

# Fantasia e fetiche: a história de Maria Antonieta na cultura pop

*Fantasy and fetish: the story of Marie Antoinette in pop culture*

BRUNO SOARES DAMACENO  
Discente do curso de História (UNIPAM)  
E-mail: brunodamaceno@live.com

ADRIENE STTÉFANE SILVA  
Professora orientadora (UNIPAM)  
E-mail: sttefane@unipam.edu.br

---

**Resumo:** Neste artigo, propôs-se a discutir o papel das imagens dentro da historiografia e da pesquisa histórica, tendo como objeto de estudo as imagens da última Rainha da França, Maria Antonieta. A intenção é demonstrar como as diversas mudanças ocorridas na representação da rainha em sua época estão inseridas dentro de um contexto histórico próprio e como a cultura pop do mundo contemporâneo se reapropria dessas imagens. Para tanto, procedeu-se à seleção das obras visuais e audiovisuais que apresentam/representam Maria Antonieta, sendo analisadas de acordo com a bibliográfica focada na leitura de imagens pela historiografia a partir da visão da História das Mentalidades. Assim foi possível demonstrar o caminho percorrido para a construção histórica da imagem de um personagem histórico ainda relevante nos dias atuais.

**Palavras-chaves:** Maria Antonieta. Historiografia. França. História das Mentalidades.

**Abstract:** This article proposes to discuss the role of images within historiography and historical research, having as an object of study the last Queen of France, Marie Antoinette. The intention is to demonstrate how the several changes that occurred in the representation of the Queen of France in her time are inserted within a proper historical moment and show how the pop culture of the contemporary world re-appropriates these images. For this, we proceeded to the selection of visual and audiovisual works that present/represent Marie Antoinette, being analyzed according to the bibliography focused on the reading of images by historiography from the viewpoint of the History of Mentalities. Thus, it was possible to demonstrate the path taken for the historical construction of the concept of a historical character that is still relevant today.

**Keywords:** Marie Antoinette. Historiography. France. History of Mentalities.

---

## 1 INTRODUÇÃO

A escrita e a transmissão da história sempre estiveram muito ligadas a iconografias, isto é, a registros visuais simbólicos e representativos das suas respectivas épocas. Podemos verificar esse fato desde as representações rupestres das cavernas da Pré-história, passando pelos hieróglifos do antigo Egito, pelas representações bíblicas da idade média, pelos retratos renascentistas do século XV, até chegarmos hoje às

tecnologias midiáticas. Com a ajuda desses símbolos, a história foi sendo escrita através dos anos e, cada geração recebia as imagens e os significados das gerações antepassadas e tratavam de manter ou de ressignificar as suas referências (BURKE; 2004).

Nesse sentido, o presente estudo teve como objetivo geral estudar o processo de construção histórica de personalidades importantes e verificar como essa construção é reforçada ou ressignificada de acordo com as mudanças sociais de cada tempo, assim como seus usos e influência. Para se atingir o objetivo geral, elencaram-se os seguintes objetivos específicos: demonstrar o processo historiográfico de construção de imagens de figuras históricas e a forma de retratá-las com base na visão de cada época; compreender como esse conhecimento é absorvido e interpretado no advento da pós-modernidade e sua utilização na cultura pop midiática, responsável por perpetuar em imagens icônicas e simbólicas tal personagem histórico.

Diante desse contexto, vários ícones imagéticos foram construídos ao longo dos séculos, entre eles Maria Antonieta, nascida na Áustria em 1755, Rainha consorte da França entre 1774 e 1792, decapitada durante a Revolução Francesa. Uma figura notória de seu tempo, que teve sua imagem sempre em constante construção e desconstrução. Já na época em que era viva, sua figura apresentava uma dicotomia entre o que era registrado pelas fontes oficiais e entre o que era produzido pelas fontes populares e revolucionárias de então.

A escolha por analisar as imagens de Maria Antonieta se deu em decorrência de, ainda hoje, ela exercer grande poder de atração assim como na época em que era viva. Ela foi um ícone de moda no Antigo Regime e toda sua figura serve como referência, hoje, em músicas como *Killer Queen* da banda britânica *Queen*, em programa de competição entre *drag queens* como *Rupaul's Drag Race*, em propagandas de TV, revistas e outdoors, como do Facebook, em mangas japoneses e muitos outros. A figura e a iconografia de Maria Antonieta são facilmente reconhecíveis.

Dividimos este artigo em três etapas: na primeira, discorremos sobre a abordagem de análise de imagens como fontes históricas; apesar de muito importantes, a historiografia, por muito tempo, deixou-as em segundo plano, utilizando imagens apenas como ilustração e privilegiando as fontes escritas; na segunda parte, tratamos da análise das imagens produzidas contemporaneamente a Maria Antonieta, contextualizando historicamente os usos para os quais essas imagens foram concebidas; na terceira parte, mostramos como o advento da Indústria Cultural e do capitalismo faz uso dessas imagens, ressignificado a rainha com o objetivo de propagar uma marca ou uma ideia. Buscamos, assim, mostrar a importância dos historiadores também lerem imagens e demonstrar a construção da imagem histórica de Maria Antonieta na atualidade.

Nesse artigo, utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e a documental, a partir da análise do material imagético. Tendo por embasamento teórico a pesquisa bibliográfica, fizemos uma dispensa descritiva e qualitativa das interpretações obtidas. Para colocarmos em perspectiva todos os conceitos, optamos por realizar a análise de obras visuais do século XVIII, feitas à época de Maria Antonieta, e audiovisuais, contemporâneas a nós dos séculos XX e XXI.

## 2 AS IMAGENS NA HISTÓRIA

Não é difícil entender ou encontrar exemplos do poder que a imagem exerce sobre os homens. Desde a Pré-história, quando nossos ancestrais desenhavam animais e símbolos e deixavam também as marcas de suas mãos em cavernas, até a produção audiovisual feita em aplicativos de celular e disponibilizada nas redes sociais da internet, a imagem sempre esteve presente na sociedade humana, desempenhando as mais diversas funções, sejam registros de um local, de pessoas e de momentos em família. Mas uma das principais funções das imagens sempre foi a de comunicar algo a alguém; a cultura popular tem um ditado que mostra bem isso: “uma imagem vale mais que mil palavras” (PAIVA, 2004).

As imagens pintadas em cavernas foram os registros que nossos antepassados nos deixaram antes de ser inventada a escrita. Essas imagens ainda hoje nos comunicam algo, apesar de não sabermos ao certo suas finalidades: se eram parte de rituais mágicos ou se eram uma forma de guardar para a posteridade informações fundamentais para sobrevivência daquele grupo. Fato é que, para quem as pintou, significavam algo, florescendo, assim, a comunicação entre as pessoas.

Santaella (1983) nos chama a atenção para o fato de que, por sermos seres sociais, nossa existência no mundo é mediada por uma rede de linguagem complexa e variada, e, com o surgimento da escrita, a linguagem expressa por meio de imagens foi perdendo, aos poucos, sua relevância. Tão fundamental é o papel desempenhado pela comunicação escrita, que os historiadores dividem a História em Pré-história, isto é, Pré-escrita e História, ou seja, Pós-escrita. Para Santaella (1983), isso fez com que adquiríssemos o que ela denomina de condicionamento histórico pelas fontes escritas.

Peter Burk (2004) diz que os historiadores tradicionais são resistentes e céticos quanto à evidência histórica conseguida pelo uso das imagens. Como principal crítica, apresenta o fato de considerarem as imagens um tanto ambíguas, sendo possível lê-las de muitas formas. Para rebater esse argumento, Burk diz que essa ambiguidade de leitura também pode ocorrer com textos escritos, como textos traduzidos de outras línguas.

Burke (2004, p. 12) continua dizendo que “quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários”. E quando trazem comentários é apenas para reforçar uma conclusão que o autor já havia chegado por outros meios, sem trazer novidade a partir da imagem. Complementando esse pensamento, Paiva (2004, p. 17) afirma as imagens são tomadas “como simples ‘ilustrações’, ‘figuras’, ‘gravuras’ e ‘desenhos’, que servem para deixar o texto mais colorido, menos pesado e mais chamativo para o pequeno leitor ou mesmo para o adulto”.

As imagens deixaram de ser relegadas a meras ilustrações de eventos e de pessoas históricas quando os historiadores ampliaram seus interesses, fugindo de tratar apenas de “eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais” e passando a incluir “também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo, etc”. Todas essas novas vertentes ansiavam pela inclusão de novos objetos de pesquisas, não se limitando apenas às fontes tradicionais “tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações públicas”. Os

historiadores lançaram-se cada vez mais em busca de “uma gama abrangente de evidências, em que imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais” (BURKE; 2004, p. 11).

A iconografia agora é tomada como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda, esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas em material fotográfico e cinematográfico. São registros com os quais historiadores e os professores de História devem estabelecer um diálogo contínuo. É preciso saber indagá-los e deles escutar as repostas (PAIVA; 2004, p. 17).

Vovelle (1991, p. 70) diz que “as fontes iconográficas não somente são abundantes [...] como também oferecem perspectivas renovadas de reflexão” e podem até ser “mais reveladoras que o discurso escrito ou oral, graças às significações que delas podemos extrair, em termos de confissões involuntárias”.

O campo da História que nos possibilita analisar tais aspectos é a História das Mentalidades, que tem como precursor o historiador Lucien Febvre, que privilegia os modos de pensar e de sentir dos indivíduos e que via, na iconografia, uma maneira de analisar as “manifestações históricas do gênio humano em uma determinada época e sob a pressão de circunstâncias que não mais se reproduzem” (FEBVRE; 1953, p. 2030, *apud* SANTANNA; 2008, p. 43). “Para Febvre, uma determinada época contém a dinâmica e a materialização das idéias em uma sociedade” e suas produções culturais “devem ser estudadas e, se possível, entendidas sob a luz das sensibilidades reinantes. Elas traduzem os complexos e variados estados de espírito de determinadas épocas que, por sua vez, demonstram as verdadeiras necessidades que atendem às produções sociais” (SANTANNA; 2008, p. 51).

### 3 MARIA ANTONIETA

“Que comam brioche” teria sido dito por Maria Antonieta ao saber que o povo faminto não tinha pão para se alimentar; com essa frase ela entrou para a história. Essa frase nunca dita por ela (FRASER; 2007), mas capaz de demonstrar o papel que coube a ela na narrativa histórica da corte de Versalhes.

A autora Fraser (2007) destaca as diversas controvérsias ligadas à história e à imagem da rainha: a questão sexual de amante insaciável, lésbica voraz ou heroína de uma única paixão proibida; as questões financeiras como uma mulher frívola, fútil e perdulária. Ainda segundo Fraser (2007, p. 498), Maria Antonieta “foi vítima desde o nascimento [...] das alianças matrimoniais da mãe e das aventuras diplomáticas do rei da França”.

Maria Antônia Josefina Joana de Habsburgo-Lorena<sup>1</sup> nasceu no dia 02 de novembro de 1755 em Viena, na Áustria, capital do Sacro Império Romano, comandado

---

<sup>1</sup> Quando do casamento com o herdeiro do trono da França, seu nome foi afrancesado para Marie Antoinette Joséphe Jeanne de Habsbourg-Lorraine, de onde vem a versão em português do seu nome Maria Antonieta.

por sua mãe, a Imperatriz Maria Tereza. Casou-se, aos catorze anos, com Luís Augusto, delfim da França, por procuração, e foi enviada a seu novo reino; é neste momento que sua vida pública se iniciaria (FRASER; 2007).

Por saber da importância e da impossibilidade de escapar das exigências protocolares da etiqueta, Maria Teresa alerta sua filha, Maria Antonieta: ao chegar a Versalhes, “todos os olhos estarão fixos em você” (WEBER; 2008). Como poderemos perceber no decorrer deste trabalho, os olhos permanecem fixos nela até hoje. Maria Antonieta chegou à corte em um momento de vacância do posto de rainha, fazendo com que ela, casada com o herdeiro do trono, fosse, desde sempre, a mulher a ocupar o mais alto posto de uma dama em Versalhes.

Quando Luís XIV, como forma de demonstrar o seu absoluto poder, estabeleceu Versalhes sua morada oficial, sede do governo e da sua corte, ele criou um intrincado sistema de protocolos de etiquetas para externalizar seu poder e glória, demonstrar as divisões sociais existentes e controlar tudo que o cercava, fazendo com que tudo girasse ao seu redor, como o sol, com o qual ele tanto se identificava. Burke (2009, p. 19) fala que “o ritual, em particular, era visto como um tipo de peça teatral que devia ser encenado para incentivar a obediência”.

Esses protocolos envolviam vestuários, gestos, autorizações e hierarquias de quem poderia acessar cada parte da corte e a própria pessoa do rei. Tudo isso, porque, ainda segundo Burke (2009, p. 19), Luís XIV sabia que “entre a gente do povo [...] impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e à razão”. Lever (2004, p. 36) completa afirmando que “o soberano e sua família se exibiam perpetuamente” para garantir que a mensagem sempre fosse enviada e recebida por seus súditos; em uma época em que as mídias de massa de reprodução<sup>2</sup> ainda não haviam se desenvolvido, a encenação devia ser eterna.

Passados cem anos, já sob o poder de Luís XVI e Maria Antonieta, poucas coisas haviam mudado. Uma das formas de mostrar à corte o poder e externar todos os valores do Absolutismo francês era por meio das pinturas oficiais. A respeito das pinturas reais, Burke (2009, p. 18) apresenta importante contribuição para este estudo. Segundo ele, “a maioria das pinturas dos reis se enquadra no gênero que os historiadores de arte chamam de ‘retrato solene’, construída segundo a ‘retórica da imagem’ desenvolvida durante o Renascimento para a pintura de pessoas consideradas importantes”. Segundo esse autor, os retratos solenes possuem algumas características fundamentais, que estabelecem um padrão entre si. As características, para Burke (2009, p. 31), são:

a pessoa é geralmente apresentada de tamanho natural ou até maior, de pé ou sentada num trono. Os olhos do retratado estão acima dos olhos do espectador, para sublinhar sua posição superior. O decoro não permite que ele seja mostrado usando as roupas do dia-a-dia. Usa [...] roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado de objetos associados ao poder e a magnificência – como colunas clássicas, cortinas de veludo, etc. A postura e a expressão transmitem dignidade.

---

<sup>2</sup> Mídia que dissemina uma informação ou uma obra para vários receptores a partir de um único emissor e que é capaz de gerar cópias idênticas de tais mensagens e obras.

*Maria Antonieta em traje de corte de 1778* (Figura 1) é um retrato oficial da Rainha da França, feita por Vigée-Lebrun, isto é, foi encomendado e executado a pedido de Versalhes, por isso tinha como objetivo não apenas retratar a rainha, mas também glorificar sua posição e aquilo que ela representava como esposa do rei no Antigo Regime.

**Figura 1:** Maria Antonieta em traje de corte



Fonte: Santhatela<sup>3</sup>.

Na referida obra, podem-se ver todas essas peculiaridades apontadas por Burke: Maria Antonieta é retratada de pé no centro da pintura. Usando um vestido volumoso, o corpete da parte de cima é bem justo ao corpo e cheio de drapejados e mangas com muitos babados; o decote valoriza o busto alvo da rainha. O semblante é sereno e ela desvia seu olhar de modo a não encarar quem a observa; no rosto, ficam evidenciadas as bochechas rosadas. O cabelo de uma cor mais cinzenta, com um penteado alto, é encimado por um conjunto de penas. Do lado esquerdo da rainha, encontra-se uma mesa e, depositado em cima dela, uma almofada servindo de suporte a uma coroa real e um vaso de flores com rosas. O cenário da pintura se completa com uma poltrona do lado direito da rainha, na qual a calda do vestido foi colocada; ao fundo, há uma grande coluna, e uma pesada cortina pende do teto. Esses elementos não se encontram pintados por mero acaso, todos foram pensados e escolhidos para transmitir uma mensagem aos súditos que vissem o retrato da soberana.

A começar pela toailete da rainha que “destinava a recobri-la com todos os sinais externos estabelecidos da grandeza monárquica [...] havia camadas e mais camadas de vestuário” (WEBER, 2008, p. 76).

O vestido, como o título do quadro revela, é o vestido de corte ou grande hábito, *grand habit* em seu nome em francês; os códigos do seu uso “foram estabelecidos sob Luís XIV e pouco foram modificados”<sup>4</sup> durante os reinados subsequentes de Luís XV e Luís

<sup>3</sup> Disponível em: <https://santhatela.com.br/elisabeth-le-brun/le-brun-maria-antonieta-em-vestido-da-corte/#&gid=1&pid=1>.

<sup>4</sup>Tradução nossa: “[...] were established under Luis XIV and scarcely modified since”.

XVI. “Tendo entrado na etiqueta e nas tradições da época, esse vestido cerimonial, reservado exclusivamente à corte, era inevitavelmente composto por três elementos”<sup>5</sup> (RAVELLE, 2007, p. 14), sendo eles o espartilho de barbatana de baleia, a amplitude da saia e a capa presa à parte detrás, na altura da cintura.

Além do vestido, podemos chamar atenção para mais dois elementos da toalete de Maria Antonieta, retratado na pintura, que eram essenciais na prática simbólica da preparação da imagem pública da rainha. “Primeiro, o essencial empoamento do cabelo”, diz Fraser (2007, p. 98), que consistia em armar o cabelo para cima com ajuda de arames e enchimentos e depois com aplicação de uma pomada para fixar pó de arroz ao penteado, a fim de deixá-lo esbranquiçado. Graças à fama alcançada por Maria Antonieta, esse tipo de penteado ficou ligado à sua imagem, quando “eram na verdade anteriores a ela e faziam parte dos usos normais de Versalhes” (FRASER, 2007, p. 98).

“A segunda prática simbólica era a aplicação generosa de ruge nas faces: não um sombreado delicado, mas imensos círculos bem traçados de uma cor escarlate”, pontua Fraser (2007, p. 99), ao que Weber (2008, p. 79) completa: “o costume identificava o uso de um ruge pesado com privilégios das damas de alta linhagem [...] a cor exuberante servia para distinguir os nobres de seus inferiores, vestidos com trajes mais pardacentos, e chamar atenção para sua invejável estatura”.

Quando uma nova pintura de Maria Antonieta, feita por Vigée-Lubrun, foi exposta no Salão do Louvre em 1783, o choque foi imenso. Isso porque Maria Antonieta decidiu se despir de todos os sinais de sua realeza. Tudo começou quando a rainha decidiu “se comportar como uma simples *châtelaine*” em seus domínios no Trianon<sup>6</sup>. “Durante aquele verão de 1780 ela deixou de usar as complicadas roupagens da corte e a plumas e pompons, lançando o estilo de vestidos para o jardim, amarrado na cintura com uma larga faixa de ceda” (LEVER, 2004, p. 155).

A pintura é a *Marie-Antoinette em gaulle* (Figura 2), de 1783. Nela, Maria Antonieta é retratada em pé, trajando um vestido simples de musselina branca, também chamada de chemise, com mangas até pouco abaixo do cotovelo e um babado simples do mesmo tecido no decote; o vestido é amarrado por uma gaze na cintura. Na cabeça, ela usa um chapéu de palha, com uma fita de cetim azul formando um laço na parte detrás e adornado também com algumas plumas azuis. Em suas mãos, mais uma vez, ela segura uma rosa e uma fita de cetim azul. A pintura é completada por um móvel do lado esquerdo da rainha, com um jarro de rosas em cima; sem adornos, sem joias, sem a presença de nenhum símbolo que relacione a mulher retratada a uma das famílias reais mais tradicionais e importantes na Europa de então.

A este respeito, Weber (2008, p. 183) comenta que “nessa pintura a figura de Maria Antonieta estava completamente desprovida de vestes e dos acessórios convencionalmente presentes nos retratos reais. Havia desaparecido o *grand habit*, os

<sup>5</sup> Tradução nossa: “[...] having entered the etiquette and traditions of the times. This ceremonial dress, exclusively reserved to the court, was inevitably composed of three elements”.

<sup>6</sup> Petit Trianon é um palácio erguido dentro dos jardins de Versalhes, construído a mando do rei Luís XV como presente para sua amante Madame de Pompadoure, porém ela morreu antes da conclusão e o rei o deu para sua amante posterior, Madame Du Barry. Com a morte de Luís XV, Luís XVI entregou o palácio para Maria Antonieta e o local ficou conhecido como “Os Domínios da Rainha”.

enormes círculos de ruge” Lilti (2019, p. 50) complementa, afirmando que, ao ser pintada dessa maneira, a ruptura quebrada “[...] é profunda, não apenas com os primeiros retratos de Maria Antonieta, mas, principalmente, com toda a tradição iconográfica que representava as rainhas da França, seja em grandes programas alegóricos ou em contexto dinástico”<sup>7</sup>.

**Figura 2:** Marie-Antoinette engaulle



Fonte: Santhatela<sup>8</sup>.

Devemos pontuar que a sociedade francesa do século XVIII era estamental e com divisões de classe muito bem demarcadas, e a representação da rainha dessa forma causou alarme entre os plebeus por verem “o declínio das fronteiras de classe claramente estabelecidas” (WEBER, 2008, p. 182) e da nobreza. A rainha havia violado um ponto fundamental do reino: “o povo não suporta ver seus príncipes se rebaixando ao nível de meros mortais” (WEBER, 2008, p. 184).

Ao tentar simplificar sua imagem, Maria Antonieta acabou atizando a revolta da população e gerando efeitos indesejados:

com essa última afronta à dignidade e à santidade do trono, ela provara definitivamente o que seus outros desatinos em matéria de moda já sugeriam: Maria Antonieta não merecia nem sua posição especial nem o respeito dos súditos. [...] um retrato da rainha ‘vestida como uma criada’ ‘usando um pano de pó de arrumadeira’ (WEBER, 2008, p. 183).

Era inadmissível! O clamor foi tão violento que Viggé-Lebrun teve que realizar a troca da pintura *Marie-Antoinette em gaulle* (Figura 2) por outra tela, chamada *La Reine*

<sup>7</sup> Tradução nossa: “[...] et profonde, non seulement avec les premiers portraits de Marie-Antoinette, mais surtout avec toute la tradition iconographique qui représent les reines de France, soit dans de grands programmes allégoriques, soit dans des contextes dynastiques”.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://santhatela.com.br/elisabeth-le-brun/le-brun-maria-antonieta-1783/#&gid=1&pid=1>.

à la rose (Figura 3), de 1783, a respeito da qual Lever (2004, p. 149) faz a seguinte descrição:

Num ambiente rural que sugere as folhagens do Trianon, vê-se uma mulher jovem num vestido de seda azul decorado com corbelhas e renda, e que segura, com as mãos alongadas, uma rosa desabrochada – símbolo do efêmero. Oferece a flor como parece oferecer os seios voluptuosos, cujos delicados contornos podem ser vistos através de um ténue babado de chifon. O pescoço fino e macio, adornado com dois fios de pérolas, confere uma graça majestosa à sua silhueta.

**Figura 3:** *La Reine à la rose*



Fonte: Santhatela<sup>9</sup>.

O casamento de Maria Antonieta e Luís XVI foi um arranjo político, como todo casamento imperial naquele período, feito entre a mãe dela, Maria Tereza da Áustria, e o avô dele, Luís XV da França, como forma de unir as duas nações historicamente inimigas uma da outra.

Por isso, a animosidade contra estrangeiros vindos da Áustria era algo estabelecido na corte de Versalhes. E não foi deixado de lado em favor da nova princesa, em razão da sua chegada, nem em função de sua ascensão ao trono posteriormente. Tanto é que os nobres contrários à união entre os dois países e contra a presença de uma princesa estrangeira na corte e, posteriormente, aqueles que queriam atacar a rainha por se sentirem ultrajados por suas posturas a apelidaram de *l'Autrichienne* (WEBER, 2008).

*L'Autrichienne* significa “A Austríaca” e era utilizado para se referir à rainha, de forma rude, mas sem nominá-la diretamente, de maneira a fazer escárnio de sua origem. Além disso, *l'autrichienne* é uma paranomásia em francês - isto é, uma palavra que possui um som parecido, mas com significado diferente – para a *l'autre chienne*, que significa “a outra cachorra” (FRASER; 2007).

<sup>9</sup> Disponível em: <https://santhatela.com.br/elisabeth-le-brun/le-brun-maria-antonieta-com-uma-rosa-1783/>

Não era incomum uma rainha da França ser xingada. Maria de Medici já havia passado por isso no século XVI. Ela era apelidada de “o verme do túmulo da Itália”, “a rainha negra” e “madame la serpente” (FREIDA, 2019, p.19). Mas, com Maria Antonieta, o ataque ia muito além de um apelido, ele se dava principalmente por meio da literatura e das caricaturas pornográficas.

“Essa literatura e essas imagens, ligadas e nascidas das rivalidades dos círculos da corte, imediatamente hostis a Maria Antonieta”<sup>10</sup> (BAECQUE, 2019, P. 96) ganharam força junto ao restante da população depois de estourar o caso do colar de diamante, uma trama conduzida para se fazer acreditar que o cardeal de Rohan havia comprado um colar milionário de diamantes em nome da rainha. O caso foi parar no tribunal e entre punidos e inocentados a maior condenação acabou recaindo sobre a própria Maria Antonieta, que, por ironia, era a maior vítima de toda a situação. Lever (2004, p. 207) relata que “devido a esse desgraçado incidente, Maria Antonieta passa a ser considerada uma mulher pérfida e devassa, que esbanjava os cofres do reino para seu prazer pessoal”. Ao ser pintada como perdulária, a Rainha foi usada como símbolo do ofensivo luxo dos privilegiados contra a miséria contrastante dos pobres (VOVELLE, 1991). FLLever (2004, p. 207) continua dizendo que, para os detratores, Maria Antonieta “se aproveitava das fraquezas do rei, traindo-o como marido para satisfazer seus instintos lascivos, e como soberana a fim de servir aos interesses do Império Austríaco”.

Segundo Weber (2008), quando foram suspensas as leis de censura durante o período revolucionário, a literatura pornográfica e as representações imagéticas que atacavam Maria Antonieta se tornaram ainda mais recorrentes.

[...] uma imagem muito difundida a representava escarranchada sobre uma cadeira e permitindo à amiga Polignac acariciar-lhe os seios sob sua levita convenientemente frouxa. Entre seu traje suspeitamente desestruturado e a sua maneira masculina de se sentar – lembrando seu gosto por “montar como um homem” -, a rainha aparecia nessa estampa como uma transgressora flagrantemente pervertida das normas heterossexuais. Realmente como observou a historiadora Elizabeth Colwill, “quer montando um homem, uma mulher ou um animal, uma mulher por cima significa desordem, e nenhuma mulher significou desordem de maneira mais bombástica que Maria Antonieta” (WEBER, 2008, p. 174).

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “Cette littérature et ces images, liées et nées dès rivalités des coteries courtoisanes, d’emblée hostiles à Marie-Antoinette”.

**Figura 4:** Caricatura licenciosa de Maria Antonieta e Gabrielle de Polignac\*



\* Marie-Antoinette: métamorphoses d'une image.

Fonte: Aventuras na História, 2020.

A descrição acima diz respeito à gravura de 1789 (Figura 4). “E os panfletos despejavam sempre o seu lado lascivo, Artois, em *L’Autrichienne en Goguette*, pegava a rainha por trás, em público, com exclamações obscenas sobre o seu corpo “firme e elástico”. Quando não era amante ardente de homens, Maria Antonieta era amante ardente de mulheres, passava-se sempre a mensagem de que a rainha era insaciável, mesmo quando sozinha. [...] Talvez o responsável fosse seu “vigor alemão”, que provocara o seu defloramento antes mesmo de partir da Áustria. Agora a levava a participar de orgias com guardas nos quais a bebida aparecia tanto quanto o sexo constante, embora de fato Maria Antonieta fosse, como já se observou, abstêmia” (FRASER, 2007, p. 309).

“Ora, a verdade e a política raramente habitam sob o mesmo teto, e onde uma personagem está prestes a ser cunhada para fins demagógicos é de se esperar pouca justiça por parte dos cúmplices subservientes da opinião pública”. São com essas palavras que Zweig (2013, p. 13) descreve o momento de escrutínio público pelo qual Maria Antonieta estava passando. Ele ainda continua dizendo que para isso acontecer “nenhum meio foi poupado, tampouco nenhuma calúnia, no intuito de levá-la à guilhotina; todos os vícios, todo aviltamento moral, toda sorte de perversidade foram atribuídos à louve autrichienne sem comedimento algum” em todas as mídias disponíveis na época e contando com o boca a boca do povo.

Dessa forma, ao chegar a seu julgamento, em 1793, em decorrência da Revolução Francesa estourada em 1789, o destino e a imagem de Maria Antonieta já estavam bem definidos, como pode ser visto no documento de sua condenação:

Após exame dos documentos comprobatórios enviados pelo promotor público, verifica-se, à semelhança de Messalina, Brunilda, Fredegunda e Catarina de Médici, chamadas um dia de rainhas da França, cujos nomes, para sempre odiados, não poderão ser apagados da história, que Maria Antonieta, a viúva de Luís Capeto, desde sua chegada à

França foi o flagelo e a sanguessuga dos franceses (ZWEIG, 2013, p. 449).

A imagem de Maria Antonieta começou a se transformar novamente na restauração da monarquia na França, em 1815. Os herdeiros Bourbon e a aristocracia consideraram ser necessário “retocar a diabólica imagem com cores mais benevolentes. Nenhuma representação de Maria Antonieta nessa época aparece sem a moldura de uma nuvem de incenso e uma auréola sagrada” (ZWEIG, 2013, p. 13). Ela então passou a ser vinculada a uma imagem de virtude, sacrifício, bondade e heroísmo.

Baecque (2019, p. 9) escreve que,

durante sua vida, ela esteve no centro de muitas campanhas de propaganda e imprensa: após sua morte, em 16 de outubro de 1793, essas reputações contraditórias moldaram sua imagem. Do culto ao ódio, da curiosidade a imitação, eles geraram uma profusão de reflexos visuais.

Como se cada época, cada partido, cada grupo quisesse construir “sua” rainha – da estrangeira traiçoeira à figura martirizada, da heroína adolescente à mãe protetora, da mulher culta ao ícone da moda [...] Maria Antonieta se tornou a figura histórica mais brilhante do mundo [...]

O surgimento da indústria cultural em decorrência da Revolução Industrial, no século XVIII, e o capitalismo liberal possibilitaram o surgimento de uma economia de mercado e o estabelecimento de uma sociedade de consumo massificada, influenciada pelos meios de comunicação de massa. Essa cultura de massa, ou cultura pop, como iremos nos referir, engloba a indústria do cinema, TV, best-sellers literários, música, produtos feitos para gerar lucro. Um resultado colateral desses produtos é que, devido ao seu grande alcance, ele acaba por gerar tendências e influências “nos costumes em geral e o processo de liberação da mulher em particular” (ARANTES, 1981, p. 22).

Segundo Severino (1994, p. 184), no capitalismo moderno “a cultura passa a ser produzida como mais um conjunto de mercadorias destinadas ao consumo fetichista” e “consumida pela massa, sob forma de propaganda, cinema, jornais, rádios e fórmulas de faz-de-conta”, completa Slater (2002, p. 74).

Slater (2002, p. 38) descreve essa relação de forma metafórica, dizendo que “a sociedade parece um baile à fantasia onde as identidades são criadas, experimentadas e usadas à noite, e depois trocadas para o baile seguinte”.

A imagem de Maria Antonieta não iria passar incólume a esse processo. Dessa forma, passa a ser utilizada com fins comerciais, atrelando sua figura a produtos da indústria cultural, como forma de conquistar consumidores do fetichismo moderno pelo aparente status social conseguido pela compra e utilização de determinados produtos e serviços, confirmando “sua capacidade intacta de evocar ao mesmo tempo a ostentação e o desvario de um mundo aristocrático desaparecido” (WEBER, 2008, p. 10).

Quando, após os acordes iniciais da música *Vogue* começam a tocar, Madonna (figura 5) surge por trás das cortinas do VMA 1990 – *Video Music Awards*<sup>11</sup>, premiação da MTV americana – usando um traje de corte, uma peruca com penteado alto encimado por plumas e uma maquiagem branca bem carregada. Assim que a vemos, já identificamos que a persona que ela trás ao palco é a de Maria Antonieta. Essa escolha não se deu ao acaso. *Vogue* é uma música inspirada no *voguing*, uma “dança moderna popularizada nos clubes gays norte-americanos, durante os anos 1980, cujas coreografias são inspiradas em movimentos corporais e poses típicas de modelos” (LIMA, 2017, p. 38). A dança se transformou em um símbolo político da comunidade LGTQIA+, principalmente entre a comunidade negra.

**Figura 5:** Madonna performando como Maria Antonieta



Fonte: YouTube. Video Music Awards 1990 – MTV.

Ao escolher Maria Antonieta como referência visual, Madonna delineia uma crítica em sua performance.

Além de representar uma Maria Antonieta sexualizada (como uma crítica ao machismo, em uma época [século XVIII] em que a mulher possuía ainda mais restrições quanto à expressão de sua sexualidade), Madonna traz seus dançarinos, que continuam com os trejeitos afeminados ao performar uma coreografia em dança *Vogue*, [...]. Os signos usados na performance representam elegância, glamour [...]. A apresentação gerou polêmica devido à crítica sexual e à nítida representação da cena LGBT (MONTEIRO, 2018, p. 141).

Madonna, então, partindo de uma imagem preconcebida que temos de Maria Antonieta, faz uma representação satírica de modo a tecer uma crítica social, potencializando a mensagem da música. Ela começa a apresentação com gestos e mesuras denotando certo recato e timidez, escondendo o rosto por detrás do leque, objetivo típico das mulheres do século XVIII. Com o desenrolar da performance, vai mostrando um outro lado de Maria Antonieta. Ela levanta o vestido algumas vezes, revelando as roupas íntimas, e alguns bailarinos entram por debaixo da saía volumosa simulando sexo oral.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITaXtWWR16>.

Essa atribuição de lascividade às escondidas de Maria Antonieta é uma imagem historicamente construída, como vimos ocorrer na época em que ela era viva, e os opositores utilizavam de charges pornográficas para atingir a honra da rainha e, por consequência, o regime que ela representava.

Nos versos “Quando tudo fracassar e você desejar ser/ Algo melhor do que você é hoje/ Eu conheço um lugar para onde você pode fugir/ Se chama pista de dança e para isso que ela serve, então” (MADONNA, 1990), podemos perceber uma comunicação direta entre a situação enfrentada pelos indivíduos da comunidade LGBTQIA+ do início da década de 1990 e os problemas enfrentados por Maria Antonieta no final do século XVIII. Tendo dificuldades com o sentimento de pertencimento, Maria Antonieta era rechaçada por ser austríaca e a comunidade gay do final do século passado sofria pela não inclusão dentro da sociedade. E a forma como ambos encontraram para se imporem foi por meio da mudança e influência nos costumes, ela com a moda e eles com a dança.

A mídia brasileira também já utilizou da figura de Maria Antonieta para reforçar uma mensagem. Foi no comercial para televisão da marca de TV por assinatura Sky, em 2012. Fazendo parte da campanha “Em que época que você vive que não tem SKY?”<sup>12</sup>, a marca queria adicionar mais um conceito ao seu posicionamento de mercado: “SKY. Você na frente sempre”. Utilizando do humor, Gisele Bündchen interpreta Maria Antonieta que, em plena Revolução Francesa, conversa com seu marido, o rei Luís XVI, interpretado pelo ator Augusto Madeira; enquanto assiste à TV, ela descreve a ele os benefícios de ser assinante da referida marca.

No *making off*<sup>13</sup> da propaganda, o redator do comercial, Ricardo Martin, justifica a escolha de utilizar Maria Antonieta para representar o conceito da marca: “Você vai conhecer essa mulher visionária, à frente de seu tempo que foi Maria Antonieta, interpretada por ninguém menos que Gisele Bündchen”.

O filme publicitário (Figura 6) de 1 min de duração começa com Maria Antonieta (Gisele Bündchen) sentando-se para ver televisão quando seu marido Luís XVI (Augusto Madeira) entra afobado fechando a porta dizendo que o povo invadiu o palácio de Versalhes. Antonieta o acalma dizendo que eles devem estar invadindo porque também querem assistir Sky. Luís dá a entender que Antonieta está alienada pela TV, enquanto uma revolução acontece. Indignada, ela passa a relatar os benefícios de ser assinante da referida marca. Os revolucionários invadem o quarto em que eles estão e ela, calmamente, apresenta o produto a eles, convidando-os a assistirem a um seriado com ela. Fascinados, os revolucionários se sentam para assistir e pedem para Luís fazer pipoca de micro-ondas, ao que ele responde que tal eletrodoméstico não foi inventado ainda, mas avisa que tem brioche – referência à famosa frase atribuída a Maria Antonieta – fazendo os revolucionários reagirem com deboche. A propaganda se encerra com as informações do produto e de como adquirir uma assinatura.

A imagem de Maria Antonieta aqui utilizada é a de uma mulher fútil, preocupada com frivolidades, enquanto uma revolução política e social acontece fora dos muros do palácio de Versalhes, assim como a pintada por seus detratores durante a Revolução de 1789.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1fO7dXRy4w>.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6iEtZFhE8kg>.

**Figura 6:** Gisele Bündchen como Maria Antonieta



Fonte: YouTube. Comercial Sky, 00min06.

Maria Antonieta já foi muitas vezes representada no cinema, *Marie Antoinette* (1938), *Marie-Antoinette reine de France* (1956), *L'Autrichienne* (1990), *Les Adieux à la reine* (2012), para citar alguns. O mais famoso e recente deles é *Maria Antonieta* (2006), dirigido por Sofia Coppola, retratando o período que vai do acordo nupcial até o início da Revolução Francesa. Baseado no livro *Maria Antonieta* de Antônia Fraser, já referenciado aqui neste artigo, o filme apresenta uma Maria Antonieta jovial, rebelde e alheia aos acontecimentos históricos que a rodeavam.

**Figura 7:** Maria Antonieta (Kristen Dust) no sofá (2006).



Fonte: Filme *Maria Antonieta* (Dir. Sofia Coppola, EUA, 2006), 01min06.

Para análise nesse artigo, escolhemos a cena inicial do filme (Figura 7), por entendermos que ela apresenta as características que permeiam a figura de Maria Antonieta por todo o filme. Ao som da música *Natural's Not in It*, da banda Gang Of Four, após os créditos iniciais em rosa sobre um fundo preto, vemos Maria Antonieta, aqui interpretada por Kristen Dust, languidamente deitada em um suntuoso sofá, cercada por diversos bolos e doces, uma empregada a calçar-lhe o sapato. A rainha está vestida com um vestido de cetim branco com muitos babados; seu cabelo está arrumado com o reconhecível penteado *pouf* e há algumas penas também brancas na cabeça. A paleta de cores dominantes é azul, branco e rosa (paleta que domina quase todo o filme). Preguiçosamente, ela passa um dedo em um dos bolos e o leva à boca. Ao fazer isso, ela olha para a câmera e dá um sorriso quase zombeteiro, como se desafiasse o expectador. Ela recosta a cabeça no sofá com uma expressão de satisfação; em seguida, a tela escurece e aparece o título do filme em uma faixa rosa.

Para Soares (2007, p. 28), ao combinar as escolhas visuais e sonoras “temos, aqui, um vislumbre dos temas do filme: a rebeldia adolescente, a tentativa de fugir a qualquer custo do tédio e a conseqüente busca do prazer e, sobretudo, a frustração diante das amarras da sociedade, que impossibilitam a realização plena do jovem”.

A diretora Sofia Coppola ainda acrescenta outros elementos pop para além da música. Em uma das cenas em que a rainha está experimentando sapatos novos, vemos um par de tênis *All Star*, demonstrando uma tentativa de aproximar a figura da rainha com o público atual, por meio de anacronismo. A este respeito Soares (2007, p. 27) pontua que esse tipo de escolha simboliza que “Antonieta poderia ser uma adolescente contemporânea”, além de servir de alerta ao espectador de que ele não está assistindo “a um filme de época convencional, mas a uma história contada através do filtro subjetivo da realizadora, uma versão estilizada e pop (ou mesmo pop art) da história verdadeira”.

Portanto, conclui a autora “o que temos, em Maria Antonieta, é um olhar norte-americano sobre um período da história francesa” (SOARES, 2007, p. 22), destacando que, dessa forma, o “filme inteiro é um grande esforço por uma reabilitação histórica da rainha. Trata-se, portanto, de um trabalho assumidamente tendencioso e parcial, mas isso não deve ser visto como defeito, e sim como uma opção da realizadora” (SOARES, 2007, p. 23).

Bacque (2019, p. 13) resume a relação da imagem da rainha com o público de hoje como uma relação ambivalente: ora são apaixonados, “dando origem a cultos, homenagens”, ora não o são, “provocando ataques violentos”. O autor continua dizendo que a imagem de Maria Antonieta passa pela fantasia e pela imaginação do público, podendo assim estabelecer um registro em que a intimidade se encontra com o mitológico. E chega à conclusão de que são “três os motivos principais que reúnem esse fetiche por Maria Antonieta”<sup>14</sup>, sendo eles o corpo da rainha, que representa o maniqueísmo de oposição entre a santa e a prostituta, a mártir e a pecadora; o cabelo, o penteado alto que sempre é associado a ela e utilizado nas propagandas, nas artes e na moda; por último a cabeça decepada, que dá a ela uma imagem de violência sangrenta e uma áurea de tragédia.

#### 4 CONCLUSÃO

Neste artigo, analisamos o lugar ocupado pelas imagens na historiografia e o papel cada vez mais relevante dado a elas. Por meio dessa análise, levantamos as principais representações imagéticas da rainha Maria Antonieta e traçamos o percurso de como essas imagens foram sendo alteradas no decurso da história de acordo com as mentalidades existentes em cada período.

Percebemos, assim, que Maria Antonieta, em seus retratos oficiais, era sempre retratada com feições serenas, comedidas, materna e casta características fundamentais para a mãe do futuro rei da França. Já para os revolucionários, ela era pintada como uma

---

<sup>14</sup> Tradução nossa: “*été passionnel, donnant lieu à des cultes, à des hommages, ou au contraire suscitant de violentes attaques. [...] Trois motifs principaux regroupent ces fétiches de Marie-Antoinette*”.

mulher lasciva, sensual e libertina, imagem adotada para colocar a opinião pública contra ela. Algumas dessas imagens se perpetuaram no tempo e continuam sendo exploradas culturalmente nos dias de hoje de forma a associar a sua imagem a produtos ou a ideias mercadológicas e comportamentais. As imagens criadas de Maria Antonieta contemporaneamente são uma imagem mutável e adaptável à mensagem que se quer transmitir e de acordo com os criadores que as produzem.

“A iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada”. É assim que Paiva (2004, p. 17) descreve a importância de ilustrações, figuras, gravuras, desenhos, etc na pesquisa histórica atual e não devemos relegar a elas um papel secundário. Cabe a historiadores e a professores de História saber ler e ensinar a ler imagens para essa sociedade cada vez mais midiaticizada.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio Augusto. **O que e cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. **Fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAECQUE, Antoine. Une autrichienne em goguette. *In*: BAECQUE, Antoine. **Marie-Antoinette: métamorphoses d'une image**. Paris: Éditions du patrimoine, centre des monuments nationaux, 2019. Cap. 2. p. 95-99.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta: biografia**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FREIDA, Leonie. **Catarina de Médici: poder, estratégia, traições e conflitos: a rainha que mudou a França**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- LEVER, Evelyne. **Maria Antonieta: a última rainha da França**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LILTI, Antoine. La fabrique de La célébrité. *In*: LILTI, Antoine. **Marie-Antoinette: métamorphoses d'une image**. Paris: Éditions du patrimoine, centre des monuments nationaux, 2019. Cap. 1, 47-53.
- LIMA, Mariana Lins. **A estetização da política na performance de Madonna**. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/29794/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Mariana%20Lins%20Lima.pdf>.

MONTEIRO, Gabriel Holand. SILVA, Naiana Rodrigues. “Come on, Vogue!”: Madonna e a construção da identidade LGBT através da representação simbólica na música pop. **Temática**, v. 14, n. 1, p. 128-145, jan.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/37974> Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RAVELLE, Françoise. **Marie Antoinette: queen of style and taste**. Paris: Parigramme, 2007.

RODRIGUES, Auro de Jesus. **Metodologia científica: completo e essencial para a vida universitária**. São Paulo: Avercamp, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTANNA, Luiz Alberto Sciamarella. A história do mental de Lucien Febvre: a iconografia revela a sensibilidade religiosa. **Projeto História**, São Paulo, n. 37, p. 41-52, dez. 2008.

SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Filosofia no Ensino Médio**. São Paulo: Cortez, 1994.

SOARES, Gabriela Quintela. **Cinema e história: uma investigação do filme Maria Antonieta**, de Sofia Coppola. 2007. 48 f. Monografia (Graduação em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/30202/1/TCC%20Cinema%20e%20Hist%c3%b3ria%20-%20Maria%20Antonieta.pdf>.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WEBER, Caroline. **Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

ZWEIG, Stefan. **Maria Antonieta: retrato de uma mulher comum**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.