

MARIA ANTONIETA NA EXIBIÇÃO DO SALON DU LOUVRE DE 1783: MODA, NUDEZ, CLASSE E SEXUALIDADE FEMININA

MARIE ANTOINETTE AT THE 1783 SALON DU LOUVRE EXHIBITION: FASHION, NUDITY, CLASS AND FEMALE SEXUALITY

Felipe Goebel*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O artigo analisa a apresentação do retrato de Maria Antonieta *en gaulle* na Exibição do Salon du Louvre de 1783 e seus desdobramentos. O quadro, pintado por Elisabeth Vigée LeBrun, chocou o público espectador, causando escândalo e condenações variadas, devido ao estilo das roupas e de apresentação pessoal adotado pela Rainha da França na pintura. Questões relacionadas ao corpo, à nudez e à sexualidade feminina fazem-se presentes na polêmica gerada pelo retrato, juntamente com pontos de disputa relativos à distinção das classes sociais e com críticas pessoais à Maria Antonieta e à sociedade de corte. Mais do que apenas uma escolha ruim de estilo, a pintura e seus significados elucidam os debates acirrados sobre a presença e atuação das mulheres na esfera pública, funcionando como um catalisador nas disputas sobre esses pontos na opinião pública às vésperas da Revolução Francesa.

Abstract: *Abstract: This paper analyzes the display of the portrait of Marie Antoinette en gaulle at the 1783 Salon du Louvre Exhibition and its developments. The picture, painted by Elisabeth Vigée LeBrun, shocked the audience, causing scandal and various condemnations due to the style of the clothes and personal presentation adopted by the Queen of France in the painting. Issues related to body, nudity and female sexuality are present in the controversy generated by the portrait, along with points of dispute regarding the distinction of social classes and with personal criticisms against Marie Antoinette and the court society. More than just a bad choice of style, the painting and its meanings elucidate the heated debates about the presence and actions of women in the public sphere, acting as a catalyst in disputes over these points in public opinion on the eve of the French Revolution.*

* Mestre em História Social pelo PPPGHIS-UFRJ (2019). Atualmente pesquisa a formação do sistema da moda na França do Antigo Regime, com ênfase nos diálogos entre práticas e representações de moda, identidade feminina, cultura visual e relações de poder. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4374042309719542> Email: goebel.felipeb@gmail.com

Palavras-chave: Maria Antonieta; **Keywords:** *Marie Antoinette; court sociedade de corte; Antigo Regime. society; Old Regime.*

Introdução

Em junho de 1783 a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* realizou sua exibição bienal no Palácio do Louvre. Entre as pinturas e esculturas dos mais renomados artistas franceses foi exposto o retrato da rainha Maria Antonieta *en gaulle*, pintado por sua retratista oficial, Elisabeth Vigée LeBrun. A obra chocou o público espectador do evento, gerando escândalo e condenações variadas na opinião pública parisiense. O que surpreendeu na obra não foi a técnica empregada por Vigée LeBrun na representação, mas sim as roupas da rainha. Uma Maria Antonieta de vinte e sete anos foi retratada como se estivesse colhendo rosas em um ambiente externo, usando um vestido simples de musselina translúcida, amarrado na cintura com uma faixa, e com um largo chapéu de palha, decorado com três plumas e um laçarote de seda azul. As roupas de Maria Antonieta, exibidas em seu retrato na mais institucionalizada exibição de arte da França, criou um clamor de condenação pública por ser considerado uma maneira inadequada de retratar a Rainha da França. O quadro teve que ser retirado às pressas da Exibição. A artista substituiu a controversa pintura por outra mais formal, onde Maria Antonieta é representada em conformidade com as convenções de aparências e apresentação pública da realeza e da aristocracia de corte. Vestida mais apropriadamente com um vestido de corte azul acinzentado de seda, colar duplo de pérolas com braceletes combinando, completado com um penteado ricamente decorado com renda, laços e plumas.

O dano, porém, já havia ocorrido. A responsabilidade por todo o caso foi jogada diretamente na própria Maria Antonieta, uma vez que sem sua autorização a obra nunca teria sido exibida. 1783 foi um ano com poucos eventos públicos, o que parece ter reduzido, ainda que momentaneamente, a quantidade

de publicações satíricas, pornográficas e difamatórias em relação a ela¹. A fofoca, todavia, era um meio muito mais eficaz de espalhar notícias, e uma maneira que escapava das formas oficiais de controle do regime monárquico. Os rumores, o falatório, a transmissão de informações e opiniões boca-a-boca não podiam ser controladas e censuradas². Ao contrário dos panfletos que eram com frequências apreendidos e destruídos, sendo seus editores presos e as gráficas clandestinas fechadas.

Imagem 1 – Élisabeth Vigée LeBrun. *La reine en gaulle*. 1783.
(Óleo sobre tela. 92 x 73cm)



Fonte: National Gallery of Art. Disponível em:

<<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46065.html>>

¹ GRUDER, Vivian R. *The question of Marie Antoinette: the queen and the public opinion before the French Revolution*. French History, Oxford, volume 16, issue 3, p. 277, set. 2002.

² Para a importância da fofoca como uma poderosa mídia informativa no período: DARNTON, Robert. *An early information society. news and the media in Eighteenth-Century Paris*. The American Historical Review, Oxford, volume 105, issue 1, p. 1-35, fevereiro de 2000.

Imagem 2 – Élisabeth Vigée LeBrun. *Marie Antoinette, La Reine à la Rose*. 1784.
(Óleo sobre tela. 116 x 88cm)



Fonte: Château de Versailles et de Trianon. Disponível em:
<<http://collections.chateauversailles.fr/#78f039e2-98f3-4fd0-a746-ae1f27d1ce5e>>

As críticas presentes tanto em publicações oficiais, (jornais, revistas, almanaques e semanários), quanto em panfletos satíricos, além dos rumores, narrados nas memórias de diversos *émigrés* publicadas no começo do século XIX, formam o corpo das fontes examinadas. Tais materiais expõem as três principais modalidades de crítica em relação à polêmica gerada pelo retrato de Maria Antonietta *en gaulle*. A primeira se refere ao seu próprio corpo e sexualidade, e a maneira pela qual essas questões ficaram evidentes no retrato para alguns comentaristas. A segunda relaciona-se com o rompimento, presente no inovador

traje escolhido por ela, em relação ao sedimentado regime de distinção das classes por meio das aparências. Por último, a combinação das duas, gerou uma modalidade instrumentalizada em discursos sobre a incompetência de Maria Antonieta em ocupar o cargo de Rainha da França. A polêmica do retrato e os conteúdos das condenações geradas se relacionam, de maneira ampla, com as transformações e questionamentos sobre a presença e atuação feminina na sociedade francesa nas vésperas da Revolução Francesa. As três modalidades de crítica expõem de maneira contundente os receios e os temores em relação a participação social e política das mulheres no domínio público no final do século XVIII.

Para começarmos a análise dos significados relacionados à classe, ao gênero e à sexualidade feminina contidos nas críticas ao retrato de Maria Antonieta, precisamos levar em conta o espaço em que ele foi exibido e o que a obra representava ali. No século XVIII, a *Académie Royale* era a instituição formal de produção artística da França. Fundada por mandato real em 1648, sob a regência de Ana de Áustria e do Cardeal Mazarin, a instituição era a resposta da Coroa às disputas internas no setor de produção de quadros e esculturas. A intervenção monárquica atendia ao desejo de um grupo cada vez maior, capitaneados por Charles Le Brun. O objetivo do grupo de artistas reunidos por Le Brun era o rompimento com a Corporação de pintores, escultores e douradores de Paris, que detinha o monopólio sobre a produção e sobre a venda desses bens. Buscavam, dessa maneira, estabelecer a pintura e a escultura como umas das artes liberais e não mais como mero trabalho manual e produto artesanal; dessa maneira, desejavam estabelecer o pintor e o escultor como artistas e não mais como artesãos³. Se por um lado buscavam a mudança do estatuto de seus afazeres, elevando-os ao patamar das artes, essa demanda se alinhava com o projeto de fortalecimento e centralização do poder monárquico. Com a criação e estabelecimento da *Académie*, a monarquia passou a ter a sua disposição meios de controlar e de dispor da produção e da divulgação de imagens, formalizando a autoridade régia sobre as representações visuais e sobre

³ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. p. 4.

os signos e significados contidos nelas. Dessa maneira, a instituição tinha três objetivos centrais: a profissionalização, a regulamentação e o ensino formal da pintura e da escultura, sob o patrocínio da Coroa francesa.

Alinhada com o projeto da monarquia centralizada, a instituição se consolidou, ao longo do reinado do Rei Sol, como local de reflexão artística. Os artistas acadêmicos passaram a elaborar, difundir e ditar as técnicas e as regras da arte, ao mesmo tempo que estabeleciam o entendimento do artista como sujeito singular, inspirado e engenhoso⁴. Tendo, desde 1665, o monopólio da educação artística, as teorias, as técnicas e os estilos defendidos e praticados por seus membros eram considerados o modelo consagrado e que deveria ser seguido. Por outro lado, sua organização, baseada na competência técnica e no desempenho comercial de cada artista, garantia certa penetração de influências externas. Desse modo, assim que um modelo ou estatuto era considerado insuficiente ou ultrapassado, outro o sucedia. Essa característica adaptativa da instituição permitia, portanto, que ela acompanhasse as demandas externas, vindas, sobretudo, da aristocracia de corte e da alta burguesia urbana que consumiam os bens produzidos e patrocinava os artistas⁵. Era importante, portanto, que a instituição reunisse artistas de competência, que fossem considerados superiores e que distinguisse, entre seus membros, os melhores. Este princípio de competição e de distinção regia as admissões e os cargos comissionados que cada membro ocupava. Durante a existência da *Académie*, a admissão ocorria por meio do exame de "verificação de competência", mediante apresentação de trabalhos. Os candidatos apresentavam, primeiramente, uma "peça de amenidade" para demonstrar suas habilidades técnicas; depois, dentro de quatro ou cinco anos, uma coleção de obras denominadas "peças de recepção", com vista à filiação plena à instituição.

Na pintura havia, ainda, uma hierarquia de modalidades. A chamada "pintura histórica" estava em primeiro lugar, pois considerava-se que exigia um maior esforço intelectual de conhecimento, de técnicas de composição e de manipulação de alegorias simbólicas. A pintura histórica compreendia quadros

⁴ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. p. 12-13.

⁵ Idem. p. 57

de grandes proporções que representassem eventos e acontecimentos do passado, ainda que temas vindos da religião e da mitologia greco-romana fossem incluídos nessa classificação. O segundo gênero era o retrato: ainda que ocupasse o segundo patamar na hierarquia interna da instituição, os retratos eram a modalidade mais executada pelos membros da *Académie*. Isso porque as comissões da monarquia ou encomendas privadas de membros da elite ocorriam em sua maioria nessa categoria, dando a ela maior proeminência comercial. Vinham, então os temas chamados de "pintura de gênero" (ou seja, cenas da vida cotidiana) e a "pintura de observação" (paisagens, animais e naturezas-mortas). Essa hierarquia ficava evidente durante os exames de admissão, em que os indivíduos que concorressem a cargos de pintores de quadros históricos apresentavam apenas uma obra, e os das outras modalidades apresentavam duas⁶.

A *Académie* desempenhou, assim, um papel importante na criação e na divulgação do imaginário de representações que justificassem e validassem o regime monárquico absolutista. No processo de centralização do poder régio, desenvolvido por Luís XVI, ela era o braço formal e institucionalizado da elaboração de alegorias, quadros, retratos, efígies, esculturas, medalhas e etc. que glorificassem e legitimassem o rei, sua imagem pública e os significados de poder atrelados a ele⁷. As representações criadas lá deviam, portanto, estar em consonância com o projeto de fabricação, transmissão e manutenção do *status quo* monárquico, aristocrático e de corte. Em outras palavras, a instituição, a partir do Rei Sol, era uma das forças criadoras das representações oficiais da monarquia. Essas representações deviam garantir a dominação da realeza e da aristocracia de corte no campo simbólico, por meio de obras que respeitassem, exaltassem e justificassem o regime e sua casta dirigente privilegiada. O monopólio da *Académie* sobre as encomendas do Estado garantia aos artistas que dela participavam um lugar privilegiado no mercado da arte que se consolidava. Isso permitia que eles dirigissem os debates sobre as diretrizes,

⁶ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. p. 75-80.

⁷ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 88-89, 121.

formas, técnicas e estilos que deveriam ser aceitos ou combatidos; de maneira geral, a *Académie* passou a ser instituição que oficializava os estatutos da arte e seus objetivos na França durante os séculos XVII e XVIII⁸.

Dessa maneira, a Exibição bienal da *Académie* era o evento de divulgação pública não apenas da produção dos seus artistas, mas também era um espaço distinto de projeção dos símbolos de poder da monarquia. Em 1783, isso já estava consolidado e era lugar comum: esperava-se que as obras expostas no *Salon du Louvre* a cada dois anos respeitasse as regras específicas de representação que garantiam o que era ou não aceito em matéria de estilo, simbolismo e significados. Essas regras eram concebidas e praticadas em concordância com o regime de distinção da cultura das aparências, onde cada grupo social devia ser representado de uma maneira específica, com cores, roupas, estilos, alegorias e símbolos específicos. Isso era essencial, sobretudo, nas obras encomendadas pelo Estado ou por membros da aristocracia. O retrato de Maria Antonieta *en gaulle* era, assim, um rompimento claro com essas regras, e foi encarado como uma transgressão sem precedentes, não pelo estilo e pela técnica empregada por Vigée LeBrun, mas pelo seu conteúdo e significado, sobretudo, por ser o retrato da Rainha da França.

Na relação entre indumentária e moral, Aileen Ribeiro aponta como os rumores e críticas que circularam sobre os trajes que Maria Antonieta usava desenvolveram-se seguindo duas linhas argumentativas, as quais eventualmente fundiram-se no discurso e na opinião pública⁹. Conforme a própria Vigée-Lebrun escreveu em suas memórias, as pessoas comentaram que a rainha permitiu que ela a retratasse *en deshabillé*, ou seja, sem estar usando o traje formal esperado em uma representação oficial exibida em público¹⁰. Alguns críticos foram ainda mais longe afirmando que Maria Antonieta exibiu-se em roupas de baixo ou em trajes adequados a uma "mulher imoral"¹¹. Outra causa de enorme desaprovação

⁸ HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. p. 85-87.

⁹ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 115.

¹⁰ VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. *Souvenirs*. Claudine Herrmann. (ed.) Paris: Des Femmes, 1984. Vol. 1, p. 65.

¹¹ Por exemplo os comentários de Jean-Louis Soulavie em *Mémoires historiques du règne de Louis XVI depuis son mariage jusqu'à sa mort*. Vol 6, p. 43.

geral relacionou-se com o fato de ela ter escolhido se despir de qualquer indicador de seu *status* de Rainha da França e membro da realeza¹². Essas acusações devem ser examinadas separadamente, como propõe Ribeiro, uma vez que cada uma delas visa questionar, respectivamente, a modéstia, a sexualidade e a apresentação pública de Maria Antonieta como mulher e sua dignidade como soberana. Além disso, é necessário analisar o episódio da Exibição do *Salon* de 1783 como parte do processo de ressignificação dos símbolos de poder da realeza e da aristocracia. A mudança de sentidos dos valores de apresentação pública das elites de corte deve ser, ademais, entroposto ao contexto social mais amplo de crítica à sociedade de corte e à situação econômica periclitante enfrentada pela França à partir de 1777.

Exibida em roupas de baixo

A acusação de que Maria Antonieta deixou-se exibir usando nada mais do que roupas de baixo não é, de fato, completamente infundada. O traje *en gaulle*, ou *chemise à la reine* ou somente *chemise* como foi posteriormente chamado, era um vestido feito de camadas de musselina fina, quase translúcida, usado sobre espartilho e corpete frouxos e saias amplas. O vestido em si não tinha nenhum elemento estrutural rígido, exceto a gola franzida e mangas em gomos, formados e ajustados por cadarços ou fitas internas; na cintura o vestido era preso por uma faixa larga amarrada com um laço nas costas. Acessórios comuns incluíam um fichu, (espécie de lenço largo ou xale leve de três pontas), cruzado sobre os seios ou costas, além de grandes chapéus de palha usados sobre os cabelos presos em um rabo de cavalo solto e sem empoamento. O vestido, com suas formas arredondadas e desestruturadas, era um rompimento claro em relação ao tradicional traje feminino francês, sobretudo com o estilo formal que moldava, regulava e restringia o corpo pelo uso de espartilhos, *panniers* e corpetes. Pelo contrário, o *chemise* se conformava ao corpo da mulher, adaptando-se à sua forma, garantido conforto e uma gama de movimentos que as modalidades mais tradicionais não permitiam.

¹² DIDEROT, Denis. VON GRIMM, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire philosophique et critique*. Vol. 13, p. 442.

Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720317j>>

A possível origem do estilo é controversa. Madeline Delpiere aponta que vestidos leves se tornaram populares primeiro entre as mulheres de comerciantes de algodão e linho da cidade de Bordeaux, no sul da França. Tendo acesso aos tecidos brancos alvejados ao sol vindos colônias, sobretudo da Ilha de Saint-Domingue, (atuais Haiti e República Dominicana), elas passaram a adotar estilos similares aos usados pelas mulheres *creoles*, que evitavam tecidos grossos e espartilhos apertados devido ao calor do Caribe e da Louisiana¹³. Concomitantemente, o gosto por tecidos de algodão se estabeleceu por volta de 1750, conforme a influência dos trajes ingleses se espalhava entre os homens e as mulheres parisienses¹⁴. Exportado da Inglaterra, o hábito de usar vestidos sem armações acolchoadas (*panniers*), ajustados nas mangas, sem caudas e com poucos adereços, resultou no que eventualmente passou a ser chamado de *robe à l'anglaise*¹⁵. Maria Antonieta adotou esse estilo por volta de sua primeira gravidez em 1778, e continuou preferindo vestidos *à l'anglaise* em ocasiões menos formais em Versalhes, sobretudo quando em seus apartamentos privados ou no Petit Trianon¹⁶.

Por outro lado, Mary Sheriff questiona a similaridade entre o estilo *en gaulle* e a roupa de baixo do século XVIII. O uso de "camisas" longas e brancas era um hábito comum entre as elites já na segunda metade do século XVII, e no reinado de Luís XV já era norma entre todas as camadas sociais, urbanas e rurais. A peça de baixo nada mais era do que um camisão de linho ou algodão que ia até abaixo dos joelhos. Por cima dele, eram colocadas as múltiplas camadas de roupas, incluindo uma outra camisa mais fina que por vezes ficava visível na gola e mangas. A peça de baixo, porém, era justa ao corpo, com gola quadrada e fendas nas axilas, além de ser feita de tecido rústico, dificilmente macio, fino e alvejado como os usados nos vestidos. Para Sheriff, portanto, a similaridade do

¹³ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 109.

¹⁴ Idem. p. 59-59. Para um estudo mais aprofundado da importância dos tecidos de algodão em definir novas práticas indumentárias ao longo do século XVIII, além de sua crescente importância econômica nos mercados europeus de roupas ver: LEMIRE, Beverly. *Fashion's favourite: the cotton trade and the consumer in Britain, 1660-1800*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

¹⁵ RIBEIRO, Aileen. *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford Ltd., 1988. p. 27-29.

¹⁶ Idem. p. 34-37.

vestido *chemise* e a roupas de baixo fica apenas no nome e não na confecção ou na aparência das peças¹⁷. Na mesma direção de questionamento da comparação do estilo *en gaulle* com a roupa de baixo, Kimberly Chrisman-Campbell afirma que, na verdade, o vestido tinha mais semelhança com a roupa usada por cima do traje na toalete matinal da elite aristocrática, quando a pesada maquiagem era aplicada e os cabelos empoados¹⁸. De fato, essa peça é mais parecida com o vestido em construção: ambos eram largos, feitos com tecido fino, eram uma peça inteira e vestidos pela cabeça. Ao contrário, porém, essa era uma peça utilitária, usada com o objetivo prático de proteger as roupas dos muitos pós, pomadas e produtos de beleza usados na toalete, não tendo nenhuma ornamentação ou preocupação estilística de apresentação pessoal.

Independente da possível origem ou inspiração do estilo, o vestido se tornou tendência no final da década de 1770. Sua primeira aparição nas gravuras do almanaque *Galerie des modes et costumes françaises* é em 1780. Ademais, no seu retiro privado no Petit Trianon Maria Antonieta e suas damas, selecionadas por suas relações pessoais com ela e não pela posição e cargos oficiais ocupados, usavam trajes informais de inspiração inglesa. Como a biógrafa Antonia Fraser salienta, "estilos lúdicos e pastorais que idealizavam a vida no campo, [...] vestidos soltos feitos de gaze e musselina diáfana."¹⁹ Portanto, na Exibição 1783, a rainha estava mostrando publicamente, para uma audiência geral e não mais apenas para os frequentadores de Versalhes, uma preferência estilística já adotada por ela e seu *entourage*. Ribeiro afirma que o escândalo ao redor da pintura pode ter servido apenas para aumentar a popularidade do traje *en gaulle*, o qual passou a ser conhecido como vestido *chemise à la reine* em sua homenagem, sendo chamado assim pela primeira vez alguns meses depois da Exibição, na edição de setembro da revista *Cabinet des Modes*.

O estilo se tornou a tendência dominante da década de 1780, como atestam os inúmeros retratos, ilustrações, gravuras das revistas de moda e os

¹⁷ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the Queen*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 57.

¹⁸ CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2015.

¹⁹ FRASER, Antonia. *Maria Antonieta*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 156.

livros caixas das marchandes de modes parisienses do período²⁰. A adoção do estilo foi facilitada pela diminuição dos preços dos tecidos empregados, conforme as manufaturas de linho e algodão se desenvolviam e se mecanizavam na França e, sobretudo, nos Países Baixos austríacos. Isso permitiu que um maior número de indivíduos tivesse acesso a esses materiais, em detrimento da seda, do cetim e do brocado que continuavam com preços altos, fabricados de maneira manual, constituindo a principal produção das manufaturas têxteis da França, sobretudo das de Lyon²¹. O baixo custo dos materiais certamente facilitou a divulgação e adoção do estilo *chemise*, apesar da polêmica que gerava em alguns setores da sociedade.

Sexualidade feminina e o corpo do Estado

Alguns grupos de mulheres que acompanhavam as transformações de moda adotaram o vestido já na década de 1770, influenciadas por questionamentos sobre o controle e a regulação de seus corpos oriundos da tradição aristocrática. Inicialmente, mulheres pertencentes a aristocracia e a alta burguesia parisiense passaram a rejeitar os rígidos e apertados espartilhos de *baleen* e corpetes pesados de cetim ou seda grossa, preferindo modelos mais frouxos feitos de tecidos de algodão, fustão ou linho²². Para Delpierre, a ideia fundamental, e bastante simples, do *chemise* era, inicialmente, livrar-se de todos os elaborados e caros componentes adicionais, (laços, fitas, borlas, rosetas, rendas, babados, faixas, joias etc.), que eram sobrepostos no traje tradicional. Buscava-se deixar somente uma fina camada de tecido entre o espartilho, o corpete, saias e anáguas da usuária²³. De acordo com Ribeiro, o corpo feminino tornava-se, de certa forma, mais exposto e acessível, especialmente uma vez que

²⁰ RIBEIRO, Aileen. *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford Ltd., 1988. p. 33-35. A historiadora reúne dados, sobretudo, dos livros caixas de Madame Éloffé (os únicos inteiramente preservados), uma das principais *marchandes de modes* de Paris.

²¹ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 169.

²² Idem. p. 179.

²³ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 32.

os vestidos *chemise* se tornavam cada vez mais leves e translúcidos ao longo da década de 1780²⁴.

Os estilos de trajes que dominaram os séculos XVII e XVIII certamente não eram pudicos em relação a exibição do corpo e à nudez, dando ênfase a forma e a partes específicas do corpo. Como o colo para as mulheres, exibido em decotes profundos e espartilhos que levantavam e enchiam o busto, além de moldar e afinar artificialmente a cintura; para os homens, panturrilhas torneadas exibidas em meias justas e volume proeminente na virilha, pelo uso de calções com braguilhas laterais. A provocação sexual, o jogo de exibir o corpo de maneira estratégica, é, de fato, uma das marcas centrais do traje formal francês do século XVII e início do XVIII. Os significados contidos aí são reveladores da maneira dúbia com que a moralidade ficava presente na relação entre exibição do corpo, apresentação pessoal e moda na França.

Contudo, a questão da exposição imodesta e, sobretudo, o acesso ao corpo feminino ia bem além da preocupação estética, e para reconhecermos as múltiplas implicações contidas aí, é necessário considerarmos as dinâmicas gerais de mediação entre moral e corpo durante o Antigo Regime. Durante o século XVIII, de fato, nenhum outro Estado europeu era tão centrado no corpo e na sua apresentação pública como a França, onde “a retórica, os ritos e o ritmo da vida política derivavam diretamente dos corpos régios.²⁵” No centro do sistema monárquico absolutista, consolidado com o sistema de corte durante o reinado de Luís XIV, se encontrava o Rei, cujo corpo, seguindo a tradição medieval escolástica, tinha duas naturezas distintas e complementares. O corpo material e mortal, e o outro, sagrado, inviolável e eterno, submetendo todos os súditos, harmoniosamente unidos no chamado “corpo político do Estado monárquico.²⁶” Devido à ligação mística entre as funções da monarquia e o próprio corpo do rei, este tinha que ser amplamente visível, ainda que inviolável e intocável pela quase maioria da população. Como enviado de Deus para guiar e governar os homens,

²⁴ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 116

²⁵ MELZER, Sara E; NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 3

²⁶ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's two bodies: a study in medieval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

toda a autoridade, nessa visão cosmológica, fluía da pessoa e, em suma, do próprio corpo do rei. Por esse motivo a questão de proximidade física com ele era importante para a aristocracia, uma vez que os graus de proximidade significavam poder e prestígio nas disputas internas da nobreza francesa²⁷.

Ao longo do reinado da dinastia Bourbon, o acesso, a presença e os próprios corpos dos membros da realeza foram regulados por regras estritas de etiqueta e cerimonial de corte. Sob Luís XIV, esses dispositivos assumiram a forma de rituais altamente codificados executados diariamente e celebrados com pompa no verdadeiro “templo da monarquia que era a Corte de Versalhes²⁸.” Se o corpo do rei, e o de todos os membros da realeza por extensão, tinham significados de poder, Dorinda Outram salienta, o mesmo também valia para os corpos dos súditos; estes constituíam um valioso “recurso político”, uma vez que fossem devidamente disciplinados e instrumentalizados nas relações sociais²⁹. Nesse entendimento, a relação das mulheres com a própria fisicalidade de seus corpos era ambígua e mal desenvolvida:

Advindo dos longos tratados medievais e da moral religiosa escolástica, era vetado às mulheres “castas” a autoridade necessária para a atuação pública, sendo confinadas, para a preservação da castidade e da moral, aos seus papéis domésticos; enquanto às mulheres que desejavam algum tipo de autoridade pública eram automaticamente condenadas, consideradas sexualmente incontroláveis e assim uma ameaça à ordem política.³⁰

As preocupações sobre a ligação entre a ordem social e o corpo feminino aumentaram consideravelmente ao longo do século XVIII, conforme as mulheres passaram a reivindicar maior presença e a atuar mais ativamente na esfera pública. Não mais apenas como figuras proeminentes da vida cultural, mas também como agentes sociais influentes, ainda que por meio de canais não oficiais e no meio local dos bairros, vizinhanças e/ou em regiões específicas das

²⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 135-136.

²⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 64.

²⁹ OUTRAM, Dorinda. *The body and the French Revolution*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1989. p. 2

³⁰ Idem. p. 133.

idades³¹. O medo central era que “a sexualidade das mulheres, quando operada na esfera pública por meio da dissimulação, ameaçava efeminar os homens – ou seja, literalmente transformar os corpos masculinos.³²” Na sociedade francesa do século XVIII, onde a questão da disciplina e controle dos corpos, especialmente sua exibição, tinha tamanha importância, a moda cumpria uma importante função reguladora. Portanto, maneiras inapropriadas de vestir, como aponta Chantal Thomas, não apenas revelavam a imoralidade dos seus usuários, mas também podiam corromper outros indivíduos³³.

A ênfase dada ao controle do corpo e suas necessidades advém dessa mística de justificação e sacralidade do corpo da realeza. O modelo de controle dos corpos e seus sentidos foi adotado pela aristocracia e difundido para todas as camadas sociais, com diversos graus de adaptação. A sexualidade do rei era, então, particularmente importante para o bom funcionamento da monarquia absolutista sob os Bourbon, Jeffrey Merrick explica, porque as representações e publicações monarquistas durante o reinado de Luís XIV tornaram-se modelares. Dessa forma, o monarca deveria ser forte, viril e dominador, mas como uma espécie de patriarca autossuficiente em relação à sexualidade, que era plenamente controlada por ele como qualquer outra necessidade física de seu corpo mortal³⁴. Consequentemente, a natureza lasciva de seu sucessor, Luís XV, foi percebida como uma ameaça, mas também como uma qualidade política. Para os setores mais conservadores, vinculados à Igreja, sua incapacidade de governar seus próprios desejos colocava em questão sua habilidade de governar o corpo político do Estado. Ao mesmo tempo, alguns setores encaravam sua luxúria como um indicativo de virilidade e dominação, ou seja, características desejadas em um soberano³⁵. Finalmente, a incapacidade de Luís XVI de cumprir

³¹ LANDES, Joan B. *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. p. 88.

³² HUNT, Lynn. *The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 121-122.

³³ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 83.

³⁴ MERRICK, Jeffrey. *The body politics of French Absolutism*. In.: MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 11-31

³⁵ KAISER, Thomas E. *Louis le Bien-Aimé and the rhetoric of the royal body*. In.: MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) *From the royal to the republican body: incorporating the political in*

seus deveres matrimoniais e sua suposta impotência sexual, afirma Antoine de Baecque, foi uma das particularidades que provocou o colapso da mística de justificação do poder régio, ou seja, do entendimento “do corpo do Estado político absolutista e a derrota dos dois corpos do rei.³⁶”

Panfletos pornográficos de crítica e sátira política eram, portanto, uma maneira extremamente eficiente de atacar todo o sistema monárquico absolutista. O número de títulos cresceu progressivamente entre 1774-1788 e se multiplicou sem controle de 1789 a 1793³⁷. Apesar disso, devido ao peso da sacralidade e da inviolabilidade de seu corpo, com seus significados políticos arraigados na mística dos dois corpos, o rei era raramente visado de maneira direta. As críticas sociais contidas nos panfletos eram direcionadas mais frequentemente a sua contrapartida feminina³⁸. De acordo com Lynn Hunt: “O corpo da rainha era então de interesse não por causa de suas conexões com o sagrado ou com o divino, mas sim porque representava o princípio oposto – nomeadamente, a possível profanação de tudo que a Nação deveria ter por sagrado.³⁹”

As rainhas da França, ao contrário de seus maridos, não tinham um corpo místico, no sentido dos dois corpos do rei. Mas, eram revestidos de uma certa mística no sentido de serem misteriosamente simbólicos. Os corpos das rainhas, afinal de contas, eram fecundados pelo rei e se tornavam o veículo de gestação do qual nasceria o futuro monarca, que viria a personificar a Nação e o Estado francês. Ou seja, elas tinham uma relação única, dúbia e misteriosa na lógica dos dois corpos, uma vez que seus corpos só eram entendidos como sagrados na medida em que eram íntimos dos corpos do rei, seja o do marido ou o do futuro rei que deveria gestar. Devido a essa posição “estratégica entre o público e o

seventeenth and eighteenth-century France. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 131-161

³⁶ DE BAECQUE, Antoine. *The body politic - corporeal metaphor in revolutionary France, 1770-1800*. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 65

³⁷ DARNTON, Robert. *Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 32

³⁸ HUNT, Lynn. *The political psychology of revolutionary caricatures*. In.: CUNO, James. (org.) *French caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988. p. 37

³⁹ HUNT, Lynn. *The political psychology of revolutionary caricatures*. In.: CUNO, James. (org.) *French caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988. p. p. 41.

privado, entre o sagrado e o mundano”, Hunt argumenta, a trajetória de Maria Antonieta, seu julgamento e execução na guilhotina são “emblemáticos do problema bem mais amplo da relação entre as mulheres e a esfera pública no século XVIII.⁴⁰” Maria Antonieta representava uma “lição objetiva para outras mulheres cidadãs”, conforme afirmou Hébert no seu julgamento, “que desejassem ter mais liberdade e exercer poder” tanto na vida íntima como na esfera pública.

Tradicionalmente o papel de bode expiatório era desempenhado pela *maîtresse-en-titre*, a amante “oficial” do rei. Uma vez que Luís XVI não teve nenhuma amante, Maria Antonieta se encontrou na situação sem precedentes de ser “ao mesmo tempo a rainha e a favorita do rei aos olhos da opinião pública.⁴¹” O fato do casamento de Luís XVI e Maria Antonieta ter demorado sete anos para ser consumado era a causa inicial da difamação panfletária, sendo a inépcia sexual de Luís XVI contrabalançada pela desgovernada libido de sua esposa⁴². Um padrão foi então criado, o qual durou até a execução de ambos na guilhotina, onde praticamente todos os panfletos, a partir de 1782, apresentavam “uma rainha jovem e arrojada / cujo esposo muito augusto era um péssimo fodedor.⁴³”

Longe de terminar com suas quatro gravidezes, os rumores sobre os “furores uterinos⁴⁴” de Maria Antonieta se tornaram, ao invés disso, mais imaginativos e elaborados, relacionando sua sexualidade com todo tipo de má conduta, de lesbianidade à incesto. O interesse obsessivo no corpo sexualizado de Maria Antonieta se arrastou até seu julgamento em 1793, onde as narrativas panfletárias foram apresentadas como fontes e peças de acusação por Hébert,

⁴⁰ Idem. p. 46.

⁴¹ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 95

⁴² BARKER, Nancy N. “*Let them eat cake!*” - *the mythical Marie-Antoinette and the French Revolution*. *The Historian*, vol. 55, no. 4, p. 709-724, summer 1993.

⁴³ Hector Fleischmann, em *Marie-Antoinette libertine: bibliographie critique et analytique des pamphlets politiques, galants, et obscènes contre la reine*, publicado em 1911, identificou 126 panfletos que se centram na sexualidade de Maria Antonieta. Ainda que apenas dez por cento deles tenham sido possivelmente publicados antes de 1789, eles fornecem o molde para as publicações mais explícitas e explosivas pós-Marcha sobre Versalhes. A citação é de um dos panfletos mais conhecidos e consumidos no período, *Les amours de Charlot et Toinette* (1789). p. 3.

⁴⁴ A expressão vem de um panfleto bastante popular de 1791 chamado *Fureurs utérines de Marie Antoinette, femme de Luis XVI*.

tendo seu filho deposto contra ela e a acusando de incesto. Ao centrar-se na sexualidade e no próprio corpo da antiga rainha, a acusação os relacionou com a corrupção moral total da Corte de Versalhes, sobretudo ao manipular e estimular o desvirtuamento sexual de Luís XVI - já executado - e o de Luís Carlos, filho e herdeiro do trono. No seu julgamento, fica evidente que Maria Antonieta era encarada como a peça-chave da degradação de todo o corpo político do Estado, de onde advinha a justificação mística do poder da monarquia absolutista dos Bourbon⁴⁵.

Portanto, o escândalo gerado pelo retrato *en gaulle* é parte do processo de oposição frente à participação e à atuação feminina independente na esfera pública, mesmo que no domínio aparentemente secundário da moda. Para as mulheres, sobretudo para a Rainha da França, tomar a liberdade de adotar e exhibir uma forma mais simples de vestuário era um desafio à tradicional imagem de feminilidade, submetida à intimidade com o homem, cuja presença e ação na esfera pública era justificada e garantida. Dessa forma, esse desafio, ao significar a busca feminina por presença e ação no domínio público, devia ser combatido e rotulado como um comportamento desviante, de forma que o relacionasse com a imodéstia e com a imoralidade da exibição do corpo feminino e da corrupção sexual.

Fantasiada de camponesa

Maria Antonieta, após a Exibição de 1783, não foi criticada apenas por se deixar retratar de maneira inapropriada para uma mulher que deveria ser virtuosa e modesta, em trajes vagamente similares às roupas de baixo. Ela também parecia "pouco vestida" em relação ao que se esperava da Rainha da França. O consumo e as práticas indumentárias do período eram governados por modos variados de emulação das aparências da elite. Ou seja, os grupos sociais copiavam e adaptavam os hábitos de vestimenta uns dos outros, tanto de cima para baixo, mas também de baixo para cima. Desde o século XVII que a aristocracia cortesã e a realeza determinavam o que era o bom gosto, as boas maneiras e as práticas

⁴⁵ HUNT, Lynn. *The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 131.

ideais do vestir e se apresentar. Nos Setecentos, grupos diversos, sobretudo a burguesia e as classes médias urbanas em ascensão, passaram a adotar e adaptar os trajes e os comportamentos da aristocracia como maneira de se distinguirem das camadas mais inferiores da sociedade.

A cultura aristocrática cortesã se fundamentava, justamente, em uma cultura das aparências, conforme define Daniel Roche, onde aparentar era ser. Dessa forma, cada grupo social tinha uma aparência específica, a qual os indivíduos deveriam se conformar. Formas e modelos de roupas, acessórios e toucados permitiam distinguir imediatamente o pertencimento individual a cada grupo, além de garantir privilégios e proeminência em diversos ambientes e situações sociais⁴⁶. Os gastos e o consumo eram, nesse entendimento, um instrumento de autoafirmação social da elite, em constante competição por *status* e prestígio na lógica interna da sociabilidade de Versalhes⁴⁷. Por consequência, a moda detinha não só valor de distinção, mas também um valor moral, uma vez que o orgulho e a legitimação das elites dependiam de uma “presença ostensiva, adquirida por meio da escolha de trajes apropriados que garantissem a identificação como membros do grupo da elite e a distinção individual dentro do grupo.”⁴⁸

A arena francesa de luta por distinção na corte institucionalizou os moldes de exibição de poder das elites, por meio da riqueza e do luxo dos trajes da aristocracia. No consumo feminino em relação à exibição de poder e riqueza nas roupas, a rainha ocupava uma posição central e devia “dar o tom da Corte de Versalhes” em matéria de apresentação e vestuário feminino. Após a sua ascensão ao trono em maio de 1774, Maria Antonieta parecia estar ciente disso, desejosa de exercer sua prerrogativa real ao máximo, apoiada pela política do Controlador Geral das Finanças Turgot, que se baseava nos altos gastos da corte como forma de afirmar o poder político da monarquia. Suas escolhas de moda se tornaram cada vez mais extravagantes sob a influência da *marchande des*

⁴⁶ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 191-227

⁴⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 56.

⁴⁸ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 225

modes Rose Bertin, sua “ministra da moda” como era apelidada, e de seu cabeleireiro Léonard Autié. Seguindo o passo acelerado das transformações da moda de Paris, Maria Antonieta e seu “ministério da moda”, ou seja, seu grupo pessoal de damas e amigas, passaram a adotar estilos extravagantes, cada vez mais luxuosos e ousados. Os primeiros ataques satíricos contra Maria Antonieta centravam-se nas “proporções delirantes” alcançadas pelos elaborados e ultra decorados penteados chamados *pouf*. Era denunciada a “força corruptora dessa cadeia de influência”: um rei fraco era influenciado por sua esposa frívola e perdulária, ela mesma sendo influenciada por mulheres trabalhadoras relacionadas com a emergência das modas que eram criadas e se sucediam rapidamente em Paris⁴⁹.

A esse discurso que ligava as mulheres aos excessos de consumo e à frivolidades para o da mais temida feminização da política e do corpo do Estado, uma espécie de justificativa moral era dada. Começaram a surgir rumores, enaltecidos e copiados pelos panfletos, de que o desejo sexual insaciável de Maria Antonieta era a verdadeira causa dos seus hábitos de consumo. Como um panfleto colocou: “foi por luxúria / que nossos cofres esvaziados pagaram seus prazeres.⁵⁰” Ainda que criticada por sua extravagância e gastos condenáveis, suas escolhas de vestuário, durante seus primeiros anos como Rainha da França, ainda funcionavam em conformidade com a exibição extravagante da aristocracia de Versalhes. Isso era de certa maneira condizentes e até mesmo esperados da rainha e seu *entourage*; nesse sentido ela continuava a seguir as regras da tradicional cultura das aparências que garantia a distinção aos grupos da elite, seguindo a lógica estabelecida das lutas por representações por meio do luxo e dos gastos da sociedade de corte. Se esses hábitos e escolhas excitavam os críticos e indignavam boa parte da opinião pública, eles ainda tinham um senso de familiaridade entre os súditos de uma monarquia que não tinha rivais em termos de pompa, extravagância e magnificência desde o reinado do Rei Sol.

⁴⁹ THOMAS, Chantal. *The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette*. Nova York: Zone Books, 1999. p. 93-95.

⁵⁰ Anon. *La cause de la Révolution Française, ou la conduite secrète de Marie-Antoinette d'Autriche, reine de France*, 1790. p. 1

O estilo exibido por Maria Antonieta no retrato *en gaulle* se relaciona com uma lógica totalmente diferente. De fato ele se encontra na direção oposta ao da lógica da cultura das aparências. O traje escolhido era a expressão final e possivelmente mais ousada de um movimento, iniciado na França ao menos uma década antes, em direção a um estilo de roupas mais simples, e menos custosas. Inclusive a rainha, suas damas e amigas usavam o traje como uma espécie de uniforme no retiro pessoal e íntimo do Petit Trianon⁵¹. Ao mesmo tempo, mulheres das elites burguesas e das classes médias começavam a adotar vestidos mais simples em casa e em ocasiões especiais. Nos encontros e eventos dos muitos *Salons* de Paris, de acordo com Antoine Lilti, estilos menos formais que permitissem movimentos mais livres eram aceitos e até mesmo estimulados, tanto para os homens como para as mulheres. Nesses ambientes peculiares de sociabilidade, os grupos sociais e os gêneros se misturavam livremente: aristocratas de diversos níveis e políticos eminentes interagiam com escritores, *philosophes*, polemistas, cantoras, atrizes e dançarinas. Bastava ser célebre e conhecido para ser admitido nesses espaços; a exibição pessoal era tão ou mais importante do que os objetivos artísticos e intelectuais que originavam tais encontros⁵². Nos *Salons* de Paris, vestidos leves eram bastante usados por mulheres consideradas *à la mode* e não eram condenados. Ainda assim, os *Salons* eram espaços de sociabilidade dúbios, relativamente privado, mas certamente não totalmente público, ainda que certamente mundano⁵³.

O que de fato parece ter criado escândalo em 1783, foi justamente o embaralhamento e a subversão dos estilos e símbolos de classe. Ou seja, o fato de Maria Antonieta ter escolhido ser retratada e apresentada publicamente em um estilo que contrariava as convenções bem estabelecidas das aparências da elite, as quais ela até então havia obedecido ao menos em público. Ao posar para um retrato oficial era esperado que ela usasse no mínimo um *robe à la française*, o vestido de corte com seus muitos e obrigatórios acessórios e enfeites

⁵¹ WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

⁵² LILTI, Antoine. *The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 25.

⁵³ Idem. p. 75-77.

dispendiosos produzidos pelas indústrias de luxo nacionais. Cabelos empoados e arrumados elaboradamente, joias e outros símbolos que remetessem à realeza e à dinastia Bourbon e uma pose rígida e artificial também eram exigidos⁵⁴. Esse é o estilo presente, ainda que simplificado, na representação que substituiu o retrato *en gaulle* (ver Imagem 2). O contraste entre as convenções das representações tradicionais da realeza feminina e a imagem que Maria Antonieta ofereceu com seu vestido de musselina branca, afetadamente pastoral, deve ter sido chocante para o público reunido na oficiosa Exibição de 1783.

Os indivíduos do público que frequentavam a corte, ou seja, a aristocracia cortesã, ou parcelas da sociedade que acompanhavam os relatos de Versalhes, sobretudo a elite burguesa parisiense em ascensão, provavelmente enxergaram o retrato como uma audaciosa declaração da rainha. Uma em uma série de atos contra o rígido protocolo de comportamento e apresentação que governava a Corte de Versalhes. Em 1783, Maria Antonieta já havia imposto muitas simplificações no cerimonial e na etiqueta de corte, alterando diversos protocolos de exibição pública e introduzindo um tom mais privado na exibição pública diária dos membros da realeza. Além disso, havia mudado substancialmente o que era ou não aceito ser vestido em ocasiões específicas. O traje formal de corte completo, *grand habit du cour*, por exemplo, já quase não era usado, sendo reservado para grandes solenidades. Modelos simplificados dele, como o *robe à la française*, já haviam se tornado a norma diária em Versalhes. Estilos mais confortáveis, como o *robe à l'anglaise* com sua inspiração equestre e campestre, eram também aceitos em certas ocasiões. Todas essas mudanças geraram consideráveis insatisfações entre os cortesãos mais tradicionais e conservadores, oriundos das famílias de maior prestígio que participavam mais ativamente na corte.

A primeira dama de quarto (*première femme de chambre*) de Maria Antonieta, Madame Campan, afirma em suas memórias como essa alteração começou com a decisão de recodificar o ritual público de sua toalete matutina. No começo de 1775, ela se recusou continuar a ser banhada, vestida, penteada e

⁵⁴ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the Queen*. In.: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 54-56.

maquiada em público pelas aristocratas que frequentavam Versalhes, que deviam respeitar regras estritas de procedência dos títulos em um complicado ritual público que podia durar horas toda manhã. Ao invés disso, passou a realizar sua toalete nos seus aposentos privados, sobretudo no seu *boudoir* ou na sua sala de banho, com a presença de poucas amigas próximas e podendo consultar quando quisesse Rose Bertin e Léonard Autié em relação ao que iria usar ao longo do dia⁵⁵. Essa atitude não era apenas uma quebra no complexo sistema de regras de convívio e competição por distinção, sobre as quais a vida da aristocracia de corte se construía. A atitude também significou a remoção do corpo da rainha da proximidade e do olhar público dos súditos, representado nos rituais diários pela aristocracia.

Maria Antonieta levou esse processo de afastamento da vida pública da Corte de Versalhes a amplitudes sem precedente quando passava longos períodos de tempo no Petit Trianon, às vezes semanas, a partir de 1778. No seu retiro privado, ela criou um espaço íntimo, pessoal e afetadamente informal onde podia viver cercada somente de pessoas próximas e onde podia fugir de suas obrigações da vida pública da corte. O acesso aos seus jardins ingleses e ao interior do palacete era concedido apenas por seu convite pessoal. Como aponta Jacques Revel, a opinião pública rapidamente se posicionou contra as implicações políticas do estilo de vida que Maria Antonieta adotava em seu retiro campestre idealizado. Ao buscar privacidade e intimidade quando as obrigações do cargo que ocupava como membro da realeza exigiam exibição constante, ela claramente se esquivava da função política que deveria desempenhar como Rainha da França, que tinha uma relação específica na gestão da corte e na sustentação do corpo de Estado⁵⁶. A dimensão pública da exibição de seu corpo, profundamente imbricada de significados e simbolismos políticos, era necessária para o funcionamento da sociedade de corte, que sustentava a monarquia absolutista.

⁵⁵ CAMPAN, Jeanne. *Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette, reine de France et de Navarre*. Paris: Baudouin Frères Libraire, 1823. vol. 1, p. 91.

⁵⁶ REVEL, Jacques. *Marie Antoinette in her fiction: the staging of hatred*. In.: FORT, Bernadette. (org.) *Fictions of the French Revolution*. Evanston: Northwestern University Press, 1999. p. 118-120.

Uma vez que o vestido *en gaulle*, rebatizado de *chemise à la reine* e depois de *robe chemise*, era o estilo favorito e mais usado no Petit Trianon, a ligação foi facilmente feita entre o traje e a recusa de Maria Antonieta em cumprir com suas obrigações de rainha. Essas obrigações devem ser entendidas aqui como obrigações com o corpo de Estado, com a Nação e com todos os súditos. Revel muito bem articulou o dilema de Maria Antonieta ao escrever sobre sua pretensão em conduzir sua vida como desejava, em criar um espaço para si que fosse apartado do teatro das exposições públicas de Versalhes. Conforme aponta Mary Sheriff, devemos ter em mente que os espectadores da Exposição de 1783 ainda eram afeiçoados ao regime autocrático, ao paternalismo e à glória monárquica forjadas por suas representações oficiais. Talvez justamente por isso tenham ficado tão estupefatos com o desejo de Maria Antonieta de escapar do seu papel de Rainha, tal como retratado no quadro. Como os súditos responderam a isso pode ter sido direcionado pelos muitos inimigos que tinha dentro da corte, por meio dos primeiros libelos produzidos com patrocínio aristocrático e que criaram as primeiras caricaturas de Maria Antonieta como impulsiva, despudorada, debochada, traidora da Nação, perdulária e indigna de desempenhar o papel de Rainha da França⁵⁷. Seu exclusivo e afastado domínio pessoal, longe do olhar do público e sem a formalidade de Versalhes, passou a ser considerado como o retiro bucólico ideal onde a rainha poderia dar vazão a todas as suas fantasias sexuais, narrativas essas já exploradas nos panfletos desde 1775⁵⁸.

A afetada simplicidade de Maria Antonieta no seu retiro pastoral, planejado em detalhes, era divulgado, dentro e fora da corte, como uma maneira sagaz de farsa e de deboche da penúria enfrentada pela maior parte da população francesa nas décadas de 1770-80. Para Revel, Maria Antonieta “esqueceu a máxima de que a realeza não tinha direito a uma vida privada”

⁵⁷ SHERIFF, Mary D. *The portrait of the queen* In: GOODMAN, Dena. (org.) *Marie-Antoinette - writing on the body of a queen*. Nova York: Reutledge, 2003. p. 75

⁵⁸ A ligação entre o Petit Trianon e desejos sexuais era, ao menos em parte, inspirada pelo fato de o palacete ter sido originalmente projetado para Madame de Pompadour, e ocupado pela última e mais infame amante de Luís XV, Madame du Barry.

dentro da sociedade de corte⁵⁹. Revel continua analisando o desejo da Rainha de criar um espaço privado e controlado por ela, simbolizado pelo Trianon:

Nesse caso, a encenação de uma esfera privada se situa na origem de uma degradação da representação da corte que se tornou trivial, até mesmo ridícula. Era uma piada, talvez até mesmo um ultraje, a rainha brincando de ser camponesa ou ordenhadora com seus baldes de porcelana de Sévres e seus equipamentos dourados. Claramente podemos ver a indignação social gerada a partir daí e antecipar a dramática distinção entre a Rainha e seu *entourage* brincando de ser aldeões e a realidade enfrentada pela população francesa. É muito fácil, portanto, imaginar Maria Antonieta, estilosamente fantasiada como uma camponesa, proferindo a frase apócrifa: "Que comam brioches!"⁶⁰

As narrativas panfletárias a imaginavam e a representavam fantasiada como pastora, leiteira ou camponesa enquanto se entregava a encontros licenciosos e intrigas políticas com homens e mulheres de classes sociais e nacionalidades diversas⁶¹. No imaginário popular, alimentado pelas fofocas da corte e pelas narrativas panfletárias, ela podia ser ao mesmo tempo a rainha negligente, que parodiava e debochava da vida e das condições precárias dos camponeses, como a rainha indecente que se exibia em roupas de baixo e ainda a rainha frívola que esbanjava o tesouro da Nação. O que mantinha unida todas essas multifacetadas projeções críticas, de acordo com Revel, era a crença de que, não importa como ou de que maneira ela agisse, seu objetivo final era arruinar a França e os franceses⁶².

O fato de não ser francesa é central nessa ligação. Suas origens austríacas de arquiduquesa Habsburgo, dinastia inimiga da França por séculos, era usada como explicação para seu ódio total à Nação. Esse ponto, porém, ultrapassava a pura xenofobia em relação aos austríacos e, sobretudo, aos Habsburgo, uma vez que era constante e profundamente influenciado pelas relações diplomáticas

⁵⁹ REVEL, Jacques. *Marie Antoinette in her fiction: the staging of hatred*. In.: FORT, Bernadette. (org.) *Fictions of the French Revolution*. Evanston: Northwestern University Press, 1991 p. 118

⁶⁰ Idem. p. 123.

⁶¹ Idem. p. 114

⁶² Idem. p. 125

sempre conturbadas entre as duas potências⁶³. Seus contemporâneos não ignoravam os significados políticos e econômicos quando encaravam as escolhas de moda de Maria Antonieta, especialmente sua predileção por linho e musselina branca, produzidos em larga escala nos Países Baixos Habsburgo, ao invés da seda e do cetim franceses. Era especulado em jornais e panfletos, assim como nas fofocas correntes, que ela deliberadamente estaria sabotando as manufaturas têxteis de Lyon em detrimento dos comerciantes de algodão ingleses e dos produtores de linho dos Países Baixos austríacos⁶⁴. Esse ponto foi, inclusive, apresentado como prova de crime lesa-pátria em seu julgamento: ela teria tramado com seus familiares Habsburgo a destruição da indústria têxtil de seda francesa ao importar linhos e algodões austríacos e ingleses. Dessa maneira, para muitos o retrato de Maria Antonieta *en gaulle* representou um espetáculo público da degradação nacional e da subjugação da França aos interesses estrangeiros.

A libertação do corpo feminino

Apesar da controvérsia pública gerada, o estilo de vestido *chemise à la reine* estabeleceu o padrão da silhueta feminina até ao menos 1815. A simplicidade do corte e da fabricação, aliados aos materiais práticos e mais baratos utilizados, lançaram o padrão de elegância e de gosto superior em matéria de trajes femininos. Seguindo e criando tendências de moda, Maria Antonieta na sua "luta por agência e autonomia individual⁶⁵" estabeleceu, quase que acidentalmente, as bases do estilo imortalizado no período napoleônico⁶⁶. Ainda que essa interpretação de Maria Antonieta como, ao mesmo tempo, lançadora de tendências e vítima da moda⁶⁷ seja possível, é mais provável que ela fosse o indivíduo mais célebre, e por isso considerada líder, de um movimento

⁶³ KAISER, Thomas E. *Who's afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, austrophobia and the queen*. French History Magazine, Oxford, vol. 14, p. 241-271, setembro de 2000.

⁶⁴ RUAULT, Nicolas. *Gazette d'un parisien sous la Révolution: lettres à son frère, 1783-1796*. Paris, 1976. p. 80

⁶⁵ GOODMAN, Dena. *Introduction: not another biography of Marie Antoinette*. In.: GOODMAN, Dena (org.) *Marie Antoinette - writing on the body of a queen*. Londres: Routledge, 2003. p. 3.

⁶⁶ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 109.

⁶⁷ Essa dicotomia é a tese central elaborada em CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. *Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette*. New Haven: Yale University Press, 2015.

em expansão. Ou seja, da tendência que seguia o "movimento de distanciamento e rompimento com o artifício, o controle e a regulação do corpo e das emoções, em direção a uma linha mais natural e espontânea.⁶⁸"

Esse projeto, inicialmente abstrato, foi realizado quase que ao pé da letra no final da década de 1780 pela remoção de praticamente todos os acessórios e enfeites que antes haviam sido a base do traje formal feminino. O tecido não era mais ajustado e apertado, moldando à força o corpo com espartilhos, corpetes justos, *panniers* e anáguas. Pelo contrário, os trajes agora deveriam se adaptar ao corpo da usuária e acomodá-lo, ao invés de o restringir e controlar. A silhueta geométrica bidimensional foi, paulatinamente, substituída por uma imagem mais arredondada, tridimensional e suave do corpo feminino, a qual se centrava no colo não exposto por decotes profundos, mas sim enfatizado pelo uso de faixas e cintos largos que se tornaram cada vez mais altas na cintura⁶⁹.

Todo esse processo de reinvenção e ressignificação do luxo, do considerado elegante e de bom gosto não teria sido possível sem a difusão material de tecidos brancos de algodão, mais especificamente da musselina. Tecidos com padrões complexos e grossos de seda, cetim, tafetá e brocado atraíam o olhar do observador para o traje em si, afastando o olhar da figura e do corpo. O oposto ocorria com a musselina, já que esta continuava sendo leve e translúcida mesmo quando bordada e trabalhada. Trajando vestidos leves e sem as restrições de espartilhos e corpetes apertados, as mulheres devem ter experimentado toda uma nova variedade de liberdade de movimento e de interações com seus corpos. Os braços continuavam cobertos, ao menos até os cotovelos, mas o modelo específico de traje *chemise* difundido na França a partir da década de 1780 facilitava em muito o movimento dos membros superiores devido a mangas largas e em gomos⁷⁰.

Esse estilo mais natural passou por alterações na década de 1780 e 1790, tornando-se mais ornamentado. Ainda que não alcançasse plenamente as

⁶⁸ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 116.

⁶⁹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 57-58.

⁷⁰ DELPIERRE, Madeleine. *Dress in France in the Eighteenth Century*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1997. p. 32.

camadas mais baixas da sociedade até o Império Napoleônico, quando foi quase que totalmente reformulado em construção, a silhueta básica já estava clara no traje *en gaulle* adotado pelas damas da aristocracia e da burguesia já no começo da década de 1780. Em primeiro lugar, a tendência pode ter emergido como uma reação da elite aristocrática frente a popularização das tendências de moda criadas e adotadas em Paris por grupos femininos específicos⁷¹, que se sucediam com rapidez sem precedentes devido aos estímulos da difusão das publicações e revistas especializadas de moda⁷². Como consequência, como aponta Roche, a aparência não mais esboçava externamente a posição social do usuário e a hierarquia das classes do Antigo Regime. As mulheres particularmente, desde meados de 1750, passaram a adotar modalidades de vestir que elevassem ao menos nas aparências sua posição social, por meio da adaptação das formas de trajes aristocráticos⁷³.

Como reação, ainda que inconsciente e não planejada, contra a "democratização da moda", conforme afirmou Hébert no seu polêmico jornal *Père Duchesne*, as aristocratas passaram a adotar formas mais discretas de consumo e de feitura de suas roupas. A necessidade de afirmar sua superioridade não podia mais ser garantida pelo consumo e exibição de riquezas em forma de tecidos e objetos de luxo em grande quantidade. Como alternativa, apelou-se para a sobriedade e pelos valores morais de discrição e elegância por meio da escolha de estilos mais simples, centrados na construção e na confecção de qualidade. A reinvenção do luxo e do considerado de bom gosto nas décadas finais do Setecentos francês colocou, definitivamente, o foco dos trajes, masculinos e femininos, na forma e na função das roupas, não mais na ornamentação e exibição exterior dos trajes.

⁷¹ Para uma análise específica sobre o papel desempenhado pelas mulheres no processo de desenvolvimento do sistema da moda em Paris, a partir da década de 1760, ver: GOEBEL, Felipe. *O alvorecer do sistema da moda no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta: novos atores sociais e novos estilos*. Dissertação (mestrado em História Social) – UFRJ. Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

⁷² O processo acelerado de desenvolvimento do sistema da moda e comercialização de bens relacionados a ele é analisado no trabalho de BREWER, John. MCKENDRICK, Neil. PLUMB, John H. (orgs.) *The birth of a consumer society: commercialization in the Eighteenth-Century England*. Londres: Edward Everett Publishers, 1982.

⁷³ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007. p. 175.

A exibição de riquezas e a expressão do desejado refinamento em matéria de gosto e apresentação pessoal e coletiva se tornou, de maneira sem precedentes, extremamente polarizada. Como Norbert Elias afirma, novas teorias e compreensões sobre o gosto já podiam ser percebidas desde o final do século XVII, redefinindo a cultura aristocrática. Esta passou paulatinamente, a rejeitar a ostentação do luxo em consonância com a consolidação, reinvenção e idealização da estética clássica greco-romana⁷⁴. Aileen Ribeiro argumenta, seguindo a proposta de Elias, que a busca pela simplicidade na cultura estética do Setecentos não pode ser explicada sem se levar em conta o papel desempenhado pela influência de Rousseau, cujos escritos exaltavam a “absoluta virtude moral da forma natural do corpo⁷⁵.” Boa parte do crédito (e culpa) da idealização da vida do campo e do pastoral advém de seus escritos que defendiam o que deveria ser considerado adequado e saudável em matéria de roupas. A visão roussouniana de mundo buscava um pretenso retorno à Natureza, ao mais próximo possível do que ele chamava de estado natural do homem, livre das amarras, físicas e espirituais, advindas da vida em sociedade e representadas, entre outras coisas, pela moda. Embora tenha demorado alguns anos para que as teorias de Rousseau fossem aceitas e disseminadas, elas acabaram alcançando sucesso, inclusive entre a aristocracia tão duramente criticada por ele. Além de suas obras filosóficas, as obras de ficção de Rousseau eram amplamente consumidas pela aristocracia francesa em meados do Setecentos; *Émile* é um bom exemplo: lançado em 1762, o livro tornou-se um sucesso editorial entre a aristocracia, a burguesia e as classes médias de Paris.

Em busca de uma maneira de expressar tanto o novo padrão estético de rejeição da ostentação do luxo, mas que pudesse reviver o interesse das formas “naturais” do corpo, a elite cultural do final do século XVIII se voltou para a Antiguidade clássica⁷⁶. Ademais, como aponta Harold Parker, os líderes dos grupos críticos da monarquia, de monarquistas constitucionais à republicanos

⁷⁴ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

⁷⁵ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 115

⁷⁶ SEKORA, John. *Luxury - the concept in western thought, Eden to Smollett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

exaltados, olhavam para o período clássico, sobretudo para a República romana, mas também para a democracia grega, em busca de um modelo crítico à forma de regime absolutista. Nos *Salons* da elite intelectual de Paris e nos encontros do Clube Jacobino, a Antiguidade greco-romana era exaltada como a base que havia construído a civilização europeia e que, portanto, deveria ser observada⁷⁷. A monarquia absolutista representava, ao menos teoricamente, uma forma de governo que deveria ser superada para se reestabelecer os princípios elevados dos antepassados clássicos. Gestado no interior da elite intelectual de Paris, essas ideias seriam adotadas e radicalizadas pelos líderes jacobinos, fazendo-se presente claramente nas posições adotadas pelos deputados do Terceiro Estado nos Estados Gerais de 1789⁷⁸.

Essa revolução indumentária do final do Setecentos deu expressão e, ao mesmo tempo, ajudou a dar forma a uma nova concepção de feminilidade baseada no corpo feminino natural, sem as restrições, artifícios e manipulações exageradas das roupas e formas aristocráticas. Como Madelyn Gutwirth afirma: “[a mudança] reduziu o teatro das analogias rococós das roupas à simplificações, revelando o corpo mais abertamente, enfatizando o dimorfismo básico dos sexos.⁷⁹” A silhueta quadrada e longilínea, os tecidos grossos e duráveis, em tons escuros, usados nos trajes masculinos se opunham “de maneira natural” à silhueta arredondada e aos tecidos leves, macios e diáfanos dos trajes femininos. Esse processo de total polarização de gênero nos estilos, eventualmente, levaria a “grande divisão de gênero” das tendências de moda do século XIX⁸⁰. Gutwirth defende que esse desenvolvimento das tendências de roupas femininas não tinha características explicitamente políticas no seu surgimento, mas ainda assim seus elementos estilísticos e os significados sociais sugeriam “um jogo instável de

⁷⁷ LILTI, Antoine. *The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 97

⁷⁸ PARKER, Harold T. *The cult of Antiquity and the French Revolutionaries: a study in the development of the revolutionary spirit*. Nova York: Octagon Books, 1967. p. 23-30

⁷⁹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 148

⁸⁰ RIBEIRO, Aileen. *Dress and morality*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 119

liberação, sedução e agência, os quais pareciam apresentar a mulher ao menos com a ilusão de escolhas reais.⁸¹”

Considerações finais

Ao atacar a imagem “imodesta”, “indecorosa” e “debochada” de Maria Antonieta no retrato *en gaulle*, seus contemporâneos tentavam na verdade prevenir que isso se tornasse, de fato, mais do que uma ilusão de escolhas e ação feminina na esfera pública. A busca das mulheres por agência sobre seus próprios corpos, moldando novas identidades de gênero e formulações de feminilidade junto com os estilos de roupas que adotavam, foi percebida já em 1783 como uma ameaça cultural, social e política real. Seis anos mais tarde, em 1789, esse processo havia se cristalizado nas relações sociais, deixado de ser uma questão pertinente apenas às mulheres da elite e relacionada não mais com as aparências. O desenvolvimento da participação feminina em 1783 foi percebido como um problema capaz de despedaçar as bases da dominação masculina na esfera pública e política. O retrato de Maria Antonieta pode ser interpretado como um estopim das ansiedades e medos que a presença feminina e suas demandas por maior visibilidade e participação social causavam. movimento precisou ser suprimido por meio de uma campanha de crítica pública que assumiu a forma de um discurso moralista e satírico associado à imagem tradicional da feminilidade que estava sendo questionada.

Em 1789 a participação feminina havia ganhado novo fôlego, se espalhado para as classes mais baixas da sociedade e se tornado, inquestionavelmente, política. Em julho desse ano, a invasão e destruição da Bastilha contou com a presença de mulheres trabalhadoras que pegaram em armas ao lado dos homens. Três meses depois, em 5 de outubro de 1789, as mulheres tomaram a dianteira dos levantes populares: elas se reuniram, sem a presença de homens, em frente ao Hôtel de Ville exigindo resoluções para a escassez de víveres que afligia Paris. Frente a tentativa de contê-las elas decidiram marchar diretamente até Versalhes, para exigir que os celeiros reais fossem abertos e para cobrar uma

⁸¹ GUTWIRTH, Madelyn. *The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992. p. 146

postura definitiva tanto de Luís XVI quanto dos deputados do Terceiro Estado. A Marcha das Mulheres sobre Versalhes é, indiscutivelmente, um dos marcos da Revolução. Inicialmente uma mobilização feminina orgânica com o objetivo resolver a questão prática da fome, a marcha tornou-se um movimento mais amplo ao longo do dia 5 de outubro, ganhando novas proporções e demandas. A multidão que chegou em Versalhes era capitaneada por mulheres, tendo aderido a ela a direção revolucionária do Clube dos Jacobinos e parcelas expressivas da Guarda Nacional. Exigiam não mais apenas uma solução para a crise de alimentos. Buscavam agora transformações políticas efetivas, exigindo que Luís XVI aceitasse a legitimidade da Assembléia Constituinte formada pelos deputados do Terceiro Estado amotinados. O evento culminou na invasão do palácio e na chacina da Guarda Suíça. Sem escolha, a família real concordou em ser levada para Paris e instalada sob vigilância no Palácio das Tulherias. De fato, a participação feminina havia se efetivado em seis anos, deixando de ser uma questão sobre aparências, autonomia de apresentação pessoal e definição de feminilidade, se tornado um ponto de ação política revolucionária.

Até pelo menos 1793, as mulheres agiram politicamente, formando clubes e agremiações políticas institucionalizadas, de uma maneira que seria impossível de ser legitimada antes de 1783. Seus atos refletiam entendimentos fomentados pela experiência das transformações das práticas de ação feminina, incluídas aqui as escolhas de vestimentas, apresentação pública e de definição autônoma de feminilidade⁸². Elas sabiam muito bem e de maneira precisa onde os centros de poder estavam localizados, não mais apenas em nível local – nos mercados, nas câmaras distritais ou no Hôtel de Ville – mas ao invés disso enxergavam que suas ações políticas deveriam atingir também o poder central, seja a corte, a Assembleia Nacional ou o rei e a família real. Elas aprenderam e passaram a almejar isso por si mesmas, justificando sua ação pública e política.

O povo era poderoso e as mulheres buscavam maneiras de operar no novo cenário político mutável e inconstante que se desenhava desde 1783. Elas souberam instrumentalizar as críticas morais à sua participação política pública

⁸² APPLEWHITE, Harriet B. *Political legitimacy in Revolutionary France*. Journal of interdisciplinary History, Cambridge, vol. 9, nº 2, p. 245-273, autumn 1978.

como maneira eficaz de pressionar e exigir resoluções e transformações, tanto das novas quanto das antigas instituições nacionais. Elas reuniram-se para esse fim em um número sem precedentes e tomaram a dianteira da ação política em uma escala imensuravelmente mais abrangente do que seria possível ou imaginado durante o Antigo Regime. Elas entenderam, e interiorizaram esse entendimento, de que a defesa de sua autonomia e de sua ação pública requeriam atos que ultrapassassem os limites das localidades distritais, paróquias e até mesmo da própria cidade⁸³. As parisienses foram parte dessa reformulação, assim como haviam sido parte da formação da cultura hegemônica e das práticas sociais do Antigo Regime.

Referências

- APPLEWHITE, Harriet B. **Political legitimacy in Revolutionary France**. *Journal of interdisciplinary History*, Cambridge, vol. 9, nº 2, p. 245-273, autumn 1978.
- BARKER, Nancy N. **"Let them eat cake!": the mythical Marie-Antoinette and the French Revolution**. *The Historian*, vol. 55, no. 4, p. 709-724, summer 1993.
- BREWER, John. MCKENDRICK, Neil. PLUMB, John H. (orgs.) **The birth of a consumer society: commercialization in the Eighteenth-Century England**. Londres: Edward Everett Publishers, 1982.
- BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CAMPAN, Jeanne. **Mémoires sur la vie privée de Marie Antoinette, reine de France et de Navarre**. Paris: Baudouin Frères Libraire, 1823.
- CHRISMAN-CAMPBELL, Kimberly. **Fashion victims: dress in the court of Louis XVI and Marie Antoinette**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2015.
- CUNO, James. (org.) **French caricature and the French Revolution, 1789-1799**. Los Angeles: Grunwald Center Press, 1988.
- DARNTON, Robert. **An early information society: news and the media in Eighteenth-Century Paris**. *The American Historical Review*, Oxford, volume 105, issue 1, p. 1-35, fev. 2000.
- DARNTON, Robert. **Boemia literária e Revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DE BAECQUE, Antoine. **The body politic: corporeal metaphor in revolutionary France, 1770-1800**. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- DELPierre, Madeleine. **Dress in France in the Eighteenth Century**. New Haven: Yale University Press, 1997.

⁸³ GARRIOCH, David. *The everyday lives of Parisian woman and the October days of 1789*. *Social History*, vol. 24, nº 3, p. 231-249, Abingdon, outubro de 1999.

DIDEROT, Denis. VON GRIMM, Friedrich Melchior. *Correspondance littéraire philosophique et critique*. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5720317j>>. Acesso em 2020.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Record, 2006

FORT, Bernadette. (org.) **Fictions of the French Revolution**. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

GARRIOCH, David. **The everyday lives of Parisian woman and the October days of 1789**. Social History, vol. 24, nº 3, p. 231-249, Abingdon, outubro de 1999.

GOEBEL, Felipe. **O alvorecer do sistema da moda no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta: novos atores sociais e novos estilos**. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

GOODMAN, Dena. (org.) **Marie Antoinette - writing on the body of a queen**. Londres: Routledge, 2003.

GRUDER, Vivian R. **The question of Marie Antoinette: the queen and the public opinion before the French Revolution**. French History, Oxford, volume 16, issue 3, p. 277, set. 2002.

GUTWIRTH, Madelyn. **The twilight of the Goddesses – women and representation in the French Revolutionary Era**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1992.

HEINICH, Nathalie. **Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique**. Paris: Editions de Minuit, 1993.

JONES, Jennifer M. **Sexing la Mode – gender, fashion and commercial culture in Old Regime France**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

KAISER, Thomas E. **Who's afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, austrophobia and the queen**. French History Magazine. vol. 14, 2000. p. 241-271

KANTOROWICZ, Ernst H. **The King's two bodies: a study in medieval political theology**. Princeton: Princeton University Press, 1957.

LANDES, Joan B. **Women and the public sphere in the age of the French Revolution**. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

LILTI, Antoine. **The world of the Salons: sociability and worldliness in Eighteenth-century Paris**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MELZER, Sara E. NORBERG, Kathryn. (orgs.) **From the royal to the republican body: incorporating the political in seventeenth and eighteenth-century France**. Berkeley: University of California Press, 1998.

OUTRAM, Dorinda. **The body and the French Revolution**. New Haven: Yale University Press, 1989

PARKER, Harold T. **The cult of Antiquity and the French Revolutionaries: a study in the development of the revolutionary spirit**. Nova York: Octagon Books, 1967.

RIBEIRO, Aileen. **Dress and morality**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

RIBEIRO, Aileen. **Fashion in the French Revolution**. Londres: Batsford Ltd., 1988.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: Editora SENAC, 2007

SEKORA, John. **Luxury - the concept in western thought, Eden to Smollett**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.

THOMAS, Chantal. **The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette**. Nova York: Zone Books, 1999.

VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. **Souvenirs**. Claudine Herrmann (ed.) Paris: Des Femmes, 1984.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Recebido em: 26/10/2020
Aprovado em: 29/12/2020