotinada que foi tanto o molde da artista como das lentes da câmera da fotógrafa.

As imagens acima fazem com que o “o sumo da elevação se confunde na prática com uma queda súbita, de uma violência inaudita” (BATAILLE, 2018, p. 178). O objetivo do capítulo foi analisar o informe nas imagens de Maria Antonietta a partir da perda da cabeça, antes da guilhotina com as imagens de papel ou depois da decapitação com a fotografia do rosto em cera. Em primeiro lugar, buscou-se problematizar o informe da imagem do corpo

na rainha em um óleo sobre tela, pois apesar do retrato produzir uma semelhança para com o poder divino da monarquia, o informe estava incrustado à materialidade daquelas imagens, colocado nas vestimentas e adereços que apresentavam o *informe* da *forma* humana, pois tornavam-no outro corpo.

Portanto, a abertura corpórea realizada no primeiro capítulo, a partir do híbrido entre estruturas corpóreas distintas, como a do homem e da mulher, ou a do corpo humano e a do corpo animal, perpassando também, no segundo capítulo, a associação entre o corpo erótico e o corpo animal, desemboca na fragmentação corpórea que, se anunciada pelas imagens, fora feita no corpo propriamente dito da rainha na guilhotina, o segundo ponto de análise do capítulo. A essas imagens que infligem violência a figura humana, pois elas se abrem em dois pedaços, aloquei outra imagem que também faz do informe um caso de análise. Como nas imagens de Maria Antonieta, os rostos estão ausentes da apresentação de corpos; mais do que cortados de seus ombros, a imagem de Hans Bellmer apresenta corpos que se encontram distorcidos e esmagados.

Parece haver com a guilhotina um processo de perda da cabeça, anunciado por Bataille e retomado por Moraes, que culminaria no surrealismo e nas vanguardas de maneira geral, além da própria arte contemporânea, onde o corpo humano não parece valer sem seu rompimento, ou melhor, é do seu rompimento que se extrai uma nova potência para o pensamento. A imagem de Bellmer não nega o corpo humano, tal qual as gravuras de Antonieta, mas procura nele o desproporcional, o negado, o informe. É claro que se encontram nítidas diferenças entre as imagens e a sua negação da cabeça, mas nenhuma das imagens olha seu espectador; quando há rostos, eles não me miram; o voyeurismo é apenas o da pessoa quem fita.

Stefan Zweig (2013) aponta como as imagens após a restauração da monarquia francesa apresentavam a guilhotinada rainha coberta por nuvens de incenso e coroada por auréolas luminosas. As imagens de Maria Antonieta continuaram sendo produzidas, de maneiras diferentes e com funções próprias, no passar dos anos. Meu texto, neste capítulo, começou com um óleo sobre tela de 1775 e a ela, mais tarde, montei outras imagens, de materiais muito distintos como uma folha de papel e mais tarde um molde em cera que foi transformado em rolo de câmera. Todas essas figuras têm em comum serem imagens de Maria Antonieta, mas todas apresentam a rainha sob formas e corpos distintos. O mote do capítulo foi a cabeça, aquela da guilhotina ou aquela do surrealismo. Nas imagens Maria Antonieta ela corresponde à morte de uma pessoa, cumprindo uma função política precisa

em seu contexto de produção: uma morte na guilhotina, em praça pública. Com a imagem de Bellmer, por sua vez, é o xeque-mate da idealização do humano que se encontra à baila nas mãos e olhos dos artistas: um corpo que parece não suportar mais o peso da cabeça sob os ombros.

## 5. Considerações finais:

O filósofo Georges Bataille escreveu que, se as formas reunidas por um pintor numa tela não tivessem repercussão – isto é, se, por exemplo, sombras terríveis e mandíbulas pontudas não abocanhassem o espectador que observa os crânios desenhados por Picasso – a pintura seria, no máximo, uma distração. “Quando Picasso pinta, a deslocação das formas implica a do pensamento” (BATAILLE, 2018, p. 140). Com esse aval, gostaria de dizer as imagens deste trabalho, ao deslocarem as formas do corpo de Maria Antonieta, implicam em um também deslocamento do pensamento. O corpo humano não parece ser uma medida harmônica ou milimétrica, mas uma forma capaz de se devorar e deglutir, capaz de retirar a forma humana de seu tamanho e formato e dilacerá-la.

A imagem de Maria Antonieta tornou-se dessemelhante de um corpo humano qualquer para se tornar semelhante a um corpo animal, em determinado caso, ou ao contrário, foi a própria semelhança entre corpos humanos, um corpo feminino e um masculino, que foi explorada. Neste trabalho, o informe foi apontado em três eixos temáticos. Georges Didi-Huberman escreveu que, o informe e a abertura – a laceração – parecem sempre iniciar pela colagem e pelo contato (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 49), e é esse movimento que pretendi acompanhar. Para tanto, é no primeiro capítulo que se propôs o informe nas gravuras que privilegiavam corpos híbridos entre ser humano masculino e feminino, ou, entre ser humano e animal, pois as formas se tocavam e invertiam hierarquias entre imagens de corpo. Além disso, nas gravuras, havia o informe do corpo privado de boca, ou de ânus, quando os denominados por Bataille de “os dois rostos” do corpo humano não se confundiam.

O segundo capítulo, por sua vez, apontou o informe em gravuras que somavam erotismo e corpos animais; as imagens de sereia ou de corpos humanos privados de rostos humanos problematizam o limite do corpo humano ao mesmo tempo em que propõe o erotismo como uma atividade da violência; como observado no capítulo, a única imagem do segundo eixo imagético a não apresentar traço animal é justamente aquela que mais apresenta o corpo em seu avesso, revelando ao espectador o tom vermelho e destacado da carne sob a brancura da pele. Para Bataille, como se viu, o erotismo e o corpo animal não são tão diferentes como parecem ser à primeira vista; desde Lascaux estão juntos, pois o erotismo funda o ser humano por oposição ao animal; o erotismo e o corpo animal estão no centro da investigação batailliana para pensar a imagem em sua arraigada relação com o ser humano.

O terceiro capítulo, por fim, apontou o informe na imagem de Maria Antonieta que mais parece se afastar do conceito batailliano: o retrato óleo sobre tela encomendado pela própria monarquia. Se os retratos foram encomendados por funções políticas, ou, também, para confirmar o poder divino que estabelecia a rígida estrutura social do período, eles são também imagens informes, pois tratam o corpo humano como uma forma capaz de se modificar, de se transformar e de adquirir tamanho e formato. O óleo sobre tela em douramento, ao apresentar corpos excessivamente manuseados, cortados, talhados, para adquirir determinada forma, nega a “verdadeira” figura humana pois faz dela um jogo. A imagem do corpo óleo sobre tela, por contraposição às imagens da cabeça guilhotinada, mostrou também suas semelhanças: as imagens sem cabeça mantêm seu ferimento encoberto, são fechadas, tal qual o retrato.

De maneira geral, o meu objetivo foi apresentar o informe nas gravuras de Maria Antonieta. Para isso, não me detive a um grande número de imagens do período; existem muitas outras gravuras francesas que apresentam Maria Antonieta, bem como, outros diversos suportes imagéticos, em díspares períodos históricos, a apresentar a rainha guilhotina. O meu objetivo foi problematizar a forma do corpo em três eixos temáticos, divisões que privilegiassem o hibridismo, o erotismo e, por fim, a acefalia. As imagens do período, como se pode notar, anteciparam a abertura corpórea da guilhotina: elas fazem da imagem corpórea um verdadeiro caso de investigação.

Como o trabalho pretendeu operar com os pressupostos metodológicos de Aby Warburg, em especial, com a noção de montagem aplicada no *Bilderatlas* (WARBURG, 2010), é importante sublinhar que *Mnemosyne* não é e não foi pensado para funcionar como “catálogo”, ou “lista” e “arquivo integral”: é um conhecimento transversal que opera a partir de relações e não pretende o esgotamento de seu objeto (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 26). Se, segundo Didi-Huberman, montar não é de forma alguma amalgamar, é salutar ponderar que, ainda segundo o francês, tão importante como saber montar é saber *cortar* a montagem (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 116).

Existem muitas outras questões que as imagens escolhidas poderiam fazer pensar, e muitas outras imagens para alocar lado a lado com elas. Mas o trabalho se encerra aqui e é também aqui que eu me despeço de Maria Antonieta, pois não seguirei pesquisando as imagens da rainha. Outras imagens se tornaram mais urgentes e esse ponto de chegada me parece ser também um novo ponto de partida. Por fim, é preciso dizer que Antonieta segue tão controversa em morte como fora em vida. Passados 228 anos de sua decapitação, a rainha



permanece personagem complexa, ou pelo menos, um fantasma bastante obstinado, com seus fervorosos detratores, e seus fiéis.

## 6. Referências bibliográficas

- ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1). Da Renascença às Luzes**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012. p. 535-620
- \_\_\_\_\_. **A guilhotina e o imaginário do terror**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Nada se vê**. Seis ensaios sobre pintura. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BATAILLE, Georges. **Documents: Georges Bataille**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- \_\_\_\_\_. **História do olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O culpado. Seguido de A Aleluia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- \_\_\_\_\_. **Ouvres Complètes**, t. X. Paris: Gallimard, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BURKE, Peter. **A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronismo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu** (Tese de Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014;
- CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**, vol. 4, n. 2, 2017, p. 269-288.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1). Da Renascença às Luzes**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012. p. 487-502.
- DARNTON, Robert. **A Revolução impressa: A imprensa na França, 1775-1800**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Censores em ação**. Como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **A semelhança informe**. Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.
- \_\_\_\_\_. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Cascas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.
- \_\_\_\_\_. **Cuando las imágenes toman posición**. El ojo de la historia, I. Madrid: A. Machado Livros, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017c.

- \_\_\_\_\_. **Exvoto:** imagen, órgano, tiempo. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2016a.
- \_\_\_\_\_. **Génie du non-lieu.** Air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2012b.
- \_\_\_\_\_. La condition des images. In: Augé, M; Didi-Huberman, G.; Eco, U.. **L'expérience des images.** Paris: L'eu editions, 2011.
- \_\_\_\_\_. **L'image ouverte.** Paris: Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Falenas.** Ensayos sobre la aparición 2. Contracampo: Santander (Cantabria), 2015b.
- \_\_\_\_\_. **Ninfa fluida.** Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015c.
- \_\_\_\_\_. **Ninfa moderna.** Essai sur le drapé-tombé. Paris: Gallimard, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Phasmes.** Essais sur l'apparition 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2018b.
- \_\_\_\_\_. Olhos livres da história. In: **Revista Ícone,** Recife, v. 16, n. 2, p. 161-172, nov. 2018c;
- \_\_\_\_\_. **Pasados citados por Jean-Luc Godard.** O olho da história, V. Contracampo: Santander (Cantabria), 2017d.
- \_\_\_\_\_. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** O olho da história, IV. Buenos Aires: Manantial, 2014a.
- \_\_\_\_\_. **Quando as imagens tomam posição.** O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017e.
- \_\_\_\_\_. **Remontagens do tempo sofrido.** O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.
- \_\_\_\_\_. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.
- \_\_\_\_\_. **Venus rajada** – desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador (vol. 1).** Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta.** Rio de Janeiro: Record, 2009.
- GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega.** Porto Alegre: L&PM, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- KANTOROWICZ, Ernst H.. **Os dois corpos do rei.** Um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LEVER, Evelyne. **Maria Antonieta** – a última rainha da França. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1).** Da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p. 217-301.
- MICHAUD, Philip-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível.** São Paulo: Iluminuras, 2017a;

- \_\_\_\_\_. Posfácio – Traços de Eros. In: **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b. p. 303-316.
- SCHWARCZ, Lila Moritz. Encontro com o silêncio: a produção feminina nos ‘tempos do passado’. LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (Orgs.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Catálogo. São Paulo: Editora MASP, 2019.
- TUSSAUD, John Theodore. **The romance of Madame Tussaud’s**. London: Odhams press limited, 1921.
- VIGARELLO, Georges. O corpo do rei. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1)**. Da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p. 503-534.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WEBER, Caroline. **Rainha da moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ZWEIG, Stefan. **Maria Antonieta**: retrato de uma mulher comum. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.