UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

CAROLINE MEIRA NUNES DE ALMEIDA

Relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade:
Maria Antonieta

São Paulo
2020

CAROLINE MEIRA NUNES DE ALMEIDA

Relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade:

Maria Antonieta

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 17 de fevereiro de 2020. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração: Têxtil e Moda

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Barros de Held

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

CRB 8- 4936

Almeida, Caroline Meira Nunes de

Relações entre moda, corpo e imagem na construção de
identidade: Maria Antonieta / Caroline Meira Nunes de Almeida ;
orientadora, Maria Sílvia Barros de Held. – 2019

117 f : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida

1. Moda. 2. Identidade. 3. Corpo humano - Aspectos
sociais. 4. Maria Antonieta, Rainha, 1755-1793. I. Held,
Maria Sílvia Barros de, orient. II. Título.

CDD 22.ed. –. 391

Nome: ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de.

Título: Relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade: Maria Antonieta

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração: Têxtil e Moda

Aprovado em: 17/02/2020.

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Italiano

Universidade de São Paulo Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

Centro Universitário Moura Lacerda

Prof.^a Dr.^a Regina Lara Silveira Mello

Universidade Presbiteriana Mackenzie

À minha avó Maria Isabel (in memoriam).

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais Marli e Pedro, que sempre confiaram em cada uma das minhas aventuras, jornadas e decisões e, ainda que não as compreendessem, sempre souberam que do meu jeito eu precisava ver o mundo.

Às minhas irmãs Bianca e Driely por estarem sempre ao meu lado.

À minha orientadora e professora Dr.^a Maria Sílvia Barros de Held, que me acolheu generosamente. Obrigada pela oportunidade, orientação e apoio nesses anos.

À minha professora e amiga Dr.^a Carolina Junqueira dos Santos, que me iniciou à antropologia da imagem e que me proporcionou companheirismo na cidade das luzes, conversas riquíssimas sobre a vida, sobre reflexão e memória, que me ajudaram a encontrar forças para continuar - em momentos quase desesperadores e desanimadores, a minha jornada.

Às amigas que o mestrado me deu: Elisa e Jéssica, obrigada pelas conversas, perspectivas, risadas, apoio e amizade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte financeiro e interesse na minha pesquisa.

Meu agradecimento aos professores da minha banca, pelas contribuições que me impulsionam a crescer.

Meus mais sinceros agradecimentos a todas as pessoas que acreditaram em mim e que direta ou indiretamente me ajudaram nesses anos de jornada acadêmica e pessoal. Espero um dia poder retribuir esse privilégio.

Mas enterrar uma imagem era ainda produzir uma imagem. Seria a imagem aquilo que resta visualmente quando a imagem assume o risco de seu fim, entra no processo de se alterar, de se destruir ou ainda de se afastar até desaparecer enquanto objeto visível? E para tanto não será suficiente elaborar a falta, dar forma ao resto, fazer do 'resto assassinado' um autêntico resto construído?

(DIDI-HUBERMAN, 1998, p.254)

RESUMO

ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de. **Relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade**: Maria Antonieta. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Versão corrigida.

A presente pesquisa consiste em compreender a partir de revisão bibliográfica selecionada, a relação entre moda, corpo e imagem na construção da identidade da figura de Maria Antonieta. A investigação desenvolve-se a partir de pesquisa qualitativa baseada em revisão bibliográfica das principais interpretações sobre os temas. Teorias de autores como Giles Lipovestky, Lars Svendsen e Georg Simmel permitiram a análise do sistema de moda como algo múltiplo. Observa-se o funcionamento da moda como fenômeno coletivo e também individual que auxilia a construção das identidades dos sujeitos, ao oferecerem possibilidades simbólicas de representação. O conceito de corpo como suporte da imagem, proposto por Hans Belting, permite a aproximação e a relação entre moda, corpo e imagem. A reflexão teórica e crítica dos temas permite a análise da figura de Maria Antonieta, última rainha da França, que utilizou o vestuário como seu principal instrumento político, de poder e sobrevivência na corte de Versalhes. Os conceitos do duplo, desenvolvido por Régis Debray, e da memória são partes fundamentais da pesquisa, que tornam possível verificar a influência que a figura de Maria Antonieta ainda exerce na publicidade e nas várias esferas da moda. Trata-se, portanto, de compreender a dimensão que o significado do vestuário possui de moldar identidades através de expressões e memórias que as roupas guardam.

Palavras-chave: Moda. Identidade. Corpo. Maria Antonieta. Memória.

ABSTRACT

ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de. **Relations between fashion, body and image in the construction of identity: Marie-Antoinette**. 2020. 117 p. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Science and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2020. Corrected Version.

This research consists in understanding, from a selected bibliographic review, the relation between fashion, body and image in the construction of the identity of the figure of Marie-Antoinette. The investigation is based on qualitative research from bibliographic sources of the main interpretations on the themes. Theories by authors such as Giles Lipovetsky, Lars Svendsen and Georg Simmel allowed the analysis of the fashion system as something multiple. It is possible to observe the functioning of fashion as a collective and an individual phenomenon that helps in the construction of the subjects' identities, by offering symbolic possibilities of representations. The concept of the body as image support, proposed by Hans Belting, allows the approximation and the relation between fashion, body and Image. Theoretical and critical reflection on the themes makes it possible to analyze the figure of Marie-Antoinette, the last queen of France, who used clothing as her main political, power and survival instrument in the court of Versailles. The concepts of the double, proposed by Régis Debray, and the concepts of memory are fundamental parts of the research, which make it possible to verify the influence that the figure of Marie-Antoinette still has on advertising and in the various spheres of fashion. It is, therefore, about understanding the dimension that the meaning of clothing has to shape identities through expressions and memories that the clothes keep.

Keywords: Fashion. Identity. Body. Marie-Antoinette. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Zodiac Man	31
Figura 2 - Flagellants 15th Century	32
Figura 3 - Luís XVI e Maria Antonieta	46
Figura 4 - A corte de Versailles	47
Figura 5 - O Terceiro Estado carregando o Clero e a Nobreza	49
Figura 6 - Marcha das Mulheres à Versalhes, 1789.....	50
Figura 7 - Prisão de Luís XVI em Verennes	52
Figura 8 - O Triunfo do Amor: Balé executado pelos arquiduqueses e arquiduquesas da Áustria por ocasião do casamento de José II, 1765.....	55
Figura 9 - Portrait of Marie Antoinette, 1769.....	57
Figura 10 - Marie-Antoinette with the Rose, 1783	59
Figura 11 - Maria Antonieta a cavalo.....	66
Figura 12 - Estátua de Carlos Magno.....	66
Figura 13 - Coiffure à l'Indépéndance ou o Triunfo da Liberdade	67
Figura 14 - Marie-Antoinette, Queen of France	68
Figura 15 - A Vida Simples.....	73
Figura 16 - Maria Antonieta na Conciergerie.....	76
Figura 17 - Maria Antonieta levada à guilhotina	77
Figura 18 - Pendant/Locked com cabelo de Maria Antonieta	82
Figura 19 - Anel com o cabelo trançado de Maria Antonieta.....	83
Figura 20 - Anéis contendo cabelo de Maria Antonieta	83
Figura 21 - Anel com fundo de cabelo trançado e brasão de Maria Antonieta	83
Figura 22 - Tecido parte de uma roupa usada por Maria Antonieta	84
Figura 23 - Corset exposto no Palais Galliera em Paris	86
Figura 25 - Vestido de Maria Antonieta exposto no Royal Ontario Museum, Canadá	87
Figura 26 - Sapatos de Maria Antonieta	87
Figura 26 - Vista da exposição dos figurinos.....	89
Figura 27 - Corset	89
Figura 28 - Início da exposição	90
Figura 29 - Vestido com tule pink	90
Figura 30 - Vestido da coroação utilizado no filme.....	91

Figura 31 – Vestido pink utilizado na capa da Vogue.....	92
Figura 32 - Vestido pink com aplicação de pelo	92
Figura 33 - Mikado	94
Figura 34 - BBC One.....	94
Figura 35 - A.K.Damm.....	95
Figura 36 - “Fit for a queen”.....	95
Figura 37 - Chanel Resort 2013	96
Figura 38 - Chanel Resort 2013	96
Figura 39 - “Opulenz à la Marie-Antoinette”	97
Figura 40 - “Opulenz à la Marie Antoinette” 2.....	98
Figura 41 - Chokers dos anos 90 e 2000	99
Figura 42 - Chokers dos dias de hoje.....	99
Figura 43 - Coleção “Drama Queen”, Ziovara	100
Figura 44 – “Bad influencer”	101
Figura 45 - Coleção “Drama Queen”, Ziovara [detalhe]	101
Figura 46 – A Coleção.....	102

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 OBJETIVOS	14
1.1.1 Objetivo Geral	14
1.1.2 Objetivos Específicos	14
1.2 JUSTIFICATIVA	15
1.3 METODOLOGIA.....	15
1.4 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO	16
2 A MODA COMO FENÔMENO HISTÓRICO E SOCIAL	18
2.1 Sistema da Moda: o ciclo da Imitação.....	19
2.2 Singularidade, subjetividade e o indivíduo: a diferenciação	22
2.3 A construção da identidade	26
2.4 A moda como elemento na construção das identidades	27
3 O CORPO	30
3.1 Corpo e Imagem: breve história e o corpo como receptáculo do Eu	30
3.2 O corpo como meio da imagem	36
3.3 O corpo que veste a moda, a moda que veste o corpo: corpo e moda como linguagens	38
4 A ÚLTIMA RAINHA DA FRANÇA	45
4.1 A França Pré-Revolução: o cenário de Maria Antonieta	45
4.2 A Primeira Mártir da Moda: Maria Antonieta.....	52
4.3 A Moda como Instrumento Político e de Sobrevivência	62
5 A ROUPA COMO MEMÓRIA	79
5.1 O conceito do duplo a partir de Régis Debray (1993)	79
5.2 O presente e o ausente, o visível e o invisível	81

5.3 O legado de Maria Antonieta.....	85
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO

A moda, como produtora, de significados tem sido uma constante fonte de pesquisas ao longo dos anos. Nos dias de hoje, é fortemente associada à ideia do vestir, do consumir e a aparência, que torna os indivíduos parte de grupos que seguem tendências que a mídia impõe.

A obsolescência do sistema capitalista está incrustada no conceito de moda, e com isso, a ela são relegadas o superficial a futilidade e o rebaixamento como tema de pesquisa científica. Entretanto, a moda é muito mais antiga, e seu conjunto de significados é muito mais abrangente do que apenas o consumir por consumir: ela é um espelho das sociedades, não somente como negócio lucrativo, mas como algo complexo e cultural, e “reflete as atitudes sociais, econômicas e políticas de seu tempo” (MACKENZIE, 2010, p.6) ao narrar a história do desenvolvimento das sociedades. O grande Rei Sol “Luís XIV, que sabia do que estava falando, chamou certa vez a moda de ‘o espelho da história’” (WEBER, 2008, p.323).

A figura de Maria Antonieta sempre esteve relacionada à moda, devido a suas experimentações de vestuário e sua relação com o luxo e a ostentação. Porém, acaba quase sempre retratada como fútil, da mesma forma que as algumas pessoas consideram a moda algo fútil. Apesar disso, a trajetória da arquiduquesa da Áustria e rainha do maior império absolutista da Europa setecentista rendeu, especialmente à moda, grande quantidade de material artístico e visual. Tomou-se por objeto, nessa pesquisa, a figura de Maria Antonieta, última rainha do absolutismo francês, que, como a história vem reforçando desde a sua morte, possui uma ligação muito forte com o luxo e com a ostentação. Sua história, narrada pelos mais diferentes biógrafos, não exclui a moda e o poder das roupas nos eventos que a levaram ao seu fim. Contudo, os estudiosos deixaram de lado o estudo aprofundado sobre a forma como as roupas foram um auxílio na construção de seu poder como uma rainha que não possuía nem garantias nem segurança naquele país, ou como elas ajudaram a moldar sua identidade.

Portanto, esse trabalho tem como hipótese a seguinte afirmativa de que há relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade de Maria Antonieta.

Outra questão acerca desse objeto de estudo selecionado é o fato de que, ao deixar de lado o poder social e cultural da moda nas biografias escritas sobre Maria Antonieta, os autores sobre o tema abrem uma brecha para que se possa questionar a possível conexão existente entre roupa e memória. Para Caroline Weber (2008), Maria Antonieta desenvolveu uma relação de poder e sobrevivência com o vestuário ainda na pré-Revolução Francesa. Essa relação teve profundo impacto na sociedade desde então e que é sustentada ainda nos dias de hoje, visto que sua imagem é vez ou outra lembrada ou reconstruída na moda e na publicidade, seja através das roupas (os vestidos imensos e em cores do período rococó), das perucas (os famosos *poufs*) ou pela forma como foi executada: na guilhotina.

1.1 OBJETIVOS

A partir das colocações, torna-se possível delinear os objetivos dessa pesquisa a seguir.

1.1.1 Objetivo Geral

Traçar a relação da moda na construção da identidade, tendo por objeto de estudo Maria Antonieta, rainha da França, afim de compreender como a sua relação com a moda ainda influencia os dias de hoje.

1.1.2 Objetivos Específicos

Os objetivos específicos dessa dissertação são:

- a) analisar o sistema de moda a partir de seus processos de imitação, diferenciação e construção de subjetividades;
- b) compreender de que forma a moda auxilia na construção das identidades;
- c) explorar a ligação entre moda, corpo e imagem;
- d) definir a importância da moda para a sociedade ao traçar sua relação com o sentido de memória e como produtora de significados;

- e) contextualizar o período monárquico da França pré-Revolução – desde a chegada de Maria Antonieta à corte de Versalhes, em 1770, até sua morte em 1793;
- f) analisar a vida de Maria Antonieta e compreender como se deu sua relação com o vestuário a importância dessa relação que ela passou para a história.

1.2 JUSTIFICATIVA

A pesquisa aqui presente justifica-se pela intenção de explorar a influência da moda na elaboração da identidade do sujeito e as memórias que as roupas guardam. Assim, toma-se como objeto de estudo a última rainha da França, Maria Antonieta, que desenvolveu uma relação de poder e sobrevivência com a moda ainda na França da pré-Revolução, relação essa que teve profundo impacto na sociedade desde então.

O estudo da moda como espelho das sociedades permite que, cada vez mais, novas perspectivas surjam. Em pesquisas realizadas sobre Maria Antonieta em bancos de teses como CAPES, Biblioteca de Teses da USP e Google Academics, não se encontrou uma pesquisa específica que tratasse, ainda que brevemente, da relação entre moda e memória. Isso trouxe uma oportunidade para explorar o tema, visto que na sociedade contemporânea a ideia de memória torna-se algo muito importante, quando se leva em consideração que o excesso de informação impulsiona as pessoas a pensarem sempre – e apenas no futuro.

1.3 METODOLOGIA

Para essa pesquisa qualitativa, baseada sobretudo em revisão bibliográfica, o método adotado para a sua realização o processo Linear de Bruce Archer, em que as etapas funcionam de forma linear, possuem início e fim delimitados e uma etapa só tem início com o fim da anterior (SIQUEIRA et al., 2014). As etapas desse processo são:

- a) programação;

- b) levantamento de dados;
- c) análise;
- d) síntese;
- e) desenvolvimento;
- f) comunicação.

As etapas dessa metodologia consistem na **exploração de material** por meio de várias bibliografias a fim de adquirir bases para o desenvolvimento da pesquisa; filmes, museus, exposições e fotografias também serviram como fontes de pesquisa. A etapa dos **fichamentos, recortes e materiais selecionados** e a **interpretação dos dados obtidos**, ou seja, a escrita da dissertação, a partir do material bruto encontrado nas diversas fontes, e que foram separados e analisados de forma que proporcionaram perspectivas e conexões na escrita da dissertação.

1.4 ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

O trabalho divide-se em 6 capítulos. O capítulo 1 compreende a Introdução da pesquisa. O capítulo 2 traz a compreensão do surgimento do sistema de moda, logo no final da Idade Média, a partir de abordagens sociais de Gilles Lipovetsky (2009) e Lars Svendsen (2010). A investigação da influência de estruturas, como a imitação e a diferenciação, a partir de estudos de Georg Simmel (2008), inscritas no sistema de moda, leva ao conceito de sujeito desenvolvido na Renascença. Nesse período o homem direciona seu olhar a si mesmo, a fim de construir sua própria identidade a partir do movimento do antropocentrismo em voga na Europa Ocidental. Nesse segundo capítulo, analisou-se de que forma o sistema da moda auxiliou na construção da identidade/ideia de indivíduo social.

No capítulo 3, a pesquisa trata de uma breve história do desenvolvimento do corpo, sempre em conjunto com a evolução do conceito de imagem, e em relação à moralidade da Igreja segundo estudos de Corbin, Courtine e Vigarello (2008) e das contribuições de David Le Breton (2003, 2012). Esse capítulo mostra que o corpo age como suporte para a manifestação das identidades, sendo um suporte do próprio Eu; o corpo age também como meio como produtor das imagens, de acordo com Hans Belting (2014). É então traçada a relação entre moda e corpo, em que um

é suporte para o outro e, portanto, palco das manifestações de comunicação simbólica, a partir dos estudos desenvolvidos por Kathia Castilho (2004, 2002) e Nízia Villaça (2007). Este aspecto fundamenta-se também na pesquisa de Michel Bernard (2016), sobre a questão do “olhar e ser olhado”, teoria que faz parte da comunicação dos corpos e também parte do funcionamento da moda e é um dos pontos iniciais da conexão entre corpo e moda.

O capítulo 4 contextualiza a França antes da Revolução, desde a chegada de Maria Antonieta à corte de Versalhes, em 1770, até sua morte em 1793. Tomou-se por base historiadores como Oswaldo Coggiola (2013), Eric Hobsbawm (2014), Munro Price (2007) e Albert Soboul (2007). O intuito, aqui, foi apresentar os conflitos e as situações que ocorriam naquela época, cujo o objetivo foi compreender a influência de tais acontecimentos na vida de Maria Antonieta. Ainda nesse capítulo, realizou-se uma análise sobre a vida de Maria Antonieta segundo as biografias Caroline Weber (2008) e Antonia Fraser (2012). Essa análise serve de base para estabelecer as relações da moda com a sua trajetória e, com isso, seu uso do vestuário como poder político, social e até mesmo como forma de sobrevivência, traçando um paralelo sobre a forma como o poder era transmitido a ela através das roupas que ostentava.

No capítulo 5, o estudo volta a falar sobre a imagem, sob a perspectiva do conceito de duplo, formulado por Régis Debray (1993). O conceito auxilia a compreensão da relação entre memória e imagem, e consequentemente, de que forma a roupa faz com que algo há muito ausente torne-se mais uma vez presente apenas pela evocação da memória. As ambiguidades de visível/invisível, presente/ausente são trazidas à tona através do diálogo com autores já citados, a fim de preparar terreno para a transição e aplicação dos conceitos estudados no objeto escolhido. O legado de Maria Antonieta é o final da pesquisa, sendo as investigações bibliográficas, cinematográfica, visual, de artefatos históricos, exposições e museus fundamentais para a compreensão das reconstruções de sua imagem nos dias de hoje, seja através da moda ou da publicidade de forma que mesmo após sua morte, Maria Antonieta continua presente na memória cultural das pessoas.

Por fim, as Considerações Finais apresentam as conclusões desta pesquisa.

2 A MODA COMO FENÔMENO HISTÓRICO E SOCIAL

A palavra moda vem do latim *modus*, que significa modo, maneira; em inglês, é *fashion*, palavra derivada do francês *façon*, que possui o mesmo significado de *modus* (PALOMINO, 2013). Para Svendsen (2010, p.12) “todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver”.

Ao observar a história da humanidade, nota-se que o vestir sempre esteve presente nas sociedades, objeto base para estudos sobre determinados períodos da História. A roupa age como fronteira ao demarcar as identidades sociais, como, por exemplo, a distinção dos supostos povos bárbaros pelos europeus, que passavam a impor determinados padrões de vestimentas aos dominados (LIPOVETSKY, 2009).

Como fenômeno histórico, a moda rompe com a tradição em busca do novo. As mudanças da sociedade impulsionaram - e o fazem até hoje - a moda para a novidade, para a busca pelo movimento e para a ruptura com o que é antigo e não mais funciona. As modas acompanham os ritmos de mudança das sociedades.

Porém, há quem ainda julgue a moda como fútil e superficial, quando tratada somente do vestir e consumo, que resultam na construção da imagem que o indivíduo quer passar para a sociedade. Isso acontece, de acordo com Svendsen (2010), pelo fato de a moda, desde o seu início, ter despertado críticas de todos os tipos; por exemplo, ao classificar algo como sendo ‘da moda’ isso equivale a um rebaixamento para algo sem seriedade e conteúdo, algo que cai no gosto das massas, popular. Durante muito tempo foi ignorada por filósofos e pensadores, ainda que fosse um fenômeno de importância na sociedade. Talvez sua conotação de algo superficial e efêmera a tornassem inapta aos estudos profundos dos pesquisadores e historiadores.

Ainda assim, não seria completa ingenuidade associar a moda apenas às roupas, pois nem sempre foi comum existir categorias de coisas e materiais que se enquadram como sendo moda e que não foquem diretamente na questão do vestuário. Costume, vestuário e indumentária são termos chave na história da moda, em que

O vestuário diz respeito ao domínio mais exclusivo das roupas, a indumentária representa um conjunto de vestuário típico de uma época; já o costume inclui hábitos, gestos, gostos e regras que imperam em um determinado tempo (CANTARELLI, 2013, p.65).

Moda é resultado entre roupa e vestuário, entre aquilo que o indivíduo pode tornar “patrimônio comum” (CANTARELLI, 2013, p.65) e aquilo que é reproduzido em escala coletiva. Em tal relação, existe algo claro, ao passo que o significado do que se veste cresce à medida em que do ato pessoal, passa-se ao ato coletivo (ROCHE, 2007).

Estuda-se a evolução das relações sociais ao estudar a moda. Portanto, para que se possa mostrar que ela é muito mais do que consumir e vestir, é importante primeiramente conhecer o surgimento, o desenvolvimento e a história do próprio sistema de moda para que ela então possa, a partir de tal conhecimento, reverberar de forma clara nas relações e realidades dos objetos de pesquisa. O estudo sobre moda para Cantarelli (2013) deve abranger muito mais do que apenas termos materiais; deve promover a reflexão crítica acerca da história. É necessário, portanto, voltar no tempo e conhecer o início do sistema, pois como disse Debray (1993, p.21), “qualquer coisa obscura esclarece-se através de seus arcaísmos. Do substantivo *arché* que significa, ao mesmo tempo, razão de ser e começo. Quem recua no tempo, avança no conhecimento”.

2.1 Sistema da Moda: o ciclo da Imitação

O desenvolvimento do sistema de moda deu-se a partir da expansão do comércio na transição da Idade Média para o Renascimento, na região onde hoje se encontra a França, e a partir do desenvolvimento das cidades e da concentração de pessoas ao redor das cortes. A moda, naquele período, nasceu do luxo, primeira expressão do capitalismo (GODART, 2010). Dessa forma, as cortes foram, para Lipovetsky (2009, p.64),

[...] lugares onde os nobres procuraram brilhar e distinguir-se, onde reinou uma competição constante pelo status e pelo prestígio, onde se impõe a obrigação dos dispêndios de representação e dos símbolos da distância social, a sociedade de corte foi um fator decisivo na eclosão da moda.

Das cortes, a moda era copiada pela burguesia, a qual, enriquecida pelo comércio, sentia o desejo de imitar a nobreza a fim de solidificar sua nova posição na sociedade

[...] pois, naturalmente, as classes inferiores olham para cima e procuram subir e conseguem isto, sobretudo nas áreas que estão sujeitas à moda, porque estas são, de longe, as mais acessíveis à imitação externa (SIMMEL, 2008, p.27).

Os nobres, por sua vez, para diferenciarem-se das roupas já copiadas pelos burgueses, criavam algo novo. E os burgueses imitavam novamente. E assim o ciclo característico da moda teve início. Lipovetsky explica que a burguesia imitava a corte pelo fator econômico e sobretudo pelo fator social da classe, já que, naquele momento aspectos como a estratificação social, o desejo de se fazer valer e de ser visto impulsionaram esse ciclo de imitação. A moda, desde o seu surgimento, agiu como agente de estratificação, com

[...] a escalada da burguesia ao poder econômico, que favoreceu o impulso de seu desejo de reconhecimento social e ao mesmo tempo as crescentes tendências de imitação da nobreza. Busca dos símbolos da distinção, competição de classes, tais são as peças essenciais do paradigma que comanda há mais de um século a explicação da moda (LIPOVETSKY, 2009, p.59).

O ciclo de imitação rompeu uma barreira simbólica de limites, e esse ciclo existiu também no interior das classes, ajudando a contribuir para as diferenças e identidades dentro das mesmas. A quebra desse ciclo resultaria para os estratos elevados, a perda de seu poder e de sua posição privilegiada. Mas para eles, tudo deveria permanecer como estava. As classes e os próprios indivíduos procuram pela mudança constante para se desenvolverem frente aos outros e encontram na moda a velocidade para realizarem seus próprios movimentos.

Com a moda se inicia o poder de possuir signos, a distinção social e a busca pelo novo, segundo Lipovetsky (2009). O lado sociológico da moda, para Simmel (2014b), reside em sua função de estratificação de classe, ao separar e fazer com que o indivíduo representasse e protegesse seu círculo e posição social. Dessa forma ela ajuda a despertar um pertencimento em relação aos indivíduos na mesma situação e também difere e distancia tal grupo em relação aos que se situam socialmente abaixo. Lipovetsky (2009) considera que, ainda que nas classes burguesas as pessoas olhassem para a nobreza e copiassem suas roupas, nem todas as novidades e excentricidades eram aceitas, pois nem tudo foi absorvido pelos burgueses.

Mesmo na corte as frivolidades foram criticadas e estranhadas. O capítulo 4 que contextualiza a vida de Maria Antonieta, tornará a mencionar esse aspecto: suas experimentações acabavam por despertar muito mais reprovação do que admiração. Este é um dos fatores que ainda segundo o autor, contribuiu para que dentro das classes pudessem ser desenvolvidas novas modas e formas de imitação, uma vez

que nem todos possuíam riquezas para se aterem às novidades ostensivas e extravagantes das cortes. Godart (2010, p.23) diz que ‘o princípio fundador da moda é a ‘ostentação’’. Ele explica que

A moda, com a mudança regular do vestuário, vem a ser, portanto, uma composição social preponderante com a burguesia e a dinâmica de ostentação de riquezas que ela cria, a fim de manter viva sua presença diante da aristocracia. O princípio fundador da moda é a “ostentação”. [...] A ostentação é a afirmação agonística, fundamentada na luta por posição econômica, status social ou inclusão cultural por meio de elementos visíveis e suscetíveis de serem interpretados por todos (GODART, 2010, p.23).

As classes inferiores moviam-se lentamente ao acompanhar ou romper com o ciclo da imitação, por isso restou à classe intermediária a variação e em sua própria velocidade, alcançou a moda. Além disso, por questão da funcionalidade das roupas era necessária uma moda que pudesse ser usada no dia-a-dia pelas classes trabalhadoras: “a essência da moda reside no fato de que sempre apenas uma parte do grupo a pratica; a totalidade, no entanto, fica a meio caminho dela” (SIMMEL, 2014a, p.163).

Mas nem sempre existiu na história este conceito de sistema de moda. Num primeiro momento, as sociedades anteriores à Idade Média utilizavam modelos repetitivos de costumes herdados do passado, fazendo com que nesse ambiente a moda como sistema não fizesse nenhum sentido. Havia o respeito com o passado e nenhum prestígio ou superioridade à novidade. Somente a partir do final da Idade Média é possível enxergar a moda como sistema próprio, com “suas metamorfoses, seus movimentos bruscos, sua extravagância” (LIPOVETSKY, 2009, p.24). A constante renovação e novidade tornam-se valores comuns, e a fantasia passa a exibir sua ostentação e exagero na alta sociedade. O excesso e a inconstância das roupas tornam-se regra permanente, não mais uma exceção. É a partir de então que nasce a moda.

A imitação seria uma forma de aprendizado com algo que já existe e é de fácil acesso, uma vez que, de acordo com Simmel (2008, p.160), ela não exige esforço criativo e pessoal, fornecendo tranquilidade de o sujeito não estar sozinho nessa decisão, e “desobriga a execução atual da dificuldade de carregar a si próprio”. Em outras palavras, é fácil imitar pois o sujeito não precisa carregar o peso de ser quem é. Uma vez dentro de um grupo, ele compartilha muitos dos mesmos valores, sendo muito mais fácil e confortável imitar. Assim, na imitação fica claro que o indivíduo

busca apenas assumir as mesmas características do criador; prefere imitar a gerar novas simbologias a partir a sua essência:

Onde imitamos, deslocamos não só a exigência da energia produtiva de nós para o outro, mas também ao mesmo tempo a responsabilidade por este agir: ela liberta assim o indivíduo da dor da escolha e deixa-o, sem mais, aparecer como um produto do grupo, como um receptáculo de conteúdos sociais (SIMMEL, 2008, p.23).

Na questão da identidade, é o grupo que conduz o indivíduo, simplesmente transmitindo a ele seu comportamento, libertando-o da responsabilidade da escolha. É uma imitação de um modelo já criado, que satisfaz o apoio social ao conduzir o indivíduo às coisas que todos possuem, criando e oferecendo um sentido de universal e fazendo com que o comportamento individual sirva apenas como modelo inicial (SIMMEL, 2008). A imitação dilui o que é singular no todo, fornecendo assim uma identidade coletiva, conforme aponta Waizbort (2008).

Para Navarri (2010), a imitação faz parte da psique e encontra seu respaldo no ver e ser visto, já que os atributos que se admira em outro indivíduo podem ser transmitidos a este através da aparência, das roupas. A imitação é, ainda, a primeira condição da moda.

2.2 Singularidade, subjetividade e o indivíduo: a diferenciação

A partir do século XVIII pode-se notar, pela primeira vez na história, uma perspectiva de mundo que se desenvolve e funciona a partir da singularidade de cada pessoa. O sentido e o desenvolvimento da vida passam a ser dirigido ao diferente e não mais ao igual (SIMMEL, 2014a). É nesse contexto que surge a ideia de um ser social individual que não apenas imita, mas constrói sua personalidade e sua individualidade a partir da sociedade.

Para Svendsen (2010), o conceito de indivíduo é tão comum que fica difícil imaginar que em outro momento tenha sido diferente. Segundo ele, esse conceito surgiu a partir da construção social, e é algo que pode muito bem desaparecer um dia. A individualidade é constituída por características naturais herdadas geneticamente, adaptadas ao longo da vida no meio social e aspectos incorporados socialmente (LEONTIEV, 1978).

Na análise da linguística do termo indivíduo, Elias (1994) procurou localizar equivalentes significados em sociedades anteriores, como na Grécia e Roma Antigas, e até mesmo nas línguas mais arcaicas: os filósofos escolásticos da Idade Média conseguiram chegar ao latim *individuum*, que significava um caso singular numa espécie – qualquer que fosse: “havia constatado que tudo o que existe neste mundo é, em certos aspectos, um indivíduo, ou seja, único” (ELIAS, 1994, p.133).

A ascensão do conceito escolástico de indivíduo estreitou-se até poder se referir apenas à singularidade humana. A partir desse momento, elevou-se o desenvolvimento social quando, talvez, os grupos sentiram uma maior necessidade de comunicar-se a respeito de suas singularidades, comparadas às dos demais, como aponta o autor:

A época a que chamamos Renascimento foi um período em que, nos países mais desenvolvidos da Europa, as pessoas puderam, mais do que antes, ascender de suas comunidades tradicionais a posições sociais relativamente elevadas (ELIAS, 1994, p.134).

O conceito de individualidade utilizado hoje surgiu na Itália no período de transição do Renascimento para a Idade Moderna (SIMMEL, 2014a; CANTARELLI, 2013).

Através das crises sociais, questionamentos e regras, tradições e hábitos, teve origem à experiência da subjetividade. Com o declínio e desestruturação de tais padrões via tradições, o indivíduo encontra-se obrigado a buscar em si mesmo respostas e novas perspectivas de pensamento, o que cede lugar à consciência humana, que passa a servir de caminho para a construção de verdades. Essa busca abriu tempo e espaço para o surgimento do sujeito psicológico, valendo-se do fato de que o homem se volta para seu próprio interior e pratica a reflexão (FIGUEIREDO, 2002), traduzindo-se na compreensão que o indivíduo tem de si mesmo. Então, a partir da noção de si próprio, ele constrói a cultura e é construído por ela e

[...] o sujeito, assim, é aquele que dotado de suas potencialidades de alteridade –portanto, de reconhecimento do outro – se constrói através da cultura enquanto reciprocamente constrói a ela. O critério de diferenciação é qualitativo e conceitual, pois ele não deixa de passar por processos de individualização, de ser único e pessoal, mas ocupa um lugar ativo na cultura e, ao mesmo tempo, passivo diante dela. No entanto, o sujeito que surge com a valorização do pensamento é aquele que é consciente de si, de sua magnitude, consciente de que seu pensamento é o veículo produtor de conhecimento e de verdades. Menos submetido à dogmática tradicional

da religião, o sujeito é aquele do qual parte toda a interação com o mundo, o portador do seu destino e da sua história (CANTARELLI, 2013, p.21).

Percebe-se que, após a libertação do indivíduo das amarras da igreja e das condições de nascimento, este passa a reconhecer-se como dono de si próprio. Sua maior preocupação passa a ser a própria diferenciação ao meio social. Logo, a liberdade do indivíduo perde seu valor significativo, cedendo espaço e importância à busca pela distinção e unicidade (SIMMEL, 2014a). Quanto mais a vida se torna complexa, na modernidade, mais urgente se torna a busca do indivíduo por si mesmo como algo sólido e que não desperte dúvidas.

Diferentes comportamentos, experiências e dons entre as pessoas sempre existiram, até mesmo nas comunidades da Pré-história. Porém, os indivíduos eram forçados internamente a igualarem suas diferenças às do grupo, fazendo com que os comportamentos dessas pessoas se tornassem iguais em todo o grupo. Isso significa, então, que quanto mais suas forças interiores fossem ouvidas, desviadas ou transformadas de formas diferentes:

[...] mais numerosas e pronunciadas se tornam as diferenças em seu comportamento, seus sentimentos, seus pensamentos, suas metas e, inclusive, suas fisionomias maleáveis: mais 'individualizados' tornam-se os indivíduos (ELIAS, 1994, p.117).

Nesse curso, não só as diferenças se tornavam mais visíveis, como também as pessoas se tornavam mais conscientes dessas diferenças, e em algum ponto do desenvolvimento social, tais diferenças para o autor assumem certo valor especial, pois, com a elevação das diferenças e a individualização dos sujeitos, o caráter individual de uma pessoa toma lugar elevado na escala social de valores em detrimento do coletivo.

A subjetividade estabelece-se através das trocas e da interação do homem com a sociedade, do interno com o externo, permitindo ao indivíduo incorporar aspectos e características externos e a moldar a si a partir dos aspectos individuais (CANTARELLI, 2013; SILVA, 2009). Além disso, constitui-se por algo que faz parte do indivíduo, que torna esse pertencimento único, singular e que permite a particularidade na consciência e na própria personalidade. A partir da troca interior e exterior que o sujeito pratica, ele se apropria de elementos disponíveis no meio social para construir seu próprio interior, e para Lipovetsky,

[...] o essencial, historicamente, está aí: o individualismo na moda é a possibilidade reconhecida à unidade individual – ainda que deva ser da

altíssima sociedade – de ter poder de iniciativa e de transformação, de mudar a ordem existente, de apropriar-se em pessoa do mérito das novidades ou, mais modestamente, de introduzir elementos de detalhe em conformidade com seu gosto próprio (LIPOVETSKY, 2009, p.53).

Nessa ordem está inserida a moda, que auxilia na individualidade e que pode ser desenvolvida originalmente por um sujeito para identificar a si próprio ou incorporada por outros sujeitos nas construções de suas personalidades, tendo em vista uma identificação com o sujeito criador:

Quando o homem é realmente ele próprio, possui uma força concentrada suficiente não apenas na própria autopreservação, mas, por assim dizer, transborda para outros, permitindo a recepção desses outros em si mesmo e a identificação com estes (SIMMEL, 2014a, p.111).

Dessa forma, não se trata apenas da definição do status social, mas também do equilíbrio das necessidades humanas que são opostas, como as dicotomias individualidade e conformidade, ou liberdade e dependência, por exemplo (SVENDSEN, 2010). A moda, ao auxiliar o indivíduo no sentido de construção, torna-se ambígua ao oferecer tanto a diferenciação do sujeito em um meio, quanto à identificação de tal sujeito a um grupo (WAIZBORT, 2008). Segundo Simmel, a moda se torna o que reconcilia o individual e o coletivo.

Moda significa, pois, por um lado, a anexação do igualitariamente posto, a unidade de um círculo por ela caracterizado, e assim o fechamento deste grupo perante os que se encontram mais abaixo, a caracterização destes como não pertencendo àquele. Unir e diferenciar são as duas funções básicas que aqui se unem de modo inseparável, das quais uma, embora constitua ou porque constitui a oposição lógica à outra, é a condição da sua realização (SIMMEL, 2008, p.25).

A moda liberta o homem para cuidar do seu interior, de seu vínculo com o universo, de suas crenças e daquilo que lhe seja mais essencial. Como fenômeno social ela ajuda na construção de uma individualidade, pois “está fundada historicamente no valor e na reivindicação da individualidade, na legitimidade da singularidade pessoal” (WAIZBORT, 2008, p.53), mesmo guiando para uma submissão do indivíduo a um grupo, uma massa.

No caos da Europa na transição para a Idade Moderna, com as novas organizações sociais, as novas formas de vestuário, de valores e de relações políticas, para Figueiredo (2002), a abertura do mundo e a falência dos limites de tradição impactaram nas relações humanas, e a partir da interação do homem com o diferente e o múltiplo, ele pôde viver e experimentar a produção de novas identidades.

2.3 A construção da identidade

A moda não permitiu unicamente exibir um vínculo de posição, de classe, de nação, mas foi um vetor de individualização narcísica, um instrumento de alargamento do culto estético do Eu, e isso no próprio coração de uma era aristocrática (LIPOVETSKY, 2009, p.39).

A partir da abertura da sociedade para novas experiências e novidades no final da Era Medieval, o indivíduo vai soltando-se das amarras de crenças e costumes tradicionais, ao surgir teorias que refutavam a crença da Terra como centro do universo, ou ainda, a de um deus como centro de tudo. O Humanismo aparece juntamente com a retomada de ideais greco-romanos que favorecem a valorização do indivíduo como ser livre e dono de seu próprio destino, fazendo emergir, em meio a esses movimentos, a consciência que permite ao sujeito voltar seu olhar e vida para si, para a descoberta de seu próprio ser (CANTARELLI, 2013). O destino desse indivíduo não estaria sujeito ao que lhe era imposto pelo seu nascimento. Dessa forma,

Não podendo esperar pelo conselho de uma figura de autoridade, o homem viu-se obrigado a escolher seus caminhos e arcar com as consequências de suas opções. Nesse contexto houve uma valorização cada vez maior do 'Homem', que passou a ser pensado como centro do mundo (FIGUEIREDO E SANTI, 2006 p.24).

A identidade por nascimento deixava pouco espaço para questionamentos do tipo “quem sou eu?”, então com a chegada da modernidade, “as identidades se tornaram tarefas que os indivíduos tinham que desempenhar, por meio de biografias” (BAUMAN, 2005, p.55). A natureza da identidade muda em decorrência do desenvolvimento social, já que resulta da mistura de vários componentes, como discursos políticos, culturais e histórias pessoais. Para Silva (2014), a identidade é, sobretudo, produto de diferentes momentos históricos, por isso está sempre sujeita a constantes transformações.

Além disso, existe a identidade do indivíduo (eu) e a identidade do coletivo (nós), que são interligadas entre si e partes fundamentais para o processo e desenvolvimento de ambas, conforme traz Elias:

[...] desde a Idade Média europeia, o equilíbrio entre a identidade-eu e a identidade-nós passou por notável mudança, que pode ser resumidamente caracterizada da seguinte maneira: antes a balança entre as identidades-nós e eu pedia maciçamente para a primeira. A partir do Renascimento, passou a pender cada vez mais para a identidade-eu. Mais e mais frequentes se tornaram os casos de pessoas cuja identidade-nós

enfraqueceu a ponto de elas se afigurarem a si mesmas como *eus* desprovidos de nós. Enquanto, em épocas anteriores, as pessoas pertenciam para sempre a determinados grupos, fosse a partir do nascimento, fosse desde certo momento de sua vida, de tal modo que sua identidade-eu estava permanentemente ligada a sua identidade-nós e era amiúde obscurecida por ela, o pêndulo, com o correr do tempo, oscilou para o extremo oposto. A identidade-nós das pessoas, embora decerto continuasse sempre presente, passou então, muitas vezes, a ser obscurecida ou ocultada, em sua consciência, pela identidade-eu (Elias, 1994, p.161).

O indivíduo vive a subjetividade em um contexto social, no qual cultura e linguagem geram significados à experiência que ele tem de si mesmo, e no qual ele adota uma identidade. A subjetividade permite que se explore os sentimentos envolvidos no processo da construção da identidade e permite que se explique as razões dos indivíduos se apegarem a certos tipos de identidades. Esses processos ocorrem no inconsciente, descrevendo como os indivíduos acabam por aceitar tais posições de sujeito (HALL, 2014).

Quando a construção da identidade passou a ser um objetivo de toda uma vida - em comparação de como era na pré-modernidade - tornou-se um ato de libertação dos costumes tradicionais, de rotinas já estabelecidas e “das verdades inquestionáveis” (BAUMAN, 2005, p.60). A ideia de identidade, portanto, não foi algo natural cultivada na experiência humana, e sim uma ideia forçada a entrar na vida dos indivíduos modernos, mesmo que fosse primeiro como ficção, posteriormente conseguindo firmar-se como um fato,

[...] graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa ideia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo* ante (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). A ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia (BAUMAN, 2005, p.26).

O conceito de identidade humana não é estático, mas sim algo mutável relacionado a um processo social.

2.4 A moda como elemento na construção das identidades

A moda desencadeou um olhar voltado para a auto-observação, o investimento no próprio ser humano como nunca havia existido até então. Como

fenômeno, a moda fez o homem voltar-se para si, para sua própria aparência e seus gostos pessoais. Lipovetsky esclarece que:

A moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exibir-se ao olhar do outro. Se a moda, evidentemente, não cria de alto a baixo o narcisismo, o reproduz de maneira notável, faz dele uma estrutura constitutiva e permanente dos mundanos, encorajando-os a ocupar-se mais de sua representação-apresentação, a procurar a elegância, a graça, a originalidade (LIPOVETSKY, 2009, p.43).

Hall (2014), por outro lado, defende a relação entre a identidade de um indivíduo e as coisas que tal indivíduo usa, já que essas coisas agem como significantes da identidade. Esta, de acordo com Svendsen (2010), permite decidir o que tem ou não significado para o sujeito.

Dessa forma, o gosto pessoal do indivíduo, que é refinado e desenvolvido através dos processos coletivos e interações sociais, é também desenvolvido por formas pelas quais “os indivíduos se apropriam de escolhas e preferências que são o produto de restrições materiais e daquilo que ele chama de *habitus*” (WOODWARD, 2014, p.50). Isso permite ao indivíduo escolher certas significações e modelos para seguir. Segundo Lipovetsky,

A instabilidade da moda deve-se ao fato de que ela não mais está sujeita ao passado ancestral, mas sim procede de acordo com os desejos e decisões humanas. E que antes de ser signo da vaidade, ela é testemunha do poder que possuem os homens de se reinventarem seu parecer, ‘é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores de sua condição de existência’ (LIPOVETSKY, 2009, p.36).

Ao contribuir para a auto-observação e o autodesenvolvimento, a moda serve como um dos principais fatores para a construção da identidade do indivíduo, possibilitando que, através de sua variedade, o indivíduo possa experimentar afinidades com as roupas para escolher qual melhor representa o seu interior.

Nesse âmbito, com a gama de diferentes significados disponíveis ao indivíduo através da moda e de modelos de comportamentos, a representação é intrínseca à identidade. Nas palavras de Lipovetsky (2009, p.36), a representação “inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito”. É somente a partir de tais significados que são produzidos pelas representações que é atribuído sentido às experiências e aquilo que os indivíduos são. Para Woodward (2014),

[...] a representação compreendida como um processo cultural estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2014, p.18).

A identidade é moldada pela cultura, que oferece, dentre diversas opções possíveis, uma específica subjetividade (HALL, 2014). A moda, ao fixar uma regra de conjunto, expôs juntamente a liberdade de manifestação de gostos e desejos pessoais: ser como todos, mas ao mesmo tempo ser diferente. A moda “foi imediatamente um instrumento de inscrição da diferença e da liberdade individuais, ainda que a um nível ‘superficial’ e no mais das vezes de maneira tênue” (LIPOVETSKY, 2009, p.49).

A acentuação das diferenças é a base da cultura, pois pessoas e coisas ganham sentido através da atribuição de posições em um “sistema classificatório” (HALL, 2014, p.40, 81), e tal marcação das diferenças contribui para a construção das identidades através de representações simbólicas ou por formas de exclusão social. Nesse âmbito, a identidade é dependente da diferença e, em se tratando de níveis de poder, ela reside onde existe a diferenciação, sendo tal processo o centro pelo qual a identidade e a diferença são produzidas.

Nas cortes, o individualismo trazido pela moda conseguiu afirmar-se mais enfaticamente através das esferas de poder (LIPOVETSKY, 2009). E como será visto em relação à Maria Antonieta, a moda traduzia a explícita iniciativa individual em se tratando da aparência, como forma de poder da maioria em romper com a continuidade dos usos, ao impulsionar mudanças em formas, volumes e cores.

Somente através da convivência social é que o ser humano consegue tornar-se diferente, quando se percebe como indivíduo diferente dos demais. Tal percepção é indissociável da consciência de também ser percebido pelos outros, não somente como semelhante a eles, mas muitas vezes, como indivíduo singular e diferente de todos.

3 O CORPO

O corpo ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras da voz, a aura da respiração. Esse corpo físico, material pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros veem, sondam em seu desejo. [...] O sujeito – o eu – existe somente encarnado; nenhuma distância pode se constituir entre nós e nosso corpo. [...] Na história do corpo revela-se o universo cultural, religioso, social e econômico do indivíduo e da sociedade. A história do corpo é a história da própria vida humana (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO 2008, orelha do livro).

O corpo é um frequente objeto de estudo das áreas sociais e humanas e, neste trabalho, seu estudo é fundamental, afinal, ele é suporte para a manifestação das identidades. Em um primeiro momento ao falar sobre moda, relaciona-se o corpo como sendo seu suporte não somente físico, mas também simbólico. Como dito anteriormente, é através da relação entre os indivíduos de uma cultura e sociedade que se constroem as narrativas culturais do modo de ser de cada um, individualmente e coletivamente. Com o corpo não é diferente; o corpo age como eixo na relação do homem com o mundo e, a partir de sua interação com o outro, o homem é modificado. É por meio dessas modificações que ele consegue, por intermédio de seu corpo, definir os seus contornos e inserir-se em um meio social, tornando-se, após esse processo, um membro pertencente ao grupo (LE BRETON, 2012).

Existe ainda uma abordagem feita por alguns autores sobre a relação entre corpo e imagem. O que se procura mostrar, no presente momento, é que a noção de corpo, desde o princípio, está relacionada à criação e ao surgimento do conceito de imagem, de acordo com os seguintes autores: Belting (2014), Schaeffer (2008), Debray (1993) e Vernant (1990). É no âmbito das pesquisas desses autores que consiste o presente capítulo. O principal objetivo aqui é traçar a relação do corpo com a imagem para compreender de que forma todos esses fatos auxiliam a moda na construção do sujeito.

3.1 Corpo e Imagem: breve história e o corpo como receptáculo do Eu

O corpo é natureza, na medida em que é do mesmo tecido das coisas do mundo, é submetido a elas, vive em relação a essas coisas e é dependente, também, do domínio biológico. Entretanto, transcende essas imposições: o corpo é também *cultura*, pois o homem ultrapassa a fronteira do animal,

institui níveis da ordem simbólica, transforma o mundo, cria e recria culturas (CARMO, 2004, p.81).

A noção de corpo tornou-se complexa com o passar do tempo, e o sujeito ocidental é resultado de tal complexidade. O corpo emerge na modernidade, deixando de ser algo regido por magia, influência dos planetas (figura 1); deixa de ser algo apenas fisiológico, antes mantido por meio de práticas astrológicas e de alquimias; o corpo medieval se extingue.

Figura 1 - Zodiac Man

Fonte: [Zodiac Man] ([16-?]).

A imagem faz parte de um almanaque médico bastante popular na Idade Média; mostra como a astrologia e os signos do zodíaco tinham efeito nas partes do corpo humano.

A imagem do corpo é talvez a referência central para o cristianismo. O corpo está presente em toda parte de seus textos e representações sobre a sua divindade. Para Gélis (2008, p.19), “a fé e a devoção ao corpo de Cristo contribuíram para elevar o corpo a uma alta dignidade, fazendo dele um sujeito da História. ”

Ligada a essa concepção do corpo modelo de uma divindade, que se tornou humano através de seu filho, existiu, na Contrarreforma, em pleno domínio e exercício do cristianismo na Europa Ocidental, uma outra vertente, a concepção do corpo como sendo a fonte do pecado, um corpo indigno, uma doença, carne passível de sucumbir ao desejo, à velhice, à morte; o corpo na Contrarreforma passa

a ser uma “abominável veste da alma” (GÉLIS, 2008, p.20; LE BRETON, 2003, p.14). Ele é então depreciado e maltratado, pois, através dele, o homem corre o risco de perder-se. Segundo Gélis (2008, p.20), “o pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher, retornam como uma ladainha sob forma de precauções ou de condenações”. A carne de que tanto fala-se é a origem do desejo sexual, “obra da carne, comércio carnal” (2008, p.20).

A Igreja reforçou, com bastante satisfação, a imagem do corpo agredido e maltratado de Jesus em sua crucificação, a fim de alimentar a devoção ao homem que sofre e que atribui a culpa aos fiéis (GÉLIS, 2008). Essa imagem espalhava-se e amedrontava os fiéis, os quais passaram a tratar o corpo como algo permanente e sem muita importância, já que o que importava era a alma que ele guardava. A partir daí, surgem, ao longo do tempo, práticas de martírio, autoflagelo (figura 2) e destruição do corpo físico, cujo intuito é partilhar dos sofrimentos de Cristo.

Figura 2 - Flagellants 15th Century

Fonte: Wolgemut (1493).

Existe, porém, uma ambiguidade que paira sobre tal discurso cristão, um movimento de enobrecimento que vai em sentido contrário ao movimento de desprezo ao corpo pois, “o ser humano não é a mais bela peça da criação?” (GÉLIS, 2008, p.21). A doutrina da Encarnação, que consiste na teoria de Deus feito homem, é o elemento mais importante e decisivo no que se refere à ligação entre o pensamento de imagem e corpo. Schaeffer explica que:

Primeiro, a Encarnação permite compreender que, apesar do caráter irrepresentável de Deus, possa existir uma circulação entre Ele e o homem. Ao encarnar, Deus se oferece com efeito aos humanos sob uma forma que participa ao mesmo tempo da transcendência espiritual e do corpo humano: por intermédio de Cristo, Deus ganha rosto e se faz visível para o homem.

Em seguida, a Encarnação, ou mais precisamente a Paixão, que é seu evento central, inverte o movimento que, desde a Queda, havia afastado o homem de Deus. Por seu sacrifício, Cristo reabre ao homem a possibilidade de se reaproximar de Deus (SCHAEFFER, 2008, p.128).

E então é o corpo são e belo que está presente nas artes do Renascimento: “não há aqui, de fato, lugar para corpos de crianças inocentes, nem de idosos decrepitos. A ressurreição é uma apoteose de corpos belos a contemplar” (GÉLIS, 2008, p.94).

É esta beleza plástica do corpo que encontramos no santo representado em seu martírio ou apoteose. Ao corpo do pecador que é só desordem, aviltamento, pois ele não consegue controlar suas paixões, opõe-se o corpo harmonioso de Adão e Eva antes da queda. O universo paradisíaco é o domínio por excelência do corpo sábio, isento de todo desejo sexual. [...] Corpo sem paixões nem pulsões (GÉLIS, 2008, p.21).

Para Vernant (1990, p.410) “a simbólica religiosa orienta-se para o corpo humano e reproduz a sua aparência” pois vê nesse corpo “aspectos do divino”. Essa concepção arcaica sobre a beleza, que permeia no seio da representação religiosa não se restringe apenas ao catolicismo. Na Grécia Antiga, as imagens dos deuses, conhecidas até hoje com toda a glória da juventude e beleza, tiveram sua origem a partir da figura humana, pois o corpo humano servia de imagem ou reflexo do divino, “quando ele está na flor da juventude” (VERNANT, 1990, p.411). A imagem do homem jovem e escultural remete aos jogos da Grécia Antiga, em que

[...] a vitória consagra o vencedor. [...] o triunfo do atleta [...] evoca e prolonga a façanha realizada pelos heróis e pelos deuses: ele eleva o homem ao plano do divino. As qualidades físicas são eminentemente valores religiosos – juventude, força, rapidez, destreza, agilidade, beleza (VERNANT, 1990, p.411).

Com a Renascença, novas visões de aparência são elaboradas, e a beleza torna-se bruscamente consistente e imediatizada; a presença carnal, o físico, a cor, as formas e as curvas entraram na modernidade. O corpo então se singulariza e a arte teve um grande papel nessa emancipação, mesmo não tendo tal intenção. Por muito tempo era só homem/Deus. Houve então um decréscimo de tal representação com a

[...] secularização dos costumes no Renascimento e depois das Luzes. A arte do retrato, individualizando o sujeito, e a autonomização do nu, na arte representativa de inspiração aristocrática e depois burguesa, são sintomas deste fato (VILLAÇA, GÓES, 2001, p.132).

As representações de arquétipos e de estereótipos foram cedendo espaço a uma visão do indivíduo como personalidade.

O corpo é modificado de acordo com os períodos e contextos estéticos, como por exemplo, a evolução da imagem do corpo feminino, que de figuras colunares gregas, passou para a fragilidade na Idade Média. Esta fragilidade, por sua vez, foi substituída pela figura da mulher roliça no Renascimento de Botticelli, para então as volumosas do Barroco e assim por diante (CASTILHO, 2004). O nu não é aceito, e desde o nascimento a nudez é manipulada de acordo com preceitos morais e religiosos de cada época, e segundo Ramos (2006¹ apud CASTILHO, 2004, p.84-85), “o corpo alterado passa a ser um microtexto embaraçado no macrotexto da cultura. A história do corpo segue o caminho da história da cultura [...] assim temos o corpo redefinido recriado segundo cada época”.

O corpo caracteriza-se, nesse aspecto, como estrutura simbólica em todas as sociedades, e assim sendo, é estrutura

[...] embasada por um imperativo de se transformar, de se modelar, de se colocar no mundo. A colocação em signo perseguida por todas as sociedades de acordo com seus usos culturais aqui se torna uma encenação deliberada de si com inúmeras variações individuais e sociais, que fazem do corpo um material a ser lavrado segundo as orientações de um momento (LE BRETON, 2003, p.31).

Ele também é símbolo de uma sociedade, e qualquer alteração em sua forma tem um efeito simbólico sobre o vínculo social. Para Le Breton (2003), pensar o corpo é uma forma de se pensar o mundo:

Os limites do corpo esboçam em sua escala a ordem moral e significativa do mundo. Pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social: qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo (LE BRETON, 2003, p.223).

Dessa forma, cabe dizer que o homem não é o produto do corpo, mas sim aquele que produz as qualidades do corpo a partir da interação com os outros e a corporeidade é “socialmente construída” (LE BRETON, 2012, p.19).

Quando o homem volta seu olhar para si, ele começa a perceber o seu corpo como sendo seu. A representação de se dizer “meu corpo”, para Le Breton (2003, p.18), surge a partir do desenvolvimento do individualismo nas sociedades ocidentais com o Renascimento. Tais questões individualistas fazem do corpo recinto do sujeito, “o lugar de seu limite e de sua liberdade, o objeto privilegiado de uma fabricação e de uma vontade de domínio”. Velená (1995 p.191) diz que “o corpo

¹ RAMOS, Célia Maria Antonacci. **As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?** São Paulo: Perspectiva, 2006.

torna-se emblema do *self*. A interioridade do sujeito é um constante esforço de exterioridade, reduz-se à sua superfície. É preciso colocar-se para fora de si para se tornar si mesmo”. Torna-se a “marca do indivíduo” (LE BRETON, 2012, p.10), sendo, portanto, fator de individuação, aspecto de extrema importância para a distinção com o outro, que aparece com a transformação social e cultural, o surgimento e a alimentação do ego. De acordo com Castilho,

Em posse de seu corpo nu, almejando um novo estado para seu ser, a pessoa humana procura processar essa transformação por intermédio da posse e de incorporação de objetos de valor, que, por sua vez, vão criar na humanidade efeitos de sentido diversos, de qualificação à particularização, de distinção a posicionamento etc (CASTILHO, 2004, p.86).

O corpo, para a autora, é algo a ser/possuir; é individual e coletivo ao mesmo tempo; torna-se um território onde é possível traçar limites de acordo com suas modificações constantes. Essa é a riqueza “que faz do corpo um sujeito e objeto privilegiado de investimento simbólico” (BERNARD, 2016, p.268). O corpo é uma realidade biológica, imaginária e cultural,

[...] na medida em que é processo de constituição, de formação simbólica, isto é, na medida em que fornece à sociedade um meio de se representar, de se compreender e de agir sobre si mesmo, e ao indivíduo, um meio para exceder a simples vida orgânica através do objeto fantasma de seu desejo (BERNARD, 2016, p.268).

A consciência sobre o próprio corpo fez com que o homem, ainda no final do século XVII, se arrancasse da influência do corpo coletivo de vez. Isso trouxe problemas à Igreja, pois de que forma era possível conciliar o discurso do corpo pecador que será penalizado, com o otimismo que homens e mulheres estavam desenvolvendo acerca de seu próprio corpo? A ideia de manter um corpo saudável e preservá-lo por mais tempo possível foi dominante, e prolongar o tempo na Terra era oposto ao que a Igreja e a religião sempre pregaram, que a “vida na Terra é forçosamente um vale de lágrimas” (GÉLIS, 2008, p.124-125). O pensamento otimista sobre o próprio corpo foi a base da cultura urbana no Renascimento. Ele deixa de ser um lugar de perdição para tornar-se “fonte de plena extensão” (GÉLIS, 2008, p.124-125).

Com tudo o que se reuniu até então, pode-se dizer que o corpo é estrutura simbólica da sociedade, marca do indivíduo, imagem e também linguagem. Ele estabelece fronteiras que definem o sujeito, servindo, portanto, como fundamento para a identidade, pois, somente através do corpo, o homem “apropria-se da

sustância da sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade” (LE BRETON, 2012, p.7).

3.2 O corpo como meio da imagem

O nosso corpo natural é ainda um corpo coletivo e é assim o lugar das imagens sobre o qual as culturas se constituem. Só que o indivíduo já não está hoje ancorado a uma cultura, que antes lhe estabelecia um marco fixo e as fronteiras do seu espaço pessoal. No processo da dissolução das culturas, outrora protegidas pela sua geografia, advêm novas significações aos portadores que, através dos seus corpos naturais, veiculam imagens dessas culturas, como noutras épocas, aconteceu com os emigrantes, que levavam consigo imagens para outros lugares e para uma nova época (BELTING, 2014, p.82).

Esta parte da pesquisa fundamenta-se na relação estabelecida por Belting (2014) na tríade corpo – meio – imagem, em que o corpo serve como meio para as imagens. Dizer que o corpo é um meio é equivalente a vê-lo como um suporte, uma ferramenta, um anfitrião e até como um “*dispositif*” (BELTING, 2014, p.14) para a manifestação da imagem, “visto que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize” (BELTING, 2014, p.28). Dessa forma, o corpo não age só como um meio de transferência de significados a partir da imagem, mas pode, por si só, ser produtor das imagens. Belting diz que

No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas - o que é bem diferente – como lugar das imagens, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las. As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens (BELTING, 2014, p.22).

Dessa forma, é através das imagens que o sujeito estabelece sua relação com o mundo, imagens provenientes de uma cultura e que auxiliam na construção do corpo, segundo Castilho:

O corpo é [...] antes de tudo, um corpo imaginário: da parte mais sólida e interior, os ossos, à parte mais fluida e exterior, os cabelos, tudo no corpo se desenvolve a partir da imagem que uma cultura dele faz [...]. Inúmeras são as maneiras pelas quais cada cultura fabrica um corpo próprio (CASTILHO, 2004, p.51).

Através das incontáveis transformações que a imagem sofreu desde a antiguidade, sua produção exprime as “cambiantes na experiência do corpo” (BELTING, 2014, p.37), o que faz com que a história cultural das imagens espelhe-se na história cultural do corpo:

o processo de valorização do corpo através dos tempos acompanha, de certa forma, a valorização da imagem de uma época (iconodulia) para outra (iconoclastia)². [...] O ocidente, na busca de um sentido único, procurou anular a ameaça representada pela estética da imagem, pela valorização do corpo. [...] houve sempre movimentos de resistência [...] a sensualidade e a espiritualidade barrocas também buscaram, na multiplicação do abismo das aparências, atingir pelos sentidos a profundidade da iluminação. [...] o Romantismo, que privilegiou os sentidos em pleno século das Luzes triunfantes (VILLAÇA, 2007, p.24).

A pesquisa até o momento buscou estabelecer tal relação, principalmente através do vínculo corpo/imagem para a Igreja, em que o ambíguo sempre esteve presente no vínculo corpo/imagem, ao propagar o ódio ao corpo. Essa era a imagem que a Igreja incitava sobre ele, até que o corpo de Cristo passa a ser visto como o corpo ideal, e o corpo humano, como a mais bela criação de Deus. No ocidente cristão, a questão da imagem e do corpo estão fortemente interligadas (SCHAEFFER, 2008).

A imagem do corpo difundida sob a ordem religiosa - corpo de Cristo crucificado x corpo de Cristo ressuscitado - manteve-se em constante desenvolvimento com a ideia do corpo. É a partir disso que a ideia do corpo como meio torna-se fundamental, pois possibilita a conexão do corpo às imagens, e mais ainda, o meio intensifica a imagem que se pretende revelar aos receptores. Nas palavras de Belting,

Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível (BELTING, 2014, p.10).

A imagem não é apenas resultante da percepção, mas é também resultado de simbolização pessoal ou coletiva. A imagem não é nem o “decalque de nossa estrutura anatômica e fisiológica, nem o reflexo dos hábitos que a sociedade montou em nós” (BERNARD, 2016, p.269), mas sim aquilo que projeta os desejos que

² Iconodulia: Veneração de ícones e imagens religiosas. Iconoclastia: Movimento político-religioso contra a iconodulia durante o Império Bizantino (séc.VIII a séc. IX).

emanam da vida, da sexualidade, e também aqueles desejos que são definidos através das significações e dos valores sociais impostos pelas instituições.

3.3 O corpo que veste a moda, a moda que veste o corpo: corpo e moda como linguagens

O corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjuntos de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc (LE BRETON, 2012, p.7).

Na concepção da linguagem – que muitas vezes não carece de significado evidente e imediato, o pensamento vai se formando através da comunicação, e ele

[...] se alarga e nos remete para além da expressão verbal. Trata-se da linguagem silenciosa do mundo, da vida, do gesto, das artes, que em arranjo interno faz com que ‘uma hesitação, uma alteração de voz ou a escolha de uma certa sintaxe’ resulte em sentido implícito (CARMO, 2004, p.98).

Estruturas que sejam heterogêneas, de ordem biológica, social ou imaginária, são a base das quais os processos de subjetivação dependem para serem desenvolvidos, e o lugar do corpo “produzido entre as dinâmicas da própria ‘corporeidade’, dos ‘discursos’ e das ‘instituições’” tem como polo da discussão os sistemas sociais, que são construídos “a partir das ações do corpo” (CARMO, 2004, p.98). Villaça (2007, p.28) complementa dizendo que

as categorias do ‘desejo’, do ‘controle’ e das ‘relações com os outros’ e ‘com o próprio corpo’, [...] propiciam, na sua dinâmica, diferentes configurações do estatuto corporal em que a disciplina, o narcisismo, o domínio e a abertura comunicativa entram em jogo e produzem sentidos.

Castilho (2004) entende o corpo como estrutura de linguagem que o sujeito utiliza, decora e ornamenta por meio de combinações entre relações de diversos significados. A partir de tais combinações, forma-se um texto e um discurso, e, dessa forma, o corpo, para ela, pode ser tanto sujeito quanto objeto. A partir desse campo visual por meio do qual a comunicação é possível, os significados e os simbolismos são muitas vezes codificados, ocultos. Segundo as teorias de Merleau-Ponty (1962), o oculto e naquilo que não se manifesta diretamente ao olhar, pode-se encontrar partes do que se pretende comunicar. A expressão carrega sempre algo

que não é, num primeiro momento, compreendido; a percepção é um mundo silencioso.

O visível não trata apenas do que aparece na superfície, uma vez que existe uma infinidade de coisas que são visíveis e não visíveis; ambos são aspectos da mesma ordem, da mesma realidade, porém o invisível é desde o que pode ser visto mas está escondido, “até a sombra, a profundidade, a luminosidade ofuscante e os reflexos. As palavras e os pensamentos são os intangíveis que estão do outro lado, ou a outra face da mesma moeda visível” (CARMO, 2004, p.65).

Essa parte da teoria em que o oculto pode ser também visível dialoga muito com a visão de Belting (2014), na qual as imagens conseguem tornar presente algo que está ausente, o que pode sugerir uma conexão entre as ambas as teorias. O corpo, então, como meio para a manifestação das imagens, possui um sistema de linguagem no qual o visível, a mensagem, podem estar escondidos sob alguma forma de simbolismo ou codificação, ao mesmo tempo em que a mensagem pode estar referindo-se a algo que não está presente, mas que se torna presente ao ser de alguma forma representada no corpo.

Merleau-Ponty (1962, p.35) discorre sobre o corpo como “figura visível de nossas intenções” e, portanto, ele é o suporte sobre o qual os desejos do sujeito são transparecidos. O corpo é meio pelo qual o homem consegue ter experiências (MERLEAU-PONTY, 1962; VALVERDE, 2000³ apud PIRES; VICENTINI; AVELAR, 2015), sendo, dessa forma,

[...] sede da significação e dos processos simbólicos, como sede e verdadeiro meio da experiência. Então a condição do homem é corpórea, suas fronteiras são traçadas pela carne, limite físico, que o compõe e o distingue de outro indivíduo (CASTILHO, 2002, p.64).

O corpo, para a autora, oferece ao olhar externo uma imagem, que é o primeiro contato feito com o mundo, e a informação visual é a mais antiga forma de comunicação da história humana. Esse corpo, que constrói manifestações textuais “que se deixam apreender e significar pelos efeitos de sentido que produzem”, cria também processos identitários.

³ VALVERDE, Monclar. Corpo e Sensibilidade. In: CABEDA, Sonia; CARNEIRO, Nadia; LARANJEIRA, Denise (orgs.) *O corpo ainda é pouco: seminário sobre a contemporaneidade*. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000, p.42-51.

Ainda para Castilho (2002), o outro é estímulo, a relação do homem com o outro é fator determinante para seu comportamento social, suas ações e sentimentos. Tais relações, de acordo com a autora, são realizadas de forma verbal, o que se conclui que a comunicação é uma prática social. É por meio do corpo como subsistema cultural que o indivíduo interage com o mundo e com os outros, através também de valores e coesão. Bernard expõe que

Nosso corpo é não apenas relação com o espaço ambiente, mas só pode viver no e através do corpo do outro. [...] nosso corpo se experimenta através da mediação da experiência corporal do nosso próximo (BERNARD, 2016, p.105).

O homem utiliza o outro homem como um espelho, e para exemplificar essa experiência, o autor utiliza o exemplo de um indivíduo X que ao se relacionar de alguma forma com um indivíduo Y, desperta num indivíduo Z a consciência desse indivíduo para si mesmo: “é somente quando ele passa a ter com o homem Paul uma atitude semelhante àquela que tem consigo mesmo que o homem Pierre começa a tomar consciência de si como de um homem” (BERNARD, 2016, p.70).

O corpo é visto como algo modulável (LE BRETON, 2012), “artefato da presença, implicado numa certa performance de si que alimenta a necessidade de criação de uma identidade mais favorável ao olhar do outro” (CIDREIRA, 2015, p.115). Ao ser reconhecido como sujeito, o indivíduo necessita de um outro indivíduo desejante.

Assim, existe o desejo de ver e ser visto; um julgamento social através do olhar do outro que pode ser solicitado, evocado ou até mesmo violentamente desejado por causa de algum prazer erógeno (BERNARD, 2016). O desejo de ser visto, para o autor, é tão primitivo quanto o próprio desejo de ver. Castilho explica que,

Se considerarmos, então, que atrair o olhar, ser visto, é fundamental para a integração do sujeito ao grupo, ele deve estar capacitado a utilizar seu aspecto físico como suporte de seus discursos. Sendo assim, a relação da visibilidade é indispensável para compreendermos o jogo de estratégias do fazer-ver, que se manifesta por meio das aparências. (CASTILHO, 2004, p.56)

Tal desejo de mostrar o corpo pode despertar no indivíduo diversos comportamentos cotidianos como, por exemplo, a escolha do vestuário, da maquiagem e dos jogos aos quais o indivíduo decide atuar socialmente. Para Bernard

O desejo ou medo do corpo ser olhado ou o desejo e o medo de olhar o corpo do outro são relativos a julgamentos sociais, os quais, por outro lado, são eles próprios, variáveis conforme a época histórica e a especificidade da cultura às quais pertencem (BERNARD, 2016, p.241).

O homem nascido em uma sociedade em que predominem códigos de conduta e de comportamentos, logo ao nascimento é induzido a vestir-se e cobrir-se, ao mesmo tempo em que se inicia o processo de marcar sua presença socialmente nessa comunidade. Tem início, a partir desse ponto, a relação do corpo com a moda, uma vez que

A intervenção na superfície corpórea desvela um 'vestir' com significados subjetivos, e também elabora uma presença que exterioriza distintas possibilidades estéticas. O corpo é um território totalmente ocupado pelo significado do vestir, e nas articulações espaciais acumula uma infinidade de vivências e situações ao enfrentar o espaço (CARVALHO, 2015, p.97).

A roupa nesse âmbito constitui um símbolo carregado de significado de tal realidade, pois pode esconder ou atrair atenção sobre o corpo. Ela serve como protetora de climas naturais, e paradoxalmente, dissimula e atrai atenção e olhares, protege a intimidade e ornamenta a sedução do corpo:

A moda é uma prática dos prazeres, é prazer de agradar, de surpreender, de ofuscar. Prazer ocasionado pelo estímulo da mudança, a metamorfose das formas, de si e dos outros [...] não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença (LIPOVETSKY, 2009, p.71).

Esse olhar e essa vontade de ser visto pelo outro causa uma mudança no modo como o sujeito passa a ver a si próprio, visão essa corroborada por Svendsen (2010, p.10), para o qual “a moda afeta a atitude da maioria das pessoas em relação a si mesma e aos outros.” A curiosidade do olhar passa a ser despertada segundo Castilho (2002, p.68),

As contínuas ressemantizações do corpo estimuladas pela moda, visam despertar a curiosidade no outro para querer olhá-lo. Sobretudo as festas, eventos ritualísticos, apresentam-se como ocasiões significativas para o restabelecimento entre um sujeito que quer mostrar-se para ser olhado e o outro que olha para ver, dando início às relações sociais mais variadas (em que imperam questões de fazer-se notar; 'seduzir', 'provocar', 'persuadir', 'tentar', entre outras, que englobam as estratégias de manipulação regedoras do regime de visibilidade do sujeito) (CASTILHO, 2002, p.68).

O corpo constitui o primeiro objeto de propriedade humana (CASTILHO, 2002), e é utilizado como elemento de diferenciação, ameaça e sedução, articulando relações de acordo com os contextos sociais. Com o tempo, a decoração corporal

tornou-se uma das mais essenciais formas de linguagem humana, em que o homem transcende novas experiências “a partir do corpo próprio e de sua expressão, na articulação com a dimensão vestimentar” (CIDREIRA, apud PIRES; VICENTINI; AVELAR, 2015, p.108).

O estudo da moda na obra de Villaça (2007, p.142), considera a cultura corporal como “um subsistema da cultura entendida como totalidade dos sistemas de significação por meio dos quais o indivíduo cria valores, coesão, e interage com o mundo e com o outro”. A moda está, assim, no cruzamento de gestos e crenças. Merleau-Ponty (1994) utiliza o exemplo a seguir para explicar o hábito como uma ferramenta de percepção da identidade:

Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou mudar de existência anexando a nós novos instrumentos (MERLEAU-PONTY, 1994, p.199).

Trata-se do poder de dilatar o ser no mundo ou se preencher com o que o mundo oferece que Villaça dialoga com Merleau-Ponty quando diz que, até mesmo nas sociedades mais arcaicas, as roupas não eram simplesmente funcionais, conforme Villaça:

Elas constroem *habitus* pessoais que articulam relações entre o corpo particular e o seu meio, o espaço que o corpo ocupa. [...] o sistema do vestuário faz parte da formação desse *habitus*, pois participa, [...] da organização de um espaço social. [...] as técnicas de construção do corpo constituem a primeira e mais visível forma denotativa de aculturação, expondo códigos de conduta e construindo uma cara, uma identidade (VILLAÇA, 2007, p.144).

A moda também pode ser considerada um consumo cultural (MICHETTI, 2006), uma vez que oferece o consumo de signos e imagens. Nesse âmbito da cultura, existe uma relação entre moda e cultura, pois a moda, além de estar inserida na esfera do simbolismo cultural, ainda possui influência na constituição do gosto individual estético, tendo influência, portanto, nas posições dos indivíduos nas divisões sociais.

A expressividade do vestir e a leitura literal das roupas sempre foram de largo conhecimento. Tal atributos de classificações são tão interiorizados que, quando os códigos são quebrados ou subvertidos, eles ainda continuam a moldar jeitos de ser e de parecer (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2008). A moda é construção de

linguagem que utiliza o corpo como suporte para tal manifestação, transformando-se em um grande “gerador de linguagens” (CASTILHO, 2002, p.63).

As intervenções e adornos, parte dos trajes da moda, sobrepõem-se ao corpo como “suporte ideal da moda no qual esta constrói e consolida nossos desejos e crenças, atualizando nosso sistema de escritura de valores sociais, articulando e potencializando seu discurso sobre o corpo”. Corpo este que é “suporte sensível e ideal do traje” (CASTILHO, 2002, p.69-70), e por isso é submetido a modificações de acordo com cada período estético vigente. Dessa forma, a moda altera o corpo e sua estrutura física através dos novos traços, linhas e formas, cores e volumes, da época e da cultura, e o apresenta como suporte de significados e revelações sobre o sujeito – suas escolhas, sua personalidade, sua individualidade.

Procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele. É também por isso que elas são tão importantes para nós: são as coisas mais próximas de nosso corpo. Nossa percepção do corpo humano é influenciada numa medida assombrosa pelas modas prevalentes na época (SVENDSEN, 2010, p.86).

Por isso, o vestuário consiste em ser o

[...] elemento fundante em cada cultura, por exhibir-se como linguagem e por caracterizar-se pelas particularidades que assume em determinados contextos. [...] a moda é uma linguagem que plasma ou modela o corpo humano por intermédio da apropriação do corpo biológico do sujeito. [...] a relação é então regulada pelo jogo entre o ser/parecer. [...] o sujeito intervém em seu corpo biológico (CASTILHO, 2002, p.70).

Os códigos de vestuário, após a Idade Média, tornaram-se expressão do mundo mesmo sem dizer uma só palavra, pois os adornos e o vestuário falam pelo ser, resultando num corpo e alma inextricavelmente fundidos.

Em Lipovetsky (2009, p.40), a moda sempre foi “comandada pela lógica da teatralidade”, e ela afirma e valoriza o corpo ao mesmo tempo, pois funciona como um palco onde existe a encenação de si mesmo, através de expressões e manifestações públicas ou íntimas. Numa crítica ainda mais rebuscada, ele diz que a teatralidade da moda está nos “prazeres da metamorfose na espiral da personalização fantasista, nos jogos barrocos da superdiferenciação individualista, no espetáculo artificialista de si oferecido aos olhares do Outro” (LIPOVETSKY, 2009, p.149), e, para tanto,

O vestuário deverá, então, ser observado quando inserido em um determinado meio social, onde se manifestará como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão presente no processo

cultural. Configura-se plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção, ação ou performance. Consequentemente, articula diferentes tipos de discursos: político, poético, amoroso, agregador, hierárquico etc. Tais discursos são construídos à medida que a sociedade vai se estruturando, se desenvolvendo e exercendo a função de confirmadora externa do sistema de organização que o homem social privilegia e o traduz por intermédio da linguagem visual do traje (CASTILHO, 2002, p.71).

No ato de vestir o sujeito pode agregar histórias e narrativas pessoais, estabelecendo o diálogo entre a roupa e a teatralidade, ao incorporar signos a partir das roupas e dar a elas vida – artifício. “A ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um para existir conta uma história” (MAFFESOLI, 2010, p.303), e a partir disso constrói-se as narrativas entre real/imaginário, personagem/pessoa, exterior/interior, mostrar/esconder.

4 A ÚLTIMA RAINHA DA FRANÇA

Maria Antonieta viveu em uma época de importantes transformações sociais e políticas no cenário europeu, período em que a Revolução Francesa teve início. Para compreender como seu legado foi e continua sendo importante para a história, deve-se primeiro contextualizar a sociedade em que ela viveu e entender como os fatos se desenrolaram. É importante também, compreender como esses fatos foram dotados de simbolismos e significados e como funcionavam os sistemas sociais e políticos da época, que acabaram por influenciar em toda a sua trajetória – suas ações no vestuário - e em sua morte.

4.1 A França Pré-Revolução: o cenário de Maria Antonieta

A França do final do século XVIII era, para Hobsbawm (2014, p.53), “a monarquia absoluta aristocrática mais poderosa, eminente e influente, em uma palavra, a mais clássica” de toda a Europa, além de Paris ter sido considerada a cidade mais populosa e a capital intelectual, também de toda a Europa (COGGIOLA, 2013): “em 1789, cerca de um em cada cinco europeus era francês” (HOBSBAWM, 2014, p.99).

O sucessor da dinastia Bourbon, Luís Augusto, assumiu a coroa em 1774, tornando-se Luís XVI, e ao seu lado Maria Antonia, da dinastia Habsburgo da Áustria – Marie Antoinette – tornou-se rainha da França (Figura 3).

Figura 3 - Luís XVI e Maria Antonieta

À esquerda

Fonte: Callet, Antoine-François (1778-79).

À direita

Fonte: Gautier-Dagoty, Jean-Baptiste (1775).

O rei era o poder central de todo o território, o nobre de maior importância no país, “chefe natural da sociedade” (SHENNAN, 1983, p.10) e o responsável pela coerência e manutenção da hierarquia social que se situava abaixo, promovendo assim, a união do reino: “o rei governava por direito divino; era responsável por suas ações apenas diante de Deus” (PRICE, 2007, p.37). Essa soberania absoluta justifica a submissão e obediência dos súditos: “O medo é social, porém seu conteúdo se matiza segundo as circunstâncias. Medo da aristocracia e do que ela socialmente significa” (SOBOUL, 2007, p.30).

Contudo, deve-se ter em mente que o rei não mantinha uma relação de igualdade com os súditos, uma vez que ele mantinha os interesses, direitos e privilégios – como não era de se espantar – de alguns grupos, contribuindo para a crescente desigualdade social. O rei parecia ter se tornado o principal executivo do estado, pois preocupava-se muito mais com a organização administrativa do que com a justiça ou com os direitos legais dos súditos. Mesmo assim, a submissão e obediência eram garantidas, pois não existia na sociedade daquela época um

pensamento de “estado-nação com o qual todos os cidadãos se identificassem. A única fonte de identidade nacional era a coroa” (SHENNAN, 1983, p.10-11).

A rigidez e a manutenção das camadas sociais faziam parte do instrumento de dominação absolutista, pois:

[...] os reis e seus representantes têm nas mãos o controle sobre a ascensão social das ricas famílias burguesas, em interesse próprio e segundo lhes convém, por meio da concessão de títulos de nobreza. Como eles também estão vinculados em larga escala ao *ethos* do consumo por prestígio, à obrigação de considerar seu nível social como o critério básico de suas despesas, é comum que usufruam de seu direito de nobilitação como uma fonte de renda conveniente (ELIAS, 2001, p.90).

A corte real no Antigo Regime era a instância máxima da organização e órgão central do governo, e compreendia a casa e os assuntos domésticos do rei e sua família, seus dependentes, e aqueles que restritamente faziam parte daquela casa (Figura 4). A dominação do rei era também uma extensão à sua autoridade dentro da própria casa – a corte, “*Maison du Roi*” (ELIAS, 2001, p.67).

Figura 4 - A corte de Versailles

Fonte: [The reading of “Paul and Virginia”] ([17-?]).

Apesar da soberania e poder, Luís XVI enfrentava uma grave crise econômica. Quanto ao período final do reinado de seu avô, “[...] os graves problemas que haviam se desenvolvido durante o governo de Luís XV lhe davam poucos motivos de preocupação, pois um dia outra pessoa é que teria que enfrentá-

los” (WEBER, 2008, p.30). Essas pessoas, no caso, acabaram sendo Luís XVI e Maria Antonieta.

A crise foi piorando com uma série de despesas militares com a participação da França na Guerra da Independência dos Estados Unidos da América, suas disputas de território com a Inglaterra e seus prejuízos na Guerra da Sucessão Austríaca e na Guerra dos Sete Anos; os conflitos por posições na Europa, a extensão do poder ultramarino e os gastos exorbitantes na corte exigiram aumentos imensos nos impostos e nos empréstimos. Soma-se a isso a falta de vitórias francesas nessas guerras; as dívidas externas da França só aumentavam e a situação das finanças do país só piorava.

Com as guerras demandando mais dinheiro, o rei criou uma série de impostos que visavam suprir apenas os gastos com as guerras, e esses impostos eram obrigatórios para todos, acabando com a imunidade da nobreza. A coroa se tornou fortemente endividada por gastos com a guerra e extremamente conservadora no quesito de exploração de renda e desenvolvimento do país (SHENNAN, 1983).

A monarquia francesa escondia-se, segundo o Price (2007, p.37), “sob a fachada de autoridade absoluta”, e “se baseava em uma complexa série de acordos tácitos entre a coroa e as elites sociais e políticas” provenientes da divisão política da França em três Estados: o clero; a nobreza – formados pelo privilégio de nascença; e o terceiro Estado, composto pela burguesia, os camponeses e a massa francesa.

O primeiro estado estava salvaguardado pelo temor que as pessoas tinham sobre a condenação na vida após a morte ou a salvação eterna, “pois só a Igreja proporcionava os meios da salvação” (SHENNAN, 1983, p.11). O Clero era a constituição desse primeiro estado e detinha muitos privilégios. Dentre eles o principal era que não precisava contribuir economicamente para o seu próprio sustento.

O segundo estado era constituído pela nobreza francesa. Em troca de serviços militares à coroa, o rei proporcionava-lhes privilégios que garantiam suas posições sociais, econômicas e políticas. O segundo estado ainda se dividia entre os nobres de sangue real – membros da família do próprio rei –, as famílias mais importantes da corte e, do outro lado, os nobres de província, que eram pobres e forçados a trabalhar em suas próprias terras (SHENNAN, 1983).

Os nobres contentavam-se em recolher a renda dos camponeses ao invés de explorarem as terras a fim de obter lucro, como faziam na Inglaterra. Um grande desequilíbrio prevalecia, uma vez que apenas o Terceiro Estado arcava com os impostos e taxas a fim de sustentar tamanho déficit na economia francesa (figura 5).

Figura 5 - O Terceiro Estado carregando o Clero e a Nobreza

Fonte: Caricature sur les Trois-Ordres: Le tiers-etat portant sur son dos le Clergé et le Noblesse (1789).

As crescentes crises e descontentamentos acabaram por conduzir o país a uma série de levantes e revoltas. A fome, segundo Coggiola (2013), tornou-se um imenso problema, e a produção escassa dos alimentos contribuiu para a insatisfação do povo comum e das frequentes revoltas contra a monarquia.

O rei foi obrigado a convocar os Estados Gerais, o corpo representativo da França criado no século XIV e caído em desuso no século XVII. Consistia em deputados dos três estados reunidos, debatendo e votando a fim de alcançar decisões perante o rei. A convocação em 1789 trouxe esperança ao Terceiro Estado, uma vez que a população pobre e faminta desejava mudanças. Price explica que

Pelo próprio ato de convocar os Estados Gerais, Luís XVI encerrou mais de um século de monarquia absolutista, em que, pelo menos em teoria, o rei governara sem a assistência de um corpo de representantes. Reativar os estados gerais, há muito inoperantes, foi um ato excepcional (PRICE, 2007, p.20).

Divergências e oposições entre os Estados levaram o rei a criar uma Assembleia Constituinte, formada por dois grupos antagônicos que defendiam a monarquia constitucional e outro (que era maioria) formado por burgueses e republicanos.

A má safra de 1788 e 1789 contribuiu para fazer o campesinato sofrer. Até nas grandes cidades, onde o pão era o principal alimento, houve sofrimento dos pobres. A fome era constante. Eles trabalhavam para comer. No mesmo período da criação da Assembleia, os trabalhadores do campo, assolados pelas grandes dificuldades de subsistência, formaram uma força e marcharam pela cidade contra o rei e os privilegiados (Figura 6).

Figura 6 - Marcha das Mulheres à Versalhes, 1789

Fonte: Women's march on Versailles (1789).

O povo, revoltado, tomou a Bastilha em 1789, e diante da pressão e pavor que a ação popular causou, os nobres e o clero aceitaram abrir mão de seus privilégios acabando assim com os direitos feudais. A monarquia destituiu os nobres de sua independência política e revogou muitos de seus privilégios a fim de tentar remediar algumas das situações das revoltas do povo. De um lado, o povo furioso e faminto, de outro, os nobres que apenas importavam-se com seus privilégios e poderes. Tais privilégios dos nobres e do clero impediam mudanças eficazes nos

sistemas franceses e o medo de perdê-los eram causas de desentendimentos e desconfianças. De acordo com Shennan (1983), era necessário agir em prol do interesse nacional, porém, esse era um conceito limitado na época.

A monarquia absolutista que prevalecia em alguns países europeus tinha o poder de utilizar os recursos disponíveis para fortalecer sua autoridade e aumentar a renda tributável em suas fronteiras, além de deter poder também fora delas. No caso da França, Hobsbawm (2014, p.51) comenta que

Isto bem poderia levá-la a fomentar o que de fato eram as forças da sociedade em ascensão. Ela se achava preparada para fortalecer seu poderio político lançando uma propriedade, uma classe ou uma província contra a outra. Contudo, seus horizontes eram o de sua história, de sua função e de sua classe. Ela quase nunca desejou, e nunca foi capaz de atingir, a total transformação econômica e social que exigiam o progresso da economia e os grupos sociais ascendentes.

Assim que a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão - inspirada em ideias Iluministas de liberdade e igualdade, direito à propriedade individual e liberdade de opinião - foi proclamada, e o povo exibia cada vez mais poder e insatisfação contra a monarquia, o rei tenta fugir do país com o objetivo de conseguir apoio no exterior. A finalidade dessa fuga era tentar organizar uma contrarrevolução para restaurar o absolutismo, e alguns países de fato ajudaram e se interessaram pela contrarrevolução, acreditando que tais movimentos na França eram uma ameaça às suas próprias monarquias absolutistas. Segundo Hobsbawm,

O rei, a nobreza francesa e a crescente emigração aristocrática e eclesiástica, acampados em várias cidades da Alemanha Ocidental, achavam que só a intervenção estrangeira poderia restaurar o velho regime. [...] era cada vez mais evidente para os nobres e os governantes por direito divino de outros países que a restauração do poder de Luís XVI não era meramente um ato de solidariedade de classe, mas uma proteção importante contra a difusão de ideias perturbadoras vindas da França (HOBSBAWM, 1996, p. 33).

Porém, Luís XVI e Maria Antonieta são descobertos (Figura 7), levados de volta à Paris e detidos. E “daí em diante o republicanismo tornou-se uma força de massa; pois os reis tradicionais que abandonam seus povos perdem o direito à lealdade” (HOBSBAWM, 2014, p.114).

Figura 7 - Prisão de Luís XVI em Verennes

Fonte: Lesueur, Pierre-Étienne (1791).

A França passa a ser uma monarquia constitucional em setembro de 1791. Isso significava que ainda que o povo tivesse ajudado a conseguir a queda do sistema monárquico absolutista, o poder ainda era centrado nas mãos de uma pequena parcela da alta burguesia. Procurando instaurar a monarquia absolutista, a Áustria e a Prússia invadem a França e são derrotadas pelo povo francês. Luís XVI, acusado de conspirar contra seu país, é guilhotinado em 1793, dando fim à monarquia na França.

Michelle Perrot (2008, p.136), sobre a situação da mulher às vésperas da Revolução, diz que “o homem público é uma honra; a mulher pública é uma vergonha”. Essa era a distinção dos sexos na França, os lugares que cabiam a cada um – mulheres e homens. A partir de tal colocação, introduz-se a próxima parte desse capítulo, que tratará de uma das figuras mais importantes, senão uma das principais que viveu e agiu durante o período da Revolução Francesa: Maria Antonieta, esposa de Luís XVI e última rainha da França.

4.2 A Primeira Mártir da Moda: Maria Antonieta

A questão do poder que possuiu o vestuário empregado pela última rainha da França, este que foi apenas mais um dentre tantos outros aspectos de sua vida, é

de extrema importância para a presente pesquisa. Os estudos de Antonia Fraser (2012) e Caroline Weber (2008) ajudam a compreender de que forma as roupas e as modas adotadas por Maria Antonieta tiveram efeito na sua trajetória, e na forma que as reações do povo a esses luxos e excentricidades tiveram impacto na resolução de seu destino e de toda a França no século XVIII. D. Goodman (2003 p.1), diz que as “controvérsias políticas e culturais decisivas tiveram lugar sobre o próprio corpo da rainha”.

Questões como a sexualidade, a fertilidade e outros aspectos físicos de Maria Antonieta, foram para Weber (2008, p.10), tanto pretextos quanto catalisadores para os inflamados debates sobre gênero, classe e poder que sacudiram o Antigo Regime e estimularam a Revolução (WEBER, 2008, p.10).

A moda do século XVIII é frequentemente vista como o retrato do excesso, do mau gosto e até mesmo do ridículo. Cidreira (2005) explica que

[...] associada à imagem de uma deusa ou mesmo de uma rainha, a moda chega a ganhar tamanho poder na sociedade francesa, [...] provocando a curiosidade e muitas vezes preocupação de muitos pensadores franceses. [...] frequentemente relacionada ao feminino, é ídola, deusa e rainha: rainha serena e louca, ou rainha do mundo. Ainda assim, sua beleza e elegância, suas características irresistíveis não excluem críticas ligadas a esta sua posição reinante e ela é regularmente acusada de tirânica (CIDREIRA, 2005, p.32-33).

Em oposição à adoração do vestuário, prevalece uma crítica ao excesso e até mesmo à futilidade, visto que, pelo menos na França, a sociedade no geral vivia tensos momentos políticos e econômicos.

Uma análise realizada por Weber (2008, p.10) em seu livro sobre a vida de Maria Antonieta, apresenta o vestido criado por John Galliano para a coleção de Christian Dior de 2000, intitulado “Maria Antonieta”. O vestido é composto por dois painéis impressos no tecido, que retratam a trajetória da última rainha da França, ora em uma situação do auge de sua vida, ora se encaminhando para a guilhotina. Para a autora, esse vestido contém a sugestão de que o destino de Maria Antonieta “como ícone “tanto da frivolidade do *Ancien Régime* quanto da vingança revolucionária – da fantasia caprichosa e privilegiada e da sujeição política fatal – está estritamente entrelaçado com a história de seu vestuário” (2008, p.10). A crítica ao vestuário ostensivo, e por vezes transgressor, está diretamente relacionada à opressão e animosidade política que sofreu em seus 23 anos de reinado. Weber acrescenta que

Durante sua vida, seu vestuário assumiu enorme significação política, fator que quase desapareceu de nossas variações atuais em torno de seu mito elegante e que certamente estava ausente das ânsias superficiais, consumistas [...] Seu vestuário expressou as batalhas que ela travou numa época da mais extrema inquietação social, e nos mais altos escalões do governo tanto monárquico quanto revolucionário. Um espelho da história, realmente, que engolfou Maria Antonieta por completo em sua moldura, como o lago espelhado que capturou o infortunado amante de si mesmo, Narciso. A política do vestuário agarrou-a – muito mais que qualquer outra das rainhas da moda subsequentes – muito firmemente pelo pescoço (WEBER, 2008, p.324-325).

Para a imperatriz austríaca Maria Teresa, o nascimento de mais uma filha não foi motivo de desapontamento. Maria Teresa tinha dado à luz a 14 filhos, tendo sobrevivido apenas 4 filhos e 8 filhas. Maria Antônia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena - a arquiduquesa, nasceu em 1755. Assim que começou a escrever, passou a assinar suas cartas como Marie Antoine e posteriormente chegando à França, passou a ser chamada de Marie Antoinette (Maria Antonieta), arquiduquesa da Áustria. Seu destino foi o mesmo de suas outras irmãs, o casamento, que servia como proteção dos interesses da Áustria – e de sua imperatriz. Assim que nasceu, foi entregue a uma ama de leite, pois acreditava-se na época, que “a amamentação arruinava a forma do colo, tão visível com a moda do século XVIII” (FRASER, 2012, p.22).

Maria Teresa teria dito a respeito do nascimento de suas filhas, em 1756, que elas “nasceram para obedecer e precisam aprender isso na hora certa” (FRASER, 2012, p.39). De certa forma, é um pouco contraditória tal fala da imperatriz visto que, segundo Fraser, no seu império era ela quem realmente comandava as coisas.

Até a submissão feminina pregada pela imperatriz contrastava de forma bastante curiosa com boa parte do seu próprio comportamento visível. É verdade que a imperatriz exibia sua deferência de esposa ao imperador, por outro lado, era ela quem trabalhava dia e noite nos documentos do Estado e o imperador quem saía alegremente para caçar. Maria Teresa é que era a maravilha da Europa devido à sua força e à capacidade de decisão, não Francisco Estevão. Para dizer o mínimo, Maria Teresa era um modelo complicado para as filhas (FRASER, 2012, p.40).

Uma das características da educação das arquiduquesas é que elas deveriam saber atuar, e primordialmente, que fossem dóceis e obedientes. Um dos textos mais importantes utilizados na educação das meninas na corte, foi escrito por um homem. O texto

[...] destacava a importância, para o sexo feminino da industrioseidade e da destreza (o bordado, que Madame Antoine adorava, era felizmente uma habilidade feminina adequada), mas também modéstia e da submissão. As

pequenas dançarinas, principalmente Antoine, a mais nova, deviam ser como bonequinhas, manipuladas como fantoches (FRASER, 2012, p.39).

Maria Antonieta desde cedo teve contato com a música, um amor que ela levaria consigo para o resto da vida. Era também muito elegante e belíssima dançarina (Figura 8), sendo essa uma área em que ela certamente brilhava (FRASER, 2012). Para a autora, esses aspectos seriam qualidades notáveis em seu futuro.

Figura 8 - O Triunfo do Amor: Balé executado pelos arquidukes e arquidukesas da Áustria por ocasião do casamento de José II, 1765

Fonte: Weikert, (1765).

A aliança franco-austríaca foi forjada quando ela era ainda um bebê: uma das três arquidukesas de Maria Teresa deveria casar-se com o então delfim Luís Augusto, neto de Luís XV da França. Sete anos após a Guerra da Sucessão Austríaca, em que a França lutou ao lado da Prússia, inimiga da Áustria,

[...] a Prússia havia mudado inteiramente de posição, assinando um tratado com o inimigo da própria França, a Inglaterra. Esse desdobramento, alarmante tanto para a França quanto para a Áustria, incitava os dois países a negociarem um pacto defensivo mutuamente vantajoso (WEBER, 2008, p.20).

A filha escolhida foi Maria Antonieta. Ela teve que renunciar seu direito materno às terras austríacas e por direito paterno, às terras de Lorena antes de partir para a França, além de renunciar sua pátria, língua e costumes. Ela acabou se transformando no centro das atenções da mãe, - visto que essa era uma das alianças mais poderosas que forjaria.

As questões acerca do vestuário e de aparência foram de extrema importância desde o momento em que Maria Antonieta foi prometida a casar com o herdeiro Bourbon. Tais questões tornaram-se centrais em sua existência, seja antes do casamento – a delfina⁴ sofreu diversas ‘transformações’ estéticas e de modos afim de convencer o então rei da França a oficializar a união – ou depois, quando aos 14 anos chegou à França. Tudo isso devido a um rígido protocolo em vigor que definia o que a rainha vestia, como, quando e quem a vestia, pois, o protocolo era “destinado a exibir e afirmar a magnificência da dinastia Bourbon” (WEBER, 2008, p.11) há gerações.

Ela foi treinada, instruída e ensinada por pessoas de fora - em sua maioria franceses - como condição para a união Bourbon-Habsburgo, cuja finalidade era que se enquadrasse nos padrões franceses. Para Weber era fato que as

Sessões de prova com os fornecedores de moda parisienses baseavam-se no pressuposto de que, na famosamente refinada e exigente corte de Versalhes, o vestuário era a moeda de aceitação social e sobrevivência política (WEBER, 2008, p.23).

O rei Luís XV enviou o célebre pintor Joseph Ducreux para retratar a metamorfose da arquiduquesa (Figura 9) para que o rei pudesse aprovar o trabalho feito à menina e selar enfim o contrato de casamento, em 1769.

⁴ O equivalente francês a *príncipe* e *princesa*.

Figura 9 - Portrait of Marie Antoinette, 1769

Fonte: Ducreux, Joseph (1769).

Os relatos acerca de sua vida ante aos preparativos para Versalhes mostram que uma das principais atividades incumbidas por sua mãe foi estar em contato com costureiros e chapeleiros, a fim de poder adquirir um guarda-roupa luxuoso para a filha viver na exigente corte francesa (WEBER, 2008). O enxoval de Maria Antonieta, segundo Fraser (2012, p.63), custou mais de £17.000, o equivalente a 750.000 libras atuais.

Como costume, foi despida assim que chegou à fronteira francesa, por suas damas ainda desconhecidas – apesar de seu enxoval ser completamente francês. O costume ditava que ela deveria deixar para trás tudo o que estivesse usando de seu país natal antes de adentrar à França como noiva do futuro rei. Foi uma das primeiras provas da então delfina de 14 anos em território estranho. Mesmo tendo sido criada em uma corte, a jovem demonstrava muito pudor, o que, segundo as biografias, nunca mudou ao longo da vida de Maria Antonieta. Percebendo que sua vida em Versalhes seria ainda mais pública, encaminhou-se para um lugar onde “o

espetáculo extravagante se sobrepunha a todas as outras considerações” (WEBER, 2008, p.46).

Quando Maria Antonieta chegou a Versalhes, a corte de certa forma, envelhecia; grande parte dos cortesãos tinha muitos anos de vida e, alguns casos, esses cortesãos eram da época dos últimos dias de Luís XIV. Assim, “as mortes prematuras da delfina Maria Josefa (mãe de Luís XVI) e da rainha (Maria Leszczyńska, esposa de Luís XV) fizeram com que Maria Antonieta, aos catorze anos, fosse desde o princípio a primeira dama de Versailles” (FRASER, 2012, p.97).

Ao passo que Maria Antonieta precisou se transformar ainda criança para poder entrar na corte aristocrática francesa com todos os seus teatros de aparências, também se sujeitou aos altos padrões da corte de sua nova nação. Sua chegada à Versalhes lhe garantiu o afeto de uns e o ódio de outros. Por sua aparência, foi lhe atribuída uma espécie de obrigação; a legenda de um de seus retratos dizia:

*“Conquistando com sua beleza os nossos corações
E a virtude decorando o seu,
Ela já é adorada pela França e
Aqui há de instaurar a felicidade”*
(WEBER, 2008, p.31).

Ela deveria “servir como um valioso objeto de troca entre duas nações, transcendendo rancores diplomáticos e fomentando a mútua cooperação e boa vontade” (WEBER, 2008, p.23) e trazer felicidade à nação. Foi transformada numa boneca viva, que “lhe permitiu participar ativamente da mágica das transformações operadas pelo vestuário e, ao mesmo tempo, sujeitou-a, no sentido mais literal possível, aos padrões exigentes de seus futuros compatriotas [...] ‘Todos os olhos estarão em você’” (WEBER, 2008, p.23), disse Maria Teresa em uma de suas cartas à filha.

Fraser (2012) descreve muitas das qualidades de Maria Antonieta; muitas delas contraditórias com o que seria espalhado sobre a delfina por meio das propagandas satíricas divulgadas a partir de seu casamento. Em sua descrição, a autora relata que

O impulso da compaixão era bastante genuíno e profundamente enraizado no caráter de Maria Antonieta [...] a insistência [...] no envolvimento pessoal em empreendimentos humanitários – tradição na qual se criara em Viena – era considerada, em particular, bem desnecessária em Versalhes (FRASER, 2012, p.105).

Após a morte do rei Luís XV, um joalheiro reproduziu caixinhas de rapé enlutadas com o retrato de Maria Antonieta com os dizeres “consolo da dor” (FRASER, 2012, p.143). Segundo a autora, isso mostra que “o novo reinado foi popularíssimo em seu início. [...] esperava-se que a ascensão ao trono de um ‘jovem príncipe virtuoso’ levasse à ‘regeneração’” (FRASER, 2012, p.143). As apostas sobre Maria Antonieta eram altíssimas: além de ser uma posse, uma refém de um país estrangeiro, esperava-se também que ela fosse uma embaixadora.

Quanto a sua beleza, “a pintora Madame Vigée Le Brun foi honesta o bastante para dizer que, sendo a pele da rainha ‘tão transparente que não permite sombras’, a pintura jamais poderia representá-la corretamente” (FRASER, 2012, p.145) (Figura 10). A beleza de Maria Antonieta encantou a todos.

[...] os franceses de todas as classes consideravam a rainha um dos mais doces ornamentos das festas que embelezavam a corte. Encorajando a literatura, protegendo as artes, distribuindo muitos benefícios e sem ofender ninguém, ‘até então ela nada conhecia da coroa, a não ser as flores’. A rainha não previa que logo viria a sentir ‘o peso pavoroso da coroa’ (FRASER, 2012, p.219).

Figura 10 - *Marie-Antoinette with the Rose*, 1783

Fonte: Le Brun, Élisabeth-Louise Vigée (1783).

Se por um lado ela era admirada por sua aparência e pela esperança de trazer melhorias àquele país desgastado quase quebrado, por outro era odiada por ser austríaca, e boa parte da população e dos nobres ainda culpavam a Áustria pela derrota francesa na Guerra dos Sete anos, em que a França fora obrigada a ceder terras à Inglaterra. A população francesa via Maria Antonieta como impostora, um fantoche de sua mãe. Ela foi alvo de intrigas, apunhaladas e principalmente, críticas desde o momento que chegara à Versalhes. Uma aliança franco-austríaca não seria suficiente para varrer da França o preconceito contra a Áustria, e muito menos as suspeitas de que Maria Teresa estava, na verdade, tentando controlar a França (FRASER, 2012).

Os antiaustríacos da corte queriam vê-la cair, e “Maria Antonieta foi desdenhosamente batizada de *l’Autichienne*” (FRASER, 2012, p.67), que significa literalmente ‘a austríaca’, mas também a combinação de duas palavras francesas, avestruz “*autruche*” e cadela “*chiienne*”. Isso abriu diversas oportunidades para os cartunistas.

Isabel de Parma delineou a questão que Fraser (2012, p.67) tratou de relacionar à situação de Maria Antonieta ao partir para se casar em um país distante e abandonar sua pátria: “[...] Nascida escrava dos preconceitos dos outros, vê-se sujeita ao peso das honras, essa etiqueta interminável presa à grandeza (...) um sacrifício para o suposto bem público”. As rígidas tradições a que era submetida contribuíram para dificultar a vida de Maria Antonieta na corte. A pompa de Versalhes era antiga e muito proposital: Luís XIV, cem anos antes havia construído e instalado um sistema em que tudo era centrado em si, o Rei Sol, e a nobreza era obrigada “a girar com a sua presença constante na corte” (WEBER, 2008, p.51-52). Os nobres foram instalados em Versalhes a fim de adorar seu esplendor e ficar sob a vigilância do monarca. Segundo Weber,

Para os residentes de Versalhes, roupas e outros emblemas aparentemente superficiais continuavam a ser medidas concretas de sucesso... ou fracasso. Nesse mundo seletivo, a superfície era a substância. E a aparência do poder, [...] era o real (WEBER, 2008, p.51-52).

O que antes era um método de controle exercido pelo Rei Sol, na época de Maria Antonieta não passava de uma luta de poder entre a nobreza, travada “dentro do campo da etiqueta” (WEBER, 2008, p.51-52). Toda e qualquer regra era de extrema importância, pois demonstrava poder àquele que a executasse. O simples

despir a rainha de sua camisola no *lever* tornava-se muito mais do que uma tarefa inferior, posicionava o nobre “literalmente junto ao centro de influência” (FRASER, 2012, p.95-96). As regras eram complicadas. E mais complicado ainda era Maria Antonieta acostumar-se com todas elas. Porém, instruída pela mãe e educada desde criança para que obedecesse, ela aceitou, pelo menos nos primeiros anos, muitos dos papéis que deveria desempenhar na corte.

Entretanto, ainda tinha que lidar com as adversidades políticas no palácio, os devotos à favorita do rei, Du Barry, e os austrofóbicos que esperavam que ela fracassasse e voltasse para Viena. Assim que se casou com o delfim Luís Augusto (em breve Luís XVI), ela encontrou mais uma porta fechada para si: não houve consumação durante os sete primeiros anos do casamento. Os que eram contrários à aliança inclusive pediam a substituição por uma princesa mais fértil. O descontentamento do povo era dirigido à rainha.

A maior crítica da imperatriz à Maria Antonieta era sobre a sua incapacidade de despertar desejo sexual no marido, pois, segundo ela, sua posição na França – e seus interesses como imperatriz – não estavam firmados e nem seguros enquanto um herdeiro não fosse gerado para solidificar a aliança franco-austriaca (FRASER, 2012, p.103). Porém, até hoje existem especulações e estudos para compreender a falta de desejo sexual de Luís XVI, sua fuga dos momentos íntimos e de sua obrigação para com o matrimônio – a produzir um herdeiro.

A austrofobia que os franceses desenvolveram durante séculos contribuiu para tornar Maria Antonieta um alvo assim que chegara à Versalhes. Os filhos de Luís XV eram totalmente austrofóbicos e conseguiram transmitir ao delfim tal preconceito, e também o

[...] horror à influência política feminina, representada a seus olhos pela amante de seu pai mme. de Pompadour [...] em parceria com outra mulher política, a imperatriz Maria Teresa, havia frustrado a oposição deles à aliança austriaca em 1756. Assim, muito antes da chegada de Maria Antonieta à França, a ligação entre a diplomacia austriaca e mulheres autoritárias se forjara no espírito de Luís (XVI) (PRICE, 2007, p.29).

Desprezada pelo marido, sozinha na corte e hostilizada pelos que deploravam a união franco-austriaca, sobrou a ela duas opções: admitir sua derrota e voltar à Áustria como um fracasso ou encontrar uma forma de enfrentar a situação. A primeira opção não era válida, então, desde a sua chegada, Maria Antonieta “encenou uma revolta contra a etiqueta cortesã arraigada, transformando suas

roupas e acessórios em expressões desafiadoras de autonomia e prestígio” (WEBER, 2008, p.12). Ela decidiu enfrentar seus inimigos com moda.

4.3 A Moda como Instrumento Político e de Sobrevivência

Não havia na corte francesa um papel específico para as mulheres reais, quanto menos para uma rainha. Nenhuma mulher poderia subir ao trono - algo bastante contrastante com as ocupações femininas nos tronos da Espanha, Inglaterra e da Hungria - independente do poder das rainhas ou de sua submissão aos maridos. Maria Teresa era a imperadora da Áustria; ela, e não seu marido comandava e governava e até mesmo era a ela a quem as glórias eram atribuídas. Um caso francês de poder feminino no trono era quando uma viúva tornava-se regente do filho menor, como foi o caso de Catarina de Médicis no século XVI. Na França, então, o poder da mãe era reconhecido, mas não o da esposa. O caso das rainhas viúvas consortes Catarina de Médicis e Ana da Áustria que presidiram períodos de intensa luta civil, reforçou que “a prevenção contra mulheres no poder” (WEBER, 2008, p. 98) perdurasse durante o século XVIII.

Para Fraser (2012) o papel a ser desempenhado pela mulher na posição de aristocracia, era a influência extraoficial – a mulher como decoração, sem poder de decisões políticas –, e a própria corte francesa já havia se acostumado a essa condição feminina. Porém, segundo a autora, ao ser desempenhado pelas amantes do rei Luís XV, esse papel extraoficial acabou adquirindo força e influência nas esferas políticas, fazendo com que o povo passasse a odiar a figura feminina que detivesse esse tipo de poder.

Isso tornava difícil a situação de Maria Antonieta, pois não era uma amante. Aos olhos de todos, a influência que ela teria seria então do mesmo tipo que as amantes as amantes nos reinados anteriores (seja Pompadour ou Du Barry) desempenhavam, apesar de ser ainda uma *delfina*, e apenas em breve seria rainha. “Três coisas eram importantes em Versalhes: o rei, suas amantes e sua corte. Uma rainha não era nada” (WEBER, 2008, p.98). Dessa forma, Maria Antonieta deveria desempenhar um papel

[...] mais parecido com o da amante, aproveitando-se da vantagem sem igual de que dispunha: o acesso pessoal ao monarca num período em que isto era elemento fundamental de todas as intrigas da corte. [...] esperava-se que Maria Antonieta se infiltrasse na confiança do rei, tendo ao mesmo tempo o cuidado de sempre esperar que *e/le* a consultasse. [...] devia usar o seu acesso ao rei (FRASER, 2012, p.150).

O reinado de Luís XVI viria a possuir mais uma característica que o diferenciaria dos reinados anteriores, e que permaneceria assim até o fim, servindo, de certa forma, para ajudar a concretizar o trágico fim de Maria Antonieta: o rei não teria amantes. De fato, deixou isso bem claro ao dizer que não teria a menor intenção de fazê-lo, a fim de evitar a repetição do ocorrido nos reinados anteriores. Segundo Fraser,

[...] não só isso fez com que o cargo de amante real ficasse vago, estando assim perdidas muitas oportunidades concomitantes de emprego, como também fez com que a imaginada influência política da rainha não se diluísse. Pela aversão do rei à ideia de uma amante, Maria Antonieta dificilmente poderia ser responsável; mas de algum modo foi transformada em bode expiatório desta inversão da ordem natural das coisas, do ponto de vista da corte francesa (FRASER, 2012, p.503).

Com isso, Maria Antonieta começaria a adquirir influências dentro da corte: detinha a ascendência de amante e a permanência de esposa (PRICE, 2007).

Com relação à situação da não consumação de seu casamento, Maria Antonieta era constantemente lembrada pela mãe de sua incerta posição na corte; e ela ainda precisava passar pelo *lever* e pelo *coucher*, rituais executados quando acordava e antes de dormir em que as damas de mais poder na corte despiam-na:

[...] é bem possível que esse incidente [a não consumação] a tenha convencido de que seu corpo não estava sob seu próprio controle; e de que as roupas que usava poderiam lhe ser tiradas contra a sua vontade. De maneira semelhante, se o vestuário podia ser usado contra ela com um efeito tão mortificante (como nas ocasiões em que se via despojada dele na companhia de estranhos), então representava também uma posse que valia a pena reivindicar, um poder que valia explorar (WEBER, 2008, p.57).

A rainha francesa viu moda a como uma arma-chave na luta por prestígio pessoal, sobrevivência e autoridade, ainda que no início não demonstrasse interesse por política. Ela passou a transmitir sua imagem a partir do que vestia, visto que percorreu um longo caminho para afirmar-se como parte do reino, mas a demora em produzir um herdeiro e a austrofobia que ainda prevalecia na França dificultaram essa afirmação. Assim, desafiou “as ideias estabelecidas sobre o tipo e a extensão do poder que uma rainha francesa deveria possuir” (WEBER, 2008, p.12). Mas a

própria Maria Teresa havia desde cedo ensinado a filha sobre a influência que a aparência tinha na imagem, e

Ao encorajar a filha a avançar para o primeiro plano da vida cortesã francesa, e fazê-lo através de uma aparência cuidadosamente cultivada, Maria Teresa apontou uma nova estratégia de sobrevivência. Se Maria Antonieta não podia desafiar as exigências ligadas à sua 'aparência e ao protocolo da corte', talvez pudesse usá-las em proveito próprio. [...] com um pouco mais de habilidade em relação ao modo como se apresentava e se vestia, ela podia ao menos dar a impressão, como um cortesão o expressou mais tarde, 'de que nascera para o trono'. Numa corte em que as aparências eram realmente tudo, talvez a aparência de majestade bastasse (WEBER, 2008, p.87).

A estratégia havia sido usada por Luís XIV, o Rei Sol, que intensificava e aumentava seu absolutismo através dos trajes imponentes e assombrosos, que deixavam sequer escolha aos súditos senão admitir sua supremacia – Maria Antonieta possuía ligação de parentesco com ele – “[...] a roupa funcionava como um veículo eficiente para demonstrar poder político” (WEBER, 2008, p.13). Sobre a importância do vestuário, Cidreira (2005) diz que

Em tempos de monarquia, por exemplo, a vestimenta adquiriu uma importância considerável, medida através de extravagâncias suntuárias, participando assim, da teatralização da vida na corte em perfeita simbiose com arquitetos, decoradores e pintores etc (CIDREIRA, 2005, p.78).

O povo estava acostumado com tal uso do vestuário por parte das favoritas do rei, suas amantes Pompadour e Du Barry, que adotaram tal política de vestuário para obter influência na coroa e mais anteriormente, com as fantasias do Rei Sol. Porém, não sendo amante e nem rei, Maria Antonieta chocou ao utilizar as mesmas estratégias, tornando o fato inédito. Mesmo sendo uma consorte real francesa, ela não era igual às outras rainhas de outros tempos, pois tinha laços sanguíneos com importantes personalidades do passado, como Luís XIV e os Césares imperiais. Então, apesar de não gerar um herdeiro em seus primeiros anos de casamento, Maria Antonieta tinha possibilidades e direitos de chocar com suas revoluções.

Ao resolver abandonar o espartilho, Maria Antonieta causou na corte o equivalente a um apocalipse. e todo o tipo de fofoca política espalhou-se a seu respeito e à sua negligência para com o lugar de uma delfina perante aos costumes. Foi uma de suas primeiras revoluções.

Auxiliada por seus estilistas e por sua criatividade e ousadia, tornou-se “uma força a ser levada em conta” (WEBER, 2008, p.14), pois atraía atenção e ofuscava o

já apagado marido. Ao utilizar o vestuário para mostrar status e força, ela possuía uma força ambígua, que atingia tanto plebeus quanto cortesãos: não era possível agradar ambos. Porém, sua rebelião com a indumentária acabou fornecendo um ponto em comum com a corte e os plebeus: o ódio à sua rainha: ela “[...] tornou-se o emblema dos piores aspectos do privilégio real – e das melhores razões para uma revolução” (WEBER, 2008, p.15).

A partir desse ponto, o vestuário deve ser compreendido de acordo com o meio social a cultural a que é inserido. É aqui que se manifesta com significativa e espetacular forma de representação e expressão do processo cultural, configurando-se “plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção, ação ou performance e, por conseguinte, articulador de diferentes tipos de discursos: políticos, poético, amoroso, agregador, hierárquico, etc.” (CASTILHO, 2004, p.90). Ela de fato desejava manipular sua imagem e fazer parecer que tinha mais poder ali do que realmente tinha. Nenhum herdeiro a caminho, o marido distante e a falta de compartilhamento sobre os assuntos políticos e o permanente ódio à *l'autrichienne*, Maria Antonieta precisava mostrar poder.

A próxima rebelião indumentária de Maria Antonieta como delfina chocou por ser mais radical e por envolver uma forma “não feminina de poder político” (WEBER, 2008, p.95). Foi uma das primeiras mulheres a ousar vestir uma roupa de montaria que beirasse o masculino. Para cavalgar, as mulheres eram obrigadas a usar saias e sentar-se de lado na sela, de modo que ficassem com as pernas fechadas; ela continuou a usar a parte de cima do traje e voltou a usar o espartilho após violenta pressão popular. O espartilho era exibido por estar sob um paletó aberto que delineava a cintura e deixava à mostra os seios. Porém, a maior revolução foi feita por ela na parte de baixo do traje, abandonou as saias longas e rodadas por calças justas de montaria e, para o choque de todos, passou a cavalgar com as pernas abertas como um homem cavalgava. Ela deu início a uma nova auto imagem (Figura 11), desta vez mais poderosa, pois lhe permitia resistir às “tempestades políticas cada vez mais intensas que a envolviam” (WEBER, 2008, p.95).

Figura 11 - Maria Antonieta a cavalo

Fonte: Brun, Louis-Auguste. (1783).

Assim como ocorreu com Luís XIV, as caçadas forneciam a forte base do poder absolutista, pois “simbolizavam o domínio real tanto sobre animais quanto sobre seres humanos, e serviam assim como um excelente símbolo do poder monárquico em geral” (WEBER, 2008, p.96), e assim eram glorificados os soberanos, através da representação de sua figura montada à cavalo (figura 12).

Figura 12 - Estátua de Carlos Magno

Fonte: Statue équestre: Charlemagne ou Charles Le Chauve ([800 D.C]).

Além de Carlos Magno, outras figuras de poder foram representadas em poses equestres, como Marco Aurélio, representado no quadro de 1743, *"Ruins with the equestrian statue of Marcus Aurelius"*, de Giovanni Dash Pannini, e as inúmeras representações do próprio Luís XIV que ainda hoje podem ser vistas nas paredes de Versalhes. A pose equestre de Maria Antonieta pode ser interpretada como um "desafio e uma afirmação de autoridade"; mas como colocou Weber (2008, p.104-105),

As calças de montaria e as botas de Luís XIV, como Voltaire sugerira num famoso comentário, forçavam os detratores do rei a admitir 'a autoridade de sua posição, a qual até então fora pouco respeitada.' Vestida de maneira semelhante, a descendente do Rei Sol parecia se esforçar agora para fazer o mesmo. Sua conduta era ainda mais surpreendente considerando que seu marido, aquele que realmente estava prestes a herdar a coroa de Luís XIV, recusava-se invariável e inflexivelmente a se fazer representar dessa forma heroica, mítica.

O próximo choque que Maria Antonieta causou à população no dia da coroação do marido, foi a adoção dos famosos *poufs*, altíssimos penteados empoados e decorados com plumas, joias ou com algum tema aleatório (Figura 13).

Figura 13 - Coiffure à l'Indépendance ou o Triunfo da Liberdade

Fonte: Le triomphé de la liberté (1778).

O uso das perucas e o empoamento dos cabelos, apesar de sempre estarem ligados à figura de Maria Antonieta, eram anteriores à sua chegada e faziam parte do uso comum em Versailles (FRASER, 2012); entretanto ela ousou trazer à técnica mais ostentação possível, exagerando na altura e nos formatos de penteados. Na caricatura de moda francesa, seu famoso *Pouf à la Belle*

Poule - em apoio à Guerra da independência Americana, mostrando a fragata francesa que foi decisiva na vitória.

Era um penteado “extremamente absurdo” (WEBER, 2008, p.111), e assim como a opulência de suas roupas e joias, logo tornou-se famoso e copiado pelas mulheres do reino. A essa altura, ela já gastava horrores com o guarda-roupa⁵, tendo Rose Bertin como sua ministra da moda e Léonard como seu cabeleireiro.

Mesmo como rainha da França, sua posição ainda não era fixa. Havia conquistado uma relação até mesmo afetuosa com o marido, mas o novo cargo o fez se ausentar cada vez mais espacial e politicamente dela. Então Maria Antonieta tornou a utilizar o vestuário para mascarar sua precária situação, substituindo os trajes masculinos por um estilo mais fantasioso e luxuoso de vestimenta: os *poufs*:

Como os trajes masculinos de montaria, os *poufs* (altíssimos, até mesmo fálicos [penteados]) da rainha lhe permitiam sugerir a seus inimigos e ao resto dos súditos que, apesar de todos os reveses que experimentava como mulher de Luís XVI, ainda estava no controle (WEBER, 2008, p.122).

Através das roupas exageradas e luxuosas (Figura 14) e das suntuosas festas no palácio que conferiam a ela enorme poder, passava a imagem às pessoas da sua posição cimentada, mesmo que não fosse bem a verdade.

Figura 14 - Marie-Antoinette, Queen of France

Fonte: Le Brun, Élisabeth-Louise Vigée (1779-1780).

⁵ As autoras contam que ela tinha três salas cheias de vestidos em seus aposentos.

Pessoas de classes sociais mais elevadas sempre utilizaram a ostentação como forma de poder sobre as outras classes, e em Versalhes isso sempre foi real. Maria Antonieta passou a oferecer bailes de máscaras e a aparecer cada vez mais na ópera de Paris. Suas fantasias exóticas e estonteantes tornaram-na destaque mesmo em meio a seus convidados, fascinando a multidão. Divertia-se criando temas para suas festas e impondo trajes para seus convidados, além de criar junto com Bertin suas obras de arte: “com a ajuda de Bertin, Maria Antonieta iria cultivar uma imagem de poder que tanto as nomeações ministeriais do marido quanto seu casamento sem sexo lhe negavam categoricamente” (WEBER, 2008, p.118).

Contudo, a estratégia adotada tinha um preço: ao mesmo tempo em que ganhava prestígio, suas excentricidades e luxo geravam ódio e reações violentas dos cortesãos e dos súditos que não aprovavam sua ascensão e os que viam suas ações como transgressões dos costumes (WEBER, 2008). Ela era então a intrusa que eclipsava o rei e excedia os limites de uma rainha, além de ser constantemente acusada de esvaziar os cofres da nação. A culpa do déficit das finanças do país costumava ser jogada apenas sobre Maria Antonieta, apelidada em 1787 de “Madame Déficit” (FRASER, 2012, p.284). Porém, o padrão de vida da família real era realmente o problema. “Em 1788, as despesas da corte eram responsáveis por 6 a 7% do total de gastos nacionais” (FRASER, 2012, p.284).

Deve-se compreender que “em Versalhes, esperava-se tradicionalmente que as rainhas levassem vidas calmas, recolhidas, ocupando-se de criar os filhos e de rezar enquanto mimadas *maîtresses en titre* gastavam à larga dos cofres reais” (WEBER, 2008, p.115). Mas como não havia gerado um herdeiro e nem estava perto disso, ela divertia-se com sua posição financeira privilegiada e sua juventude. Passou a cercar-se de amigos, a princesa Lamballe e os Polignac, representada principalmente pela duquesa de Polignac. Preferia exhibir seu poder de gastar, uma vez que não detinha poder sobre mais nenhuma outra área no reinado. Maria Antonieta apostava nas experimentações de vestuário e nas festas glamorosas da época:

Ao mesmo tempo, por fazerem uso tão eficiente do vestuário para ostentar sua invejável proeminência, as festas da rainha estabeleciam-na também como uma líder no domínio da moda – uma mulher que, como Maria Teresa outrora recomendara que fizesse, era a única a ‘dar o tom em Versalhes’ (WEBER, 2008, p.115).

Um dos deveres de Maria Antonieta como rainha da França, que era então o centro do mundo da moda e já possuía forte comércio desse setor, era continuar a propagar a moda, liderando-a (Weber, 2008). Com isso, despertou em seus amigos e convidados – homens e mulheres - o gosto pelas roupas extravagantes, ao mesmo tempo em que ao ‘dar o tom em Versalhes’ ela constantemente renovasse e modernizasse a indumentária de corte: “[...] a moda, diferentemente da tradição, requer a intervenção individual livre, o poder singular e caprichoso de abalar a ordem das aparências” (LIPOVETSKY, 2009, p.51). Para o autor, o vestuário de moda representa o lúdico e cria signos que rompem com “todos os elos com o passado e tira uma parte essencial de seu prestígio do presente efêmero, cintilante, fantasista” (LIPOVETSKY, 2009, p.39).

A imperatriz Maria Teresa muitas vezes condenava as manias de moda da filha, porém, para a imperatriz era fácil fazê-lo, pois o fazia sob outro ponto de vista de outro país e de outra geração. Sobre as ditas manias de moda de Maria Antonieta, Fraser (2012, p.172) esclarece que Paris era fortemente ligada ao luxo e à moda, portanto,

Paris era uma cidade que dependia do apoio financeiro dos nobres e ricos para manter as suas indústrias, em sua maior parte ligadas ao comércio de luxo e semi-luxo. Para os estrangeiros, a moda fazia parte da razão de estar em Paris. [...] Num país onde detalhes de aparência, traje e apresentação eram ‘assuntos vitais’, [...] Maria Antonieta era uma consorte adequada (FRASER, 2012, p.172).

Com o novo governo, havia muito mais jovens rodeando os monarcas, e as modas que Maria Antonieta lançava rompiam com as tradições outrora em voga no país. Eles – especialmente Maria Antonieta – eram belos, ricos, felizes e poderosos demais para continuar presos a regras do passado. O momento era aquele de fantasia e de novidades.

A extravagância pessoal de Maria Antonieta é que podia ser criticada, mais que a sua obediência à moda. A relação da rainha com Rose Bertin, modista imaginosa, talentosa e extremamente dominadora, era uma união mágica [...] Era Rose Bertin que dava ordens ao alfaiate, recebendo de volta um molde simples e sem adornos no qual passava a deixar brilhar sua imaginação fecunda. Contra o espetáculo de uma rainha maravilhosamente vestida, sendo a sua aparência uma obra de arte por si só – arte francesa -, é preciso pôr na balança a conta dos vestidos que não parava de aumentar e o orçamento para roupas, nunca suficiente. [...] a costureira visitava a rainha mais ou menos duas vezes por semana desde a ascensão ao trono, sendo recebida em seu gabinete particular. (FRASER, 2012, p.172-173)

Deve-se ressaltar que a extravagância fazia parte do modo de vida da família real, no qual se gastava sem se preocupar com o que tinham para gastar. A extravagância financeira de Maria Antonieta era pequena se comparada à grande ajuda francesa à Guerra da Independência Americana (FRASER, 2012). Maria Antonieta

[...] deliciava-se com seu novo papel de porta-estandarte da ostentação parisiense [...] a rainha tratava a moda não como um frívolo interesse secundário, mas como sua 'principal ocupação', e começou 'a introduzir uma nova moda quase a cada dia (WEBER, 2008, p.124).

Assim como para seu ancestral Bourbon, as roupas era um assunto de séria importância: além de ser uma distração do tédio de Versalhes, ainda “lhe permitiam continuar se entregando ao gosto de infância por brincar e se vestir de maneira extravagante. [...] o envolvimento com a moda proporcionava uma poderosa vantagem adicional” (WEBER, 2008, p.124). Como repercussão, as mulheres de toda a França queriam parecer-se com sua rainha.

Como a jovem logo descobriria, a tentativa de dissociar-se de seu papel de rainha estritamente prescrito e estabelecer-se como uma personalidade importante por si mesma provou-se devastadora tanto para sua reputação como para o regime do marido. Por algum tempo, porém, a sociedade mais ampla que ela encontrou provou-se um ávido mercado para sua imagem iconoclástica, fascinante (WEBER, 2008, p.127).

Em 1774, assim que se tornou rainha da França, ela ganhou do marido o Petit Trianon: seu próprio domínio. Perto do palácio de Versalhes, este pequeno palácio era seu próprio reino. Era seu refúgio das regras e extravagâncias da corte. Decorou o lugar a seu gosto, totalmente oposto à opulência carregada de Versalhes; ali as cortinas de cores claras e tecidos leves substituíam as cortinas escuras, douradas e de tecidos pesados do palácio. Ali ela conseguiu alcançar o equivalente à privacidade e liberdade, “e não mediu esforços para sublinhar a ideia de que o reino do Trianon era governado por ela e somente por ela” (WEBER, 2008, p.153).

No Petit Trianon, “eu sou eu”, e essa foi a “transformação de uma soberana pública em uma pessoa privada” (WEBER, 2008, p.155), que também abriu mão de sua comitiva de súditos no palácio para conviver com seus amigos mais próximos. Muito mais do que odiar a forma como a rainha se portava em Versalhes, seus súditos passaram a odiar a forma como ela se escondia em seu domínio; o seu poder de comandar um palácio, com regras, e convidados só seus; e odiavam a suspensão da etiqueta que ela aplicou ao território. O pecado mais grave que,

segundo o povo, Maria Antonieta estava cometendo o erro de tornar a figura do rei irrelevante (WEBER, 2008).

Foi o momento de uma nova reviravolta também em seu vestuário, pois:

Longe dos olhares curiosos dos súditos, Maria Antonieta parece assim ter afirmado seu poder não tanto cultivando uma persona ostentadora, interessada em arrebatrar atenções, como usando exatamente o que lhe agradava (WEBER, 2008, p.165).

Era comum que, naquela época, as majestades acreditassem cada vez mais no direito à privacidade: “O contraste entre os magníficos salões de estado e a rede de gabinetes pequeninos e desconfortáveis e salinhas privativas além deles [...] representava o abismo entre os dois mundos.” (FRASER, 2012, p.198). Porém, a geração mais velha desaprovava tais mudanças. Ela vivia a fantasia de ter uma vida mais simples e ao mesmo tempo as personagens humildes que desempenhava em sua ópera faziam com que ela experimentasse escapar das exigências de uma rainha.

Os prazeres dessa privacidade incluíam o desfrute de seus jardins viçosos, a criação de apresentações teatrais particulares e, sempre que possível, a adoção de roupas muito mais simples no lugar dos rígidos trajes da corte, com a estrutura inflexível das anquinhas e a cauda. Afinal de contas, foi por volta desta época que Maria Antonieta, abandonando a pesada maquiagem tradicional, começou a usar seus clássicos vestidos de musseline branca. Eram apenas uma peça simples de tecido enfiada pela cabeça com o decote franzido por um cordão. Acrescentavam-se alguns babados e fitas e o vestido era amarrado na cintura com uma faixa de seda azul-claro ou listrada. Com um chapéu de palha para completar, foi este traje de Maria Antonieta imortalizado em 1783 pelo pincel de Madame Vigée Le Brun (Figura 15). No ano seguinte, quando mostraram à Sra. Cradock, esposa de um inglês rico, os vestidos de gala da rainha, foi como se ela examinasse peças de um museu (FRASER, 2012, p.199).

Figura 15 - A Vida Simples

À esquerda

Fonte: Le Brun, Élisabeth-Louise Vigée (1783).

A pintura que chocou a França: sua rainha vestida de 'camponesa', traje adotado por Maria Antonieta em seu Petit Trianon.

À direita

Fonte: Le Brun, Élisabeth-Louise Vigée (1783).

Nota-se aspectos do visual campestre empregados nos vestidos de corte.

Até mesmo os vestidos de gala das mulheres sofreram algum tipo de modificação, no sentido de tornarem-se mais simples e menos rebuscados. Essas pequenas modificações eram reflexo do novo estilo de vida adotado por Maria Antonieta, e

Estavam longe de ser insignificantes, pois mais uma vez revelavam a disposição da rainha para se desvencilhar dos ornamentos e costumes da elegância real tradicional e jogar o jogo da moda segundo regras próprias e convencionais (WEBER, 2008, p.170).

As coisas então começaram a piorar na França com as revoltas e ataques diretos à monarquia, como a queda da Bastilha e a criação da Assembleia do Terceiro Estado. As sátiras produzidas contra Maria Antonieta pouco ajudavam:

[...] agora conhecidos e censurados por um público maior que nunca, os prazeres iconoclasticos de Maria Antonieta no terreno da moda novamente assumiram um grande número de conotações condenatórias – de depravação sexual e rapacidade financeira a lealdades políticas traiçoeiras e antifrancesas – que prejudicaram irreparavelmente sua reputação já

manchada e comprometeram drasticamente a estrutura da monarquia como um todo (WEBER, 2008, p.187).

A certa altura, nenhum traje ajudaria na luta contra a revolução que batia à sua porta. Ela era naquele momento, a maior inimiga do povo, e ao olhar para suas roupas caras, ela se parecia pouco com uma rainha que se importava com o bem-estar de seus súditos (WEBER, 2008).

Constante era a comparação de Maria Antonieta, “o monstro fugido da Alemanha”, com outras figuras femininas da história que foram más ou lascivas, como Cleópatra, Agripina, “mais cruel que Catarina de Médici” (FRASER, 2008, p.287-288). Esta era a ladainha misógina e impiedosa que continuaria até a morte de Maria Antonieta e além dela. O povo francês destinava seu ódio à austríaca, pois o desprezo pelo rei ainda era algo muito distante para eles. Enquanto isso, “o ‘monstro’ lutava para lidar com a depressão do rei e aceitar a morte da filha, enquanto a saúde do filho mais velho estava sempre presente em seus pensamentos” (FRASER, 2008, p.287-288).

Falava-se muito de excluir as rainhas do papel de regente, apesar do direito tradicional da rainha da França de agir em nome do filho pequeno, e citava-se a mesma lei sálica que proibia as mulheres a sucessão do trono francês. Essas observações eram dirigidas deliberadamente a Maria Antonieta: nenhum ‘estrangeiro’, ou seja, ninguém nascido no exterior deveria participar da regência. [...] livrar-se da rainha de modo não violento continuou a ser uma opção interessante para aqueles [...] que não vislumbravam a abolição da autoridade real como um todo, mas viam na rainha uma área óbvia de fraqueza na situação do rei (FRASER, 2012, p.318).

Através de um simbolismo estético no Terceiro Estado – a colocação do chapéu, ao fim de um discurso do rei, em que era ordem que permanecessem sem – eles puderam afirmar sua recém adquirida força política; curiosamente, utilizaram-se de uma tática que a própria rainha empregava, a de apropria-se de trajes para afirmar sua posição.

No percurso da Revolução, Maria Antonieta continuou a vestir-se de forma suntuosa e espetacular, sinalizando que “fossem quais fossem as impertinências deles [os revolucionários] na ação do vestuário, um fosso intransponível continuaria a separá-los de sua pessoa real” (WEBER, 2008, p.229). Porém, nem isso pareceu funcionar. Àquela altura, o povo revoltoso só queria acabar com a monarquia.

Para Fraser (2012, p.326), o papel de Maria Antonieta, como bode expiatório, nunca foi mais real do que quando ao atacarem Versalhes, o povo gritou ameaças e

pragas pelo castelo, pedindo a cabeça da rainha e coisa pior: “houve, por exemplo, declarações orgulhosas das mulheres de que estavam usando seus tradicionais aventais de trabalho para transportar as vísceras da soberana, com as quais pretendiam fazer rosetas”. Porém, ainda de acordo com a autora, o pior que podiam fazer a Maria Antonieta já haviam feito, através das sátiras e boatos que serviram para destruir sua imagem e criarem outra totalmente sem sentido, a qual o povo aceitou de bom grado: uma imagem desumanizada da soberana. O ataque à Versalhes não foi o início, mas certamente seria o final.

Quando foi presa junto da família em Paris, após a tentativa de fuga, ela teve que reinventar suas próprias vestes pois os carcereiros não permitiam que adquirisse novas;

[...] tecidos suntuosos eram reinventados como lembretes de sua ruínosa queda política. Como Chantal Thomas observou acerca desse episódio, ao ser forçada ‘a descoser ela mesma os últimos vestígios de seu esplendor, a rainha literalmente ‘se desfez’ (WEBER, 2008, p.292).

Após a morte do marido, Maria Antonieta deixou claro que a família – mesmo contrariando as regras de seus captores -, vestiria o luto; mesmo em tempos de dificuldade, ela tornava a fazer o que sempre fizeram bem: escolhia as roupas que representavam suas forças e seu espírito. Já muito doente àquela altura, com hemorragias constantes, que podiam ser atribuídas ao início da menopausa, ou até mesmo estar sofrendo de miomas. Segundo Fraser (2012), o diagnóstico mais relacionado à sua condição física era que ela estava mostrando os primeiros sinais de câncer do útero, e seus cabelos haviam se tornado brancos e escassos. Foi separada da família e encarcerada na prisão de *Conciergerie*, onde aguardou o julgamento e permaneceu até seu último dia, ainda com o vestido de luto (Figura 16).

Figura 16 - Maria Antonieta na *Conciergerie*

Fonte: Kucharski, Alexandre (1793).

Em seu julgamento, é grande a quantidade de provas apresentadas contra ela, que tinham relação – ou melhor, foram criadas relações – com o vestuário: uma *gaulle* de musselina importada da Áustria criou o escândalo de que ela enviava ao irmão, o Imperador José II enormes quantias de dinheiro. Isso tudo alegava que as roupas da rainha causavam um extremo perigo para os súditos (FRASER, 2012). Outro fato que os juízes do caso apresentaram e que contribuiu para a desgraça de Maria Antonieta foram as alegações de abuso sexual contra seu próprio filho, o então delfim Luís Carlos, que havia sido separado da mãe e estava sendo constantemente abusado por seus captores e morrendo pouco tempo depois. Após anos de difamação, esse episódio foi a gota d'água para a vida da rainha. Por isso e por tudo o que o povo atribuía a ela, foi condenada à guilhotina. Ao contrário do marido, não pode nem se despedir do que sobrara da família. Não pode nem mesmo escolher a roupa para o dia de sua própria morte.

Em todas as tentativas sistemáticas dos revolucionários de apagar da superfície do corpo da rainha quaisquer sinais remanescentes de privilégio real, somente o vestido preto havia escapado de suas garras. Agora, a despeito de seu desejo de morrer de luto, esse vestido era proibido. Quando se preparava para enfrentar a guilhotina, Maria Antonieta teve de encontrar alguma outra coisa para vestir (WEBER, 2008, p.318).

Na manhã de sua execução, quando devia vestir-se, Maria Antonieta não pode permanecer com seu vestido preto de sempre, pois a multidão poderia avançar sobre a ‘feiticeira’ por ter a coragem de usar o luto. Relata Weber que

Ela lembrou seu grande antepassado Luís XIV ao se vestir e montar a cavalo como um homem, mas negou sua condição de rainha ao adotar modas acessíveis a mulheres fora de sua própria e elevada esfera. Na Ópera de Paris e no Petit Trianon, ela deixava alegremente sua augusta identidade à porta, somente para reivindicá-la violentamente quando seus inimigos revolucionários exigiram uma suspensão mais sistemática e duradoura de sua autoridade real (WEBER, 2008, p.326).

Restou a ela um vestido branco do dia-a-dia (Figura 17). Entretanto, “ninguém lembrou que no passado o branco era a cor de luto das rainhas da França” (FRASER, 2012, p.483).

Até o vestido branco que usou para a execução sobrescreveu e sublinhou ao mesmo tempo seu status de mártir da monarquia destruída. Muitas vezes, enquanto se vestia para a Revolução, Maria Antonieta borrou as linhas entre lembrar e esquecer. (WEBER, 2008, p.326).

Figura 17 - Maria Antonieta levada à guilhotina

Fonte: Hamilton, William. (1794).

Destituída de qualquer extravagância que outrora firmavam sua posição como soberana, ela se encaminhou para sua morte. Fizeram-na sentar-se em uma carroça aberta para que o povo pudesse ver a rainha destituída de riqueza.

Pelo meio deles passava uma mulher não coberta de jóias, não coroada com plumas; uma mulher que não estava vestida com extravagante ostentação nem exibia uma negligência defensiva; uma mulher tão espoliada que seu próprio vestido de luto lhe fora tomado; [...] o guarda-roupa famosamente elegante, infalivelmente controverso desaparecera para sempre. Antes mesmo que ela chegasse à guilhotina, esse aspecto de sua história, de seu corpo, de seu ser havia sido apagado, deixando-a uma única cor: o branco (WEBER, 2008, p.320).

O povo dividia-se em humilhar a rainha recém-tosquiada em seu vestido branco e sentir por ela o equivalente a admiração por sua postura firme e inabalável. Nas palavras de Caroline Weber (2008), para o seu final, que poderia ter sido outro não fosse a sede de sangue do povo, o apagamento que fizeram dela, em todos aqueles anos

[...] talvez revelasse mais do que escondia, condensando todo o seu passado perigosamente elegante. Branco, a cor da flor-de-lis e da cútis de uma jovem noiva. Branco, a cor das barbatanas de baleia de um espartilho. Branco, a cor de festas e fantasias [...] Branco, a cor da roseta monarquista que desencadeou a marcha sobre Versalhes. [...] Branco, a coexistência de todas as cores: o azul e vermelho revolucionários, o violeta e o verde monarquistas. Branco, a cor dos cabelos que ela viu o carrasco enfiar no bolso quando a tosquiava para prepará-la para sua sina. Branco, a cor do martírio, do céu, da vida eterna. Branco, a cor de um fantasma belo demais, ou pelo menos obstinado demais, para morrer. Branco, a cor das páginas em que sua história foi – e será – escrita. Muitas e muitas vezes.

A cabeça de Maria Antonieta, Arquiduquesa da Áustria e rainha da França, foi cortada em 16 de outubro de 1793, às doze horas e quinze minutos e exibida ao público. Até o seu fim, ela usou sua vontade de controlar sua própria imagem, e o fez através daquilo que, para ela, sempre foi poderoso: o vestuário.

5 A ROUPA COMO MEMÓRIA

[...] o delinear do corpo pela vestimenta, tanto como o construir da roupa pelo corpo, é uma criação de linguagens que articula dois sistemas autônomos: o do corpo e o da roupa. A roupa desenha um corpo assim como todo corpo é desenhado pela roupa (CASTILHO, 2004, p.9).

A identidade que constrói o sujeito social, é representada nas imagens. Este capítulo procura estabelecer relações entre a roupa e a memória.

No capítulo 3, mais especificamente na seção 3.2, há uma passagem que diz que a história e o desenvolvimento da imagem estão diretamente relacionados à história e ao desenvolvimento do corpo. Porém, cabe acrescentar, para compreensão dos próximos assuntos abordados, que, segundo Belting (2014), a origem da imagem está também fortemente relacionada à morte, e que tal origem seria uma forma de prolongar a vida (DEBRAY, 1993). Esse prolongamento dá-se à presença quase real da vida através das imagens.

5.1 O conceito do duplo a partir de Régis Debray (1993)

Em Debray (1993), a transcrição etimológica de Imago vem a ser o molde feito de cera do rosto dos mortos da Roma Antiga, os quais eram transportados dos funerais para os nichos nas prateleiras das casas. O autor trata esses moldes primeiramente, por fantasmas e somente mais tarde passa a referir-se a eles como figura. A essência da prática de eternizar os mortos desde os tempos arcaicos através da imagem concentra-se na fala do autor, em que “uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem” (DEBRAY, 1993, p.23); a imagem do morto faz com que ele de alguma forma permaneça vivo. Explica o autor que

Ídolo vem de *eidolon*, que significa fantasma dos mortos, espectro e somente em seguida imagem. O *eidolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. (DEBRAY, 1993, p.23)

Diversas práticas antigas levam os autores a relacionar o surgimento do conceito da imagem com os rituais de morte, e leva-os também a estabelecer conexões em um corpo ausente torna-se presente através das imagens.

“Queda do corpo, ascensão dos duplos” é o que Debray (1993, p.25) diz a respeito das práticas antigas em que o corpo do sujeito, normalmente um rei, era substituído por uma construção semelhante, manequim, e exposto aos longos períodos em que durava o luto e o cortejo fúnebre. Dessa forma compreende-se que a imagem fictícia dá continuidade à imagem real:

A transposição em imagem – como a glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano, a santidade para o papa cristão (tal como Dâmaso que se tornou venerável por um retrato em vidro dourado colocado na abside), é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto. [...] A ‘verdadeira vida’ está na imagem fictícia e não no corpo real (DEBRAY, 1993, p.25).

De acordo com o que expõe o autor, existe um prolongamento de sua existência - ainda que simbólico ou apenas em pensamento, de seu corpo. Sendo assim, a imagem é o que sobrevive.

O duplo em suas palavras (1993, p.38), é “a morte feita imagem”. Os objetos associados aos mortos, segundo uma passagem de Thomas (1991) não mais são o corpo do próprio morto, mas acabam por tornarem-se seus duplos. O duplo age então como substituto, tornando presente a sua ausência e transformando-se então no próprio corpo, ainda que um corpo simbólico, “construído fora do corpo de carne, para o qual este é uma espécie de suporte, mas, ao mesmo tempo, sua imagem e seu lugar de contato” (SANTOS, 2015, p.27).

A figura de Maria Antonieta permanece ainda hoje na memória coletiva através de seus duplos. Eles são muitos, especialmente na moda quando os estilistas evocam sua presença através dos tons pastel, das ostensivas perucas, dos fartos vestidos, do Rococó na decoração, nos editoriais de moda que parecem ter saído da própria corte de Versalhes; de tudo aquilo que através da moda e de sua identidade, tornou-se universo de Maria Antonieta nos dias de hoje: “nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem” (BELTING, 2005, p.69).

A roupa evoca memória. Essa é a relação.

5.2 O presente e o ausente, o visível e o invisível

As vestes antigas, quando subsistem, conservam uma estranha presença, mesmo na ausência do corpo que as usou. A emoção suscitada por sua descoberta fortuita [...] explica-se por seu excepcional poder de comunicação (PELLEGRIN, 2008, p.215).

A representação visual é também um meio para a manifestação das ausências, pois ao

[...] evocar a aparência de algo ausente, ultrapassa em duração aquilo que ela representava, determina o modo de representar aquilo que se vê. Nenhuma outra forma de texto pode oferecer um testemunho assim tão direto sobre o mundo que rodeava outras pessoas, em tempos passados ou ser deixado como documentação de nosso próprio tempo (CASTILHO, 2002, p.63).

Merleau-Ponty (1962), em seus estudos sobre o corpo, destaca o ocultismo em relação às coisas que pertencem ao domínio do corpo, enfatizando que o ato de expressão carrega sempre algo subentendido. O visível não é apenas o que aparece na superfície, pois existe uma infinidade de coisas não vistas e não visíveis. No jogo do visível/invisível que permeia o universo das imagens, o ver torna-se a leitura por trás do que em primeiro plano, nela é óbvio. Vê-se o que está oculto.

O corpo e a moda, ao criarem juntos significados através dos processos de identidade, tornam possível que, quando sobrepostos ao corpo, os elementos do vestuário entrem em “conjunção com os demais códigos de linguagem que lhe são pertinentes, potencializando-o, ao revestir sua aparência” (CASTILHO, MARTINS, 2005, p.31).

Portanto, a moda reafirma a liberdade que o sujeito tem de recriar a própria pele, não aquela primeira, biologicamente dada, mas a segunda, que é resultado social de sua própria imaginação e torna-se real através do que a moda oferece. Tal teoria sustenta-se no que já dizia McLuhan (1964), que a roupa é a segunda pele do sujeito, uma extensão de seu próprio corpo, agindo como mecanismo de seu ser social. Pellegrini (2008, p.2015) diz que a roupa age como metáfora “do eu e relíquia por excelência, toda veste é uma parte que revela o todo. [...] o vestuário faz e é o corpo”.

Castilho (2002, p.63) diz que a roupa possui o poder de tornar presente a aparência de algo ausente e torna possível representar aquilo que se vê, uma vez que oferece um testemunho direto sobre as realidades das sociedades anteriores.

Para ela, ver é compreender “determinada mensagem visual, numa relação de reconstruir e rearticular o presente e o passado”.

A memória requer sempre algo para ser fixada, inscrita. Tanner (2004⁶ apud HUNT, 2014, p.12) chama esse processo de “*inscribing practices*”, no qual a informação e a lembrança são inscritas e preservadas a algo como, por exemplo, sons, imagens e principalmente, bens materiais.

A roupa, muito mais do que referencial teórico ao refletir as atitudes e costumes sociais de um tempo, é ainda dispositivo de memória, de narrativas que vão desde o luto (figuras 18, 19, 20 e 21) e a nostalgia, até a infância, sendo ativada voluntária ou involuntariamente, moldando a lembrança e transmitindo-a.

Figura 18 - Pendant/Locked com cabelo de Maria Antonieta

Fonte: Pendant/Locked com cabelo de Maria Antonieta, ([1791?]).

Vários dos artefatos memoriais encontrados pertencentes à Maria Antonieta constituem-se de relíquias que contém mechas de seu próprio cabelo. Os objetos eram doados a pessoas amadas próximas como forma de lembrança.

⁶ TANNER, Laura. **Lost Bodies: Inhabiting the Borders of Life and Death**. New York: Cornell, 2006.

Figura 19 - Anel com o cabelo trançado de Maria Antonieta

Fonte: [Anel com cabelo trançado de Maria Antonieta e da princesa de Lamballe] ([17-?]).

Figura 20 - Anéis contendo cabelo de Maria Antonieta

À esquerda

Fonte: [Anel com brasão e cabelo de Maria Antonieta]. [17-?].

À direita

Fonte: [Anel com cabelo de Maria Antonieta e Luís XVI]. [17-?].

Figura 21 - Anel com fundo de cabelo trançado e brasão de Maria Antonieta

Fonte: [Anel da exposição *Gallery des Bijoux*, do Musée des Arts Décoratifs] ([17-?]).

Nas palavras de Jones e Stallybrass (2000, p.3, tradução nossa), “a memória é materializada. Tanto anel quanto o colar feitos com cabelo são materiais de lembrança, e funcionando como memória para os ausentes ou mortos⁷”. Os suvenires do tipo *Memento Mori* – do latim, lembre-se da morte - tornaram-se comuns no período vitoriano – século XIX, após a morte do príncipe Albert. A rainha Victoria desenvolveu um luto muito profundo – que durou 40 anos -, altamente incorporado pela sociedade como moda, em que a memória dos mortos era relembrada através de mechas de cabelo dos próprios mortos, contidas nas joias do período, como braceletes, anéis e colares.

A roupa se lembra (JONES, STALLYBRASS, 2000), e mais importante ainda para a pesquisa, restabelece contato com aqueles que estão ausentes, pois é capaz de guardar o cheiro, a textura e o formato (figura 22); é objeto memorial emocional e afetivo.

Figura 22 - Tecido parte de uma roupa usada por Maria Antonieta

Fonte: [Tecido de roupa usado por Maria Antonieta]. [17-?].

Tecido parte de uma roupa usada por Maria Antonieta quando se encontrava aprisionada em Paris. Peça leiloadada em 2012.

⁷ “[...] memory is materialized. Both ring and hair necklace are material reminders, working even when what is recalled is absent or death” (JONES, STALLYBRASS, 2000, p.3).

A durabilidade dos artefatos costuma ultrapassar a vida de seus usuários originais, uma vez que “os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (STALLYBRASS, 2008, p.11). Isso os torna aptos a carregarem consigo o passado. Isso faz com que tenham cada vez mais lugar nas análises e pesquisas sobre a reconstrução do passado:

Because the material world endures, because it can outlive its makers, it can serve as a monument to their efforts same reason, artefacts survive in ways unintended by makers and owners become evidence on which other interpretations of the past can be reconstructed. This property of things - shared to some degree with written texts - has given some artefacts a special place as symbols of the past. Cultures differ degree to which artefacts are used in this way (Radley, 1990, p.58)

Para Castilho (2002), as roupas são deixadas como documentação de um tempo, algo ou alguém que já se foi.

5.3 O legado de Maria Antonieta

Alguns dos momentos mais memoráveis sobre a vida de Maria Antonieta foram determinantes para a construção de suas várias imagens ao longo do tempo, imagens essas que seriam utilizadas nos mais diversos meios de comunicação para diversos fins. No cinema têm-se, como exemplo, o filme de Sofia Coppola, “*Maria Antonieta*”⁸, que rendeu uma exposição internacional com o figurino ganhador do Oscar de 2007. A figura de Maria Antonieta não foi somente utilizada pela moda, mas também pela publicidade do século XXI. O presente capítulo propõe-se a identificar os duplos de Maria Antonieta, que de alguma forma possuem o poder de carregar a memória de quem ela foi – ou dizem ter sido.

Segundo conta Azzi (2010, p.29), Maria Antonieta reservava três aposentos para suas roupas e acessórios, e essas salas eram abertas a visitas. Para a autora, essa foi a primeira exposição de moda existente que se tem notícias, ainda que de forma não-intencional, o guarda-roupa pomposo da rainha era admirado pelo público. Após a Revolução Francesa eclodir e Versalhes ser saqueada, a maior parte dos pertences de Maria Antonieta se perdeu: “Embora pequena, talvez a

⁸MARIE Antoinette. Direção: Sofia Coppola. Produção: Francis Ford Coppola et al. Estados Unidos: Columbia, 2006. 1 DVD (123min), widescreen, color. Versão do título em português: Maria Antonieta.

melhor coleção de relíquias do vestuário de Maria Antonieta seja a conservada no *Musée Carnavalet* em Paris. Essa coleção inclui o sapato que Maria Antonieta perdeu em 10 de agosto de 1792, durante a invasão das Tulherias” (WEBER, 2006, p.330). Abaixo estão exibidas as figuras de alguns dos pertences de Maria Antonieta, como pedaços de tecidos de suas roupas (figura 23 e 24) e alguns sapatos (figura 25).

Figura 23 - Corset exposto no Palais Galliera em Paris

Fonte: [Bodice said to have belonged to Marie Antoinette (1775-1793)]. [1785?].

Figura 24 - Vestido de Maria Antonieta exposto no Royal Ontario Museum, Canadá

Fonte: [Bertin, Rose]. [17-?].

A peça, segundo o site, foi readaptada no século XIX, porém ainda mantém características da moda do século anterior. Foi adquirida pelo museu em 1925, de uma colecionadora de antiguidades de Londres.

Figura 25 - Sapatos de Maria Antonieta

Fonte: [Sapatos usados por Maria Antonieta]. [17-?].

No caso de Maria Antonieta, pinturas e desenhos da época, assim como os textos sobre o período ajudaram a contar sua história. “A rainha que ousou juntar moda e arte, influenciou mesmo que depois de sua morte, que se pensasse a roupa como objeto de fetiche e para surgimento dos museus modernos” (AZZI, 2010, p.6). Maria Antonieta influenciou a moda por ter contado com uma equipe de costureiras e

uma modista, Rose Bertin, sua ministra da moda, e seu cabeleireiro prontos para tornarem suas fantasias reais em uma época conservadora e moralista.

O próprio sistema da moda, nos dias de hoje, realiza a conexão de roupa e memória: a inovação vem sempre trazendo algo do passado, ainda que algo ‘reinventado’, ‘repaginado’ e ‘reproduzido’. A partir das ideias de Walter Benjamin (1994), Azzi (2010) relaciona a discussão sobre a substituição da imagem real pela imagem reinventada:

Com a reprodução, o testemunho se perde, levando à conclusão de que a era da reprodutibilidade técnica, cujo início é localizado a partir da fotografia, criada e difundida ao longo do século XIX, conduz à atrofia da aura da obra de arte. Assim, a reprodução substitui a existência única pela existência serial (AZZI, 2010, p.63).

A figura de Maria Antonieta é vez ou outra atualizada e reinventada, como procurou-se mostrar na pesquisa, a reinvenção de sua imagem através do seu guarda-roupa no figurino desenvolvido por Milena Canonero para o filme *“Maria Antonieta”*, de Sofia Coppola (2006). Apesar de se tratar de um filme de época sobre um evento e uma pessoa que realmente existiram, o filme biográfico é uma análise comportamental dos jovens do século XXI, utilizando a figura de Maria Antonieta adolescente e a caracterização do período para tal - o filme atualiza a figura da última rainha da França para um público que talvez nunca tenha ouvido falar sobre ela -, e constrói um novo imaginário sobre como teria sido sua vida em Versalhes. Nas palavras de Maffesoli, o

[...] mito cristaliza las energías latentes. Reúne, en una figura emblemática, lo que está disperso. Lo propio de estas figuras es ser plurales, ambivalentes. Eso mismo es lo que las vuelve atractivas. Eso mismo lo que las vuelve sintomáticas del espíritu de la época (MAFFESOLI, 2009, p.204).

A exposição *“Marie Antoinette: I Costume de una Regina da Oscar”*, em exibição na cidade de Prato, Itália, durante os meses de fevereiro a maio de 2018, apresentou em torno de vinte peças do figurino desenvolvido para o filme (figura 26). A exposição contava com a disposição de alguns *corsets* (figura 27), pendurados logo no início, e projeções multimídia (figura 29) que contavam sobre a história de Maria Antonieta e sua ligação com a moda.

Figura 26 - Vista da exposição dos figurinos

Fonte: KOREY, (2018).

Figura 27 - Corset

Fonte: Canonero, Milena (2006).

Figura 28 - Início da exposição

Fonte: [Início da exposição] (2018).

Porém, o figurino do filme em exibição, mostra que se trata de uma releitura da época com elementos do contemporâneo, como se pode perceber nas cores, tecidos e detalhes abaixo (figura 29):

Figura 29 - Vestido com tule *pink*

Fonte: Canonero, Milena (2006).

Apesar de se propor a analisar um momento histórico e uma figura icônica, o filme foi muito criticado em seu lançamento por apresentar elementos totalmente fora do contexto da França do século XVIII – como a icônica cena em que se vê um *All Star* ao fundo - e, portanto, não mostrar exatamente uma realidade da época. A releitura procura, de certa forma, reconstruir algo, como a memória de Maria Antonieta através de uma linguagem e uma estética visual mais contemporânea: o duplo de Maria Antonieta se tornou *pop*, e a geração adolescente conheceu a figura da rainha do Antigo Regime através de uma linguagem mais acessível e de acordo com a cultura vigente da época de seu lançamento. O figurino de Maria Antonieta carrega a memória daqueles tempos e lugares (figura 30), realizando a ponte entre o passado e o presente (figuras 31 e 32).

Figura 30 - Vestido da coroação utilizado no filme

Fonte: CANONERO, Milena (2006).

O vestido apresenta semelhanças com os modelos da época, como o tamanho das saias, modelagem e detalhes.

Figura 31 – Vestido *pink* utilizado na capa da Vogue

À esquerda

Fonte: LEIBOVITZ, Annie (2006).

À direita

Fonte: CANONERO, Milena. (2006).

Figura 32 - Vestido *pink* com aplicação de pelo

Fonte: Canonero, Milena (2006).

No caso da exposição dos vestidos, Hunt (2014) diz que as roupas se tornam “coisas têxteis” (*textile stuff*), pois não foram usadas por Maria Antonieta: não

contém características de memória da verdadeira rainha, sua presença, pois o tecido não tocou seu corpo, não guardou seu cheiro. Mesmo que tenham sido vestidos no corpo da atriz que interpreta a personagem – Kirsten Dunst -, o figurino não carrega diretamente a presença de Maria Antonieta. Mas, ainda que simbolicamente, recria a presença da última rainha da França e carrega consigo traços de sua identidade por se tratarem de objetos materiais e parte de um imaginário cultural. São peças “construídas [...] por objetos do passado, submetidos a um olhar do presente” (AZZI, 2010, p.36).

Passaram-se mais de 200 anos desde a decapitação de Maria Antonieta, mas ainda hoje existe fascínio e curiosidade sobre sua figura, evidente no uso que sua imagem teve no século XXI, seja ao retratar uma época ou uma ideia.

Em sua análise minuciosa sobre a representação da mulher na cultura, Rosales (2015) mostra que muitas das vezes em que é evocada na publicidade, a figura de Maria Antonieta ainda é utilizada para representar a estereotipada mulher frívola e sensual, submissa e frágil. Ao escolherem essa representação, os publicitários buscam nesse estereótipo, as atitudes de Maria Antonieta – segundo o que o povo dizia – e suas maneiras de se vestir. Utilizam ainda, o estereótipo para fazer alusão à forma como ela foi morta. Maria Antonieta está solidamente relacionada à ideia de guilhotina.

A marca de biscoito francesa Mikado, ao dizer que o biscoito se adapta à sua personalidade do consumidor, mostra um biscoito de palito com o topo cortado – alusão à decapitação de Maria Antonieta (figura 33); o canal de televisão BBC One, para divulgar o filme de Sofia Coppola em um ponto de ônibus, utilizou-se da brincadeira com a guilhotina (figura 34) em que Kirsten Dunst aparece sem a cabeça.

Figura 33 - Mikado

Fonte: Mikado (2015).

Figura 34 - BBC One

Fonte: [Campanha BBC One para o filme "Marie-Antoinette"] ([20-?])

A marca de cerveja alemã A.K.Damm criou uma campanha em que uma mulher inspirada em Maria Antonieta segura um cachorro quente alemão (figura 36) “*German character, French refinement*”, numa paródia da famosa frase “*Let them eat cake*”;

Figura 35 - A.K.Damm

Fonte: Caldas, Gustavo (2008).

Por outro lado, a moda, ao criar coleções baseadas em Maria Antonieta, reconhece na figura da rainha uma mulher à frente de seu tempo, visto que ela tinha sua “ministra da moda”, Rose Bertin e cabeleireiros (Léonard) sempre a postos para darem vida à sua imaginação e ousadia.

A Wildfox Sunglasses lançou em 2014 a campanha “*Fit for a queen*” (figura 36), que traz ambientes de arquitetura clássica do período rococó, tanto pelas cores quanto pelos móveis. As modelos usam penteados para o alto também.

Figura 36 - “Fit for a queen”

Fonte: Wildfox (2014).

A marca de luxo Chanel, em sua coleção resort 2013, apostou em Cara Delevigne como Maria Antonieta (figura 37). O desfile da coleção foi realizado em Versalhes, e Karl Lagerfeld misturou aspectos do grunge e rococó (figura 38), trazendo as modelos com cabelos em tons pastel.

Figura 37 - Chanel Resort 2013

Fonte: Lagerfeld, Karl (2012).

Figura 38 - Chanel Resort 2013

Fonte: [Desfile Chanel resort 2013 em Versalhes] (2012).

A Vogue alemã em 2014 fez um editorial inspirado em Maria Antonieta, intitulado “*Opulenz À La Marie-Antoinette*” (figura 39), em que mostra modelos pálidas em ambientes de cores frias e quase macabros, com altíssimos penteados, o *pouf* de Maria Antonieta.

Figura 39 - “*Opulenz à la Marie-Antoinette*”

Fonte: Luigi & Iango (2014).

Outro detalhe a ser analisado também é a fita em torno do pescoço da modelo (figura 40), que

Segundo a biógrafa Carolly Erickson, pouco depois que a guilhotina cortou sua versão sangrenta de um colar no pescoço de Maria Antonieta, mulheres bem-nascidas de Paris passaram a atar ‘fitas finas vermelhas em torno do pescoço como lembretes do que logo poderiam vir a sofrer’ (WEBER, 2008, p.17).

Ainda durante a Revolução Francesa, as mulheres expatriadas usavam faixa vermelha ou preta amarrada ao pescoço como forma de homenagear suas companheiras de luta mortas pela guilhotina. Mais do que um acessório de moda, foi usado como um símbolo de ideologia (BRITTO, 2018).

Figura 40 - “Opulenz à la Marie Antoinette” 2

Fonte: Luigi & Iango (2014).

Ao tratar do uso da gargantilha, Hanson (2016) utiliza o exemplo de Ana Bolena, que usou uma gargantilha de pérolas com sua inicial e foi decapitada anos depois, acusada de bruxaria e adultério. Utiliza também a letra da música de Courtney Love da banda Hole, da década de 1990: *“Por favor, alguém diga para a Ana Bolena que as gargantilhas estão de volta”*. Hanson (2016) diz que “a letra de Love também imagina a volta do colar de Ana Bolena como um sinal de rebeldia feminina atemporal”. Na Europa do século XIX, ainda segundo Hanson (2016), as gargantilhas representavam a prostituição.

Segundo conta Mackenzie (2010) no final da década de 1970 com o surgimento do movimento Neorromântico na moda, a estilista Vivienne Westwood introduziu coleiras de couro em seus designs, relacionando ao tema do BDSM⁹. Para ela, nenhum outro acessório evoca poder, sexualidade e submissão como o *choker*¹⁰.

⁹ Conjunto de práticas sexuais consensuais: Bondage, Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo.

¹⁰ Choker é o nome dado às gargantilhas nos dias de hoje.

Nos dias de hoje, a moda do *choker* retornou, porém, com mais variedades das dos anos 90 e 2000 (figura 41), as *tattoos chokers*, usadas muitas vezes de forma sensual (figura 42).

Figura 41 - Chokers dos anos 90 e 2000

1

Fonte: [TATTOO CHOCKER ANOS 2000]. [200-?].

2 e 3

Fonte: [Choker dos anos 90: Sarah Michelle Gellar e Drew Berrymore]. [199-?].

Figura 42 - Chokers dos dias de hoje

1

Fonte: [Choker] ([2016]).

2

Fonte: [Choker ganha vários modelos]. [20-?].

3

Fonte: Pennetta, Angelo (2015).

A marca brasileira de roupa jovem feminina Ziovara criou, em 2018 uma coleção inspirada em *“Maria Antonieta”* e *“Virgens Suicidas”* de Sofia Coppola, chamada *“Drama Queen”* (figuras 43, 44 e 45):

Fizemos um paralelo entre a influência exercida por essa rainha, que mesmo sendo denominada pelo povo como *‘bad influencer’* e considerada insensível e meretriz (no olhar do patriarcado) era seguida por todos, e se a fama irá consolá-la, que ela saiba que jamais cairá no esquecimento (texto retirado do lookbook digital da marca).

Figura 43 - Coleção “Drama Queen”, Ziovara

Fonte: Takeuchi, Andreia e Nathalia. (2018)

Figura 44 – “Bad influencer”

Fonte: Takeuchi, Andreia e Nathalia (2018)

Figura 45 - Coleção “Drama Queen”, Ziovara [detalhe]

Fonte: Takeuchi, Andreia e Nathalia (2018)

A mulher sentada entre as porcelanas, os doces, as padronagens dos tecidos do sofá e de suas próprias roupas, o rosa pastel, e até mesmo o penteado – uma tentativa de recriar um *pouf* contemporâneo – misturam-se a aspectos da juventude de hoje, como as pílulas no doce que ela está prestes a comer: claramente o “*bad*

influencer” citado anteriormente passa a ser compreendido quando contextualizado na figura dos *influencers* de hoje. E em se tratando de um editorial de moda, aspectos da moda jovem são visíveis na cena, como o vestido por cima da camiseta, na figura 45.

Maria Antonieta utilizou-se da moda para conquistar um lugar na política e na sociedade da época, detendo poder e influência e quebrando paradigmas sobre como uma mulher – ainda mais uma rainha – deveria se comportar. Rosales realiza uma análise sobre a transformação de Maria Antonieta em uma figura da cultura pop:

Figura 46 – A Coleção

Fonte: Takeuchi, Andreia e Nathalia (2018).

A alusão entre os elementos estéticos e a mensagem transmitida, além da modernização da persona, transcende o tempo criando assim uma tendência, transformando-a em personagem da cultura *pop*. [...] O imaginário coletivo, cria e propaga uma ideia, transforma em estereótipo que enraíza e vira a verdadeira identidade do objeto (ROSALES, 2015, p.39).

O culto à figura de Maria Antonieta é o culto à figura que foi construída ao longo dos anos sobre sua pessoa, seja pelo povo ou pelos revolucionários. O uso de

sua imagem como uma mulher fútil, consumista e de excessos, segundo Rosales (2015, p.121), vincula-se a uma mídia que necessitava representar, na década de 90, a chamada “*chick culture*” – cultura das garotas – cujo foco era mulheres norte-americanas e britânicas da classe média entre 20 e 30 anos e o aumento de seu poder de compra. Por seu perfil consumista, Maria Antonieta torna-se garota propaganda na contemporaneidade. A autora chega ainda a estabelecer semelhança entre a figura estereotipada de Maria Antonieta e a da celebridade norte-americana Kim Kardashian nos dias de hoje. Para Rosales,

A associação e estereotipação de Maria Antonieta com a moda, consumo e sexo é o que a mantém atrativa por conectar-se a três funções fundamentais dos meios de comunicação. Nesses meios pode perceber o exercício do seu poder e o quanto ela é atual. (ROSALES, 2015, p.125)

A presença da figura de Maria Antonieta em meios de comunicação culturais, segundo Weber (2008, p.10), da moda ao cinema, “confirma sua capacidade intacta de evocar ao mesmo tempo a ostentação e o desvario de um mundo aristocrático desaparecido”. Ao recriar a ideia visual do rococó em seu filme, Sofia Coppola forneceu base para novas aplicações da figura de Maria Antonieta no século XXI.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como finalidade compreender a influência da roupa na trajetória de Maria Antonieta, agindo como parte fundamental da construção de sua identidade e preservando sua memória ao longo dos séculos. A escolha desse objeto de estudo justificou-se pela forte conexão existente entre Maria Antonieta e a moda e por aspectos que ajudassem a compreensão da forma como tornou-se um ícone de moda, e não somente pela parte fútil da ostentação, como constantemente é lembrada, mas sobretudo pelo poder que adquiriu através das roupas.

A fim de nortear a pesquisa, selecionou-se os conceitos-chave na compreensão da identidade como parte da cultura, e acabou-se por encontrar semelhanças entre esses conceitos na ideia de identidade e na moda: tanto a subjetividade, a imitação e a diferenciação são partes fundamentais desse sistema que produz significados.

Demonstrou-se a importância dos conceitos que fazem parte do sistema de moda no auxílio à construção das identidades ainda no Renascimento, de forma que a moda passaria a fazer parte da vida social das pessoas como nunca antes havia sido: fosse através dos sistemas de estratificação ou através das roupas como portadoras de significados. Traçou-se tais conexões que levaram à investigação da ideia de corpo e a forma como este sempre esteve relacionado à imagem, e, mais uma vez, percebeu-se esses mesmos ecos na moda.

Contextualizou-se o período da pré-Revolução Francesa na segunda metade do século XVIII, a fim de compreender as situações políticas, econômicas e sociais nas quais viveu a pessoa objeto de estudo escolhido para essa pesquisa: Maria Antonieta, última rainha do absolutismo francês que acabou por tornar-se um ícone de moda ao utilizar a roupa como fonte de poder político e de sobrevivência em meio a uma corte prestes a ser desintegrada pela Revolução. Demonstrou-se, ainda, como as propagandas e as fofocas sobre seu estilo de vida luxuoso contribuíram para seu fim e para que sua imagem prevalecesse na história alinhada à moda em um sentido fútil, ostensivo e individualista, utilizada pela publicidade e pela própria moda nos mais diversos contextos desde então.

Através da apresentação do conceito de morte, e em como algo pode tornar-se presente através da lembrança, analisou-se artefatos relacionados à vida de

Maria Antonieta. Dessa forma compreendeu-se a noção do duplo, funcionando como algo material e simbólico, uma superfície de contato onde a memória possa ser fixada e então recriar a imagem de algo ou alguém que já se foi.

Por fim, a partir da bibliografia, análises e dos estudos realizados sobre os temas, demonstrou-se que as várias imagens de Maria Antonieta construídas ao longo dos anos desde sua chegada a Versalhes, renderam diversos materiais a serem utilizados sob vários contextos. Como se procurou demonstrar no último capítulo a partir de análises de peças publicitárias e campanhas de moda, todos os temas estudados mostraram-se conectados entre si e puderam auxiliar na compreensão de como essas imagens sobre a última rainha da França foram criadas e sobreviveram por muito tempo, tanto através das memórias que as roupas guardam quanto através do imaginário cultural. Por fim, a pesquisa demonstrou conexões entre memória e roupa, quando a roupa age como um artefato memorial que, muito mais do que apenas despertar a lembrança, é capaz de reconstruir histórias.

Acredita-se, assim, ter cumprido o objetivo inicial da pesquisa, e desse modo conclui-se este trabalho com a confirmação da hipótese inicial, ou seja, há relações entre moda, corpo e imagem na construção da identidade de Maria Antonieta.

REFERÊNCIAS

[ANEL COM BRASÃO E CABELO DE MARIA ANTONIETA]. [17-?]. Ouro e cabelo humano. Disponível em: <<https://www.pinterest.fr/pin/74239093837952132/>>. Acesso em 23 out. 2018.

[ANEL COM CABELO DE MARIA ANTONIETA E LUÍS XVI]. [17-?]. Ouro e cabelo humano. Disponível em: <<http://rodama1789.blogspot.com/2014/06/more-royal-hair.html>>. Acesso em 23 out. 2018.

[ANEL com cabelo trançado de Maria Antonieta e da princesa de Lamballe], 2013, metal, pérolas e cabelo humano. Disponível em: <<http://importanttomadeleine.blogspot.com/2013/08/bleached-by-sorrow.html?m=1>>. Acesso em 23 out. 2018.

[ANEL da exposição Gallery des bijoux, do Musée des Arts Décoratifs] ([17-?]). Fotografia de Caroline Meira Nunes de Almeida em 2018. Paris.

ANTOINETTE, MARIE. **Gazette des atours – livro do guarda roupa**. 1789. Disponível em: <<http://marie-antoinette.forumactif.org/t670-la-gazette-des-atours-de-marie-antoinette>>. Acesso em 14 jan. 2018.

AZZI, Christine Ferreira. **Vitrines e coleções**: quando a moda encontra o museu. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p. 64-78, ano 6, jul. 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_imagem>. Acesso em 17 set. 2017.

_____. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. A memória das roupas. **dObras [s]**, São Paulo, v.5, n.12, p.113-117, nov. 2012. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/121/120>>. Acesso em 17 nov. 2018.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARD, Michel. **O Corpo**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

[BERTIN, Rose]. **[Vestido de Maria Antonieta]**. [17-?]. Cetim, seda, lantejoulas, pedras de vidro, tiras metálicas plissadas e fios metálicos. Disponível em: <<https://myfrugallady.com/2015/09/21/marie-antoinettes-gown-royal-ontario-museum/>>. Acesso em 24 out. 2018.

[BODICE said to have belonged to Marie Antoinette (1775-1793)]. [1785?]. Tafetá de seda azul e armação de madeira. Disponível em: <<http://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/bodice-said-have-belonged-marie-antoinette-1755-1793>>. Acesso em 24 out. 2018.

BRITTO, Rafaella. A intrigante história da gargantilha *choker*. Website Império Retrô. Janeiro 2018. Disponível em: <<http://www.imperioetro.com/2018/01/a-historia-secreta-da-gargantilha-choker.html>>. Acesso em 17 fev 2019.

BRUN, Louis-Auguste. **Equestrian Portrait of Marie-Antoinette in hunting costume**. 1783. Óleo sobre tela, 60x66cm. In: WEBER, Caroline – anexos de imagens.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CALDAS, Gustavo. **[Marie-Antoinette]**. 2008. Campanha publicitária para Alsatian beer A.K. Damm. Disponível em: <<http://www.adeevee.com/2008/08/akdamm-dog-kaiser-marie-print/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

CALLET. Antoine-François. Luís XVI da França, 1778-79. Disponível em: <<http://collections.chateauversailles.fr/#5445270a-b8e5-419e-9604-736430649870>>. Acesso em 14 de março 2018.

[CAMPANHA BBC ONE PARA O FILME “MARIE-ANTOINETTE”]. [20-?]. Disponível em: <<http://www.topdesignmag.com/30-examples-of-guerrilla-marketing/>>. Acesso em 16 de novembro 2018.

CANONERO, Milena. **[corset produzido para o filme “Marie-Antoinette”]**. 2006. [Vestido produzido para o filme “Marie-Antoinette”]. Fotografia de Caroline Meira Nunes de Almeida, 2018.

_____. **Figurino para editorial da Vogue – Robe à l’Anglaise**. 2006. [Vestido produzido para o filme “Marie-Antoinette”]. Fotografia de Caroline Meira Nunes de Almeida, 2018.

_____. **Marie Antoinette participates in court events – walking dress with jacket and panniers**. 2006. [Vestido produzido para o filme “Marie-Antoinette”]. Fotografia de Caroline Meira Nunes de Almeida, 2018.

_____. **Marie-Antoinette’s toilette**. 2006. [Vestido produzido para o filme “Marie-Antoinette”]. Disponível em: <https://irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2018/02/marie-antoinette-prato.html>. Acesso em 14 jan. 2018.

_____. **The coronation.** 2006. [Vestido produzido para o filme “Marie-Antoinette”]. Fotografia de Caroline Meira Nunes de Almeida, 2018.

CANTARELLI, Ana Cândida Cardoso. **Entre Moda e Sujeito: Trânsitos da Subjetivação.** 2013, 139f. (Dissertação de Mestrado em Psicologia) - Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia. Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15385/1/2013_AnaCandidaCardosoCantarelli.pdf>. Acesso em 14 set. 2017.

CARICATURE sur les Trois-Ordres: Le tiers-etat portant sur son dos le Clergé et le Noblesse. 1789. Ilustração. Disponível em: <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/revolution-francaise-ancien-regime-caricature-sur-les-trois-ordres-le-tiers#infos-principales>>. Acesso em 14 mar. 2018.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Marleau-Ponty: uma introdução.** São Paulo: EDUC, 2004.

CARVALHO, Agda. Corpo/vestir: uma experiência. In: PIRES, Beatriz Ferreira; Vicentini, Cláudia Garcia; Avelar, Suzana (orgs.) **Moda, Vestimenta, Corpo.** São Paulo: estação das letras e cores, 2015. (p.95-106).

CASTILHO, Kathia. **A moda do corpo, o corpo da moda.** São Paulo: Editora Esfera, 2002.

_____; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

_____. **Moda e Linguagem.** São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

[CHOKER 2016]. [2016]. Disponível em: <<http://www.mtv.com.au/gigi-hadid/news/gigi-hadid-has-taken-personalisation-to-the-next-level-with-this-diy-monogram>>. Acesso em 16 nov. 2018.

[CHOKER dos anos 90: Sarah Michelle Gellar e Drew Berrymore]. [199-?]. Disponível em: <<https://thefashiontag.com/the-choker-necklace/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

[CHOKER GANHA VÁRIOS MODELOS]. [20-?]. Disponível em: <<https://thefashiontag.com/the-choker-necklace/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Corpo, moda e existência. In: PIRES, Beatriz Ferreira; Vicentini, Cláudia Garcia; Avelar, Suzana (orgs.) **Moda, Vestimenta, Corpo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. (p.107-119).

_____. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura.** São Paulo: Annablume, 2005.

COGGIOLA, Osvaldo. Novamente, a Revolução Francesa. **Projeto História**, São Paulo, n. 47, p. 281-322, ago. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/17137/14208>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: Da Renascença às Luzes – Vol.1**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.

[DESFILE Chanel resort 2013 em Versalhes]. 2012. Disponível em <<https://www.elle.com/runway/resort-2013/g25405/chanel-656049/?slide=3>>. Acesso em 16 nov. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.254.

DUCREUX, Joseph. **Portrait of Marie-Antoinette**. 1769. Óleo sobre tela, 64,8x49,5cm. Disponível em: <<https://arthistoryproject.com/artists/joseph-ducreux/portrait-of-marie-antoinette/>>. Acesso em 14 mar. 2018

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

_____, Norbert. **A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FIGUEIREDO, L. C. **A Invenção do Psicológico – quatro séculos de subjetivação**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____; SANTI, P. L. **Psicologia: Uma (Nova) Introdução**. São Paulo: EDUC, 2006.

FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GAUTIER-DAGOTY, Jean-Baptiste. **Maria Antonieta trajando vestido de corte**. 1775. Disponível em: <<http://collections.chateauversailles.fr/#0ba698b3-425d-4fe0-9468-39859cf35520>>. Acesso em 14 de março 2018.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: Corbin, A; Courtine, J; Vigarello, G. (Dir.). **História do Corpo: Da Renascença às Luzes – Vol.1**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, pp.19-130.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GOLOMSKY, Casey. Wearing Memories: Clothing and the Global Lives of Mourning in Swaziland. **Material Religion: Journal of Art, Objects and Belief**, New

Hampshire, vol.11, issue 3. pp. 303-327. set. 2015. Disponível em
<https://scholars.unh.edu/anth_facpub/13>. Acesso em 18 nov. 2018.

GOODMAN, Dena. **Marie Antoinette: writings on the body of a queen**. Nova York e Londres: Routledge, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**, Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Pg. 103-132.

HAMILTON, William. **Marie-Antoinette being taken to her execution**. 1794. Óleo sobre tela, 152x197cm. In: WEBER, Caroline – anexos de figuras.

HANSON, Alice Newell-. Por que usa gargantilha sempre foi um ato de poder. Website Vice. Setembro 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/d7gj4a/historia-da-gargantilha>. Acesso em 18 fev 2019.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das Revoluções, 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HUNT, Carole. Worn clothes and textiles as archives of memory. **Critical Studies in Fashion & Beauty**, UK, vol. 5 n.2. pp. 207-232, 2014. Disponível em: <<http://clck.uclan.ac.uk/23431/7/2014%20Journal%20Final%20Edit.pdf>>. Acesso em 17 nov. 2018.

IVANAUSKAS, Evaldas. **[Invisible dad, result of war]**. [19-?]. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/299489443944951970/?lp=true>>. Acesso em 28 nov. 2017.

JONES, Ann; STALLYBRASS, Peter. **Renaissance Clothing and the Materials of Memory**. UK: Cambridge University Press, 2000.

JUICY COUTURE. **[Let them eat Couture]**. 2009. Editorial de moda. Disponível em: <<http://monarchyofstyle.blogspot.com/2015/04/marie-antoinette-today.html>>. Acesso em 16 nov. 2018.

KOREY, Alexandra. **[Vista dos figurinos]**. 2018. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.arttrav.com/tuscany/marie-antoinette-film-costumes/>> Acesso em 15 jan. 2019.

_____. **[Início da exposição]**. 2018. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://www.arttrav.com/tuscany/marie-antoinette-film-costumes/>> Acesso em 15 jan. 2019.

KUCHARSKI, Alexandre. **Marie-Antoinette (1755-1793) au Temple**. 1793. Óleo sobre tela, 44,5x36,2cm. Disponível em: <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/marie-antoinette-1755-1793-au-temple#infos-secondaires-detail>>. Acesso em 14 mar. 2018.

LAGERFELD, Karl. **[CHANEL RESORT 2013]**. 2012. Editorial de moda da marca Chanel. Disponível em: <<http://revista.vogue.globo.com/moda/news/cara-delevingne-e-a-musa-da-campanha-do-resort-2013-da-chanel/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LE BRUN, Élisabeth-Louise Vigée. **Maria Antonieta, rainha da França**. 1779-1780. Óleo sobre tela, 223x158cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/marie-antoinette-queen-of-france-1755-1793/UgFU_zbdIEfGkA>. Acesso em 14 de março 2018.

_____. **Maria Antonieta com a Rosa**. 1783. Óleo sobre tela, 130x87cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/marie-antoinette-with-the-rose/qwHgKqLoAQb9FQ>>. Acesso em 14 mar. 2018

_____. **Marie-Antoinette in a chemise dress**. 1783. Óleo sobre tela, 89,8x72cm. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>>. Acesso em 14 mar. 2018.

_____. **Marie-Antoinette with the Rose**. 1783. Óleo sobre tela, 87x130cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/marie-antoinette-with-the-rose/qwHgKqLoAQb9FQ>>. Acesso em 14 mar. 2018.

LE TRIOMPHÉ DE LA LIBERTÉ, 1778. Caricatura colorida de revista de moda francesa. Disponível em: <<https://museefrancoamericain.fr/objet/coiffure-de-lindependance-ou-le-triomphe-de-la-liberte>>. Acesso em 14 mar. 2018

LEIBOVITZ, Annie. **[Capa Vogue US]**, 2006. 1 fotografia color. Disponível em: <<http://jennydontbehasty.com/2013/02/vogue-magazine-2006-maire-antoinette-the-teen-queen-who-rocked-versailles/>>. Acesso em 14 jan. 2019.

LEONTIEV, A. N. **Actividad, consciencia y personalidad**. Buenos Aires: Ciencia del hombre, 1978.

LESUEUR, Pierre-Étienne. **Prisão de Luís XVI em Varennes**. 1791. Guache, 36x53,5cm. Disponível em: <<http://www.carnavalet.paris.fr/en/collections/arrestation-de-louis-xvi-varennes-dans-la-nuit-du-21-au-22-juin-1791>>. Acesso em 15 mar. 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUIGI & IANGO. **[Opulenz à la Marie-Antoinette]**. 2014. Editorial de moda para a Vogue alemã. Disponível em: <<https://www.streeters.com/news/vogue-germany-april-2014-opulenz-a-la-marie-antoinette>>. Acesso em 16 nov. 2018.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos: para entender a moda**. São Paulo: Globo, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Iconologías: nuestras idolatrías postmodernas**. Barcelona: Ediciones Penínsulas, 2009.

_____. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MARKS, Anna. Sick but true: Victorian fashionistas made jewelry out of human hair. In: Vice. Disponível em: <https://www.vice.com/en_au/article/pgqnjk/victorian-fashionistas-jewelry-human-hair>. Acesso em 28 out. 2018.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media)**. São Paulo, Editora Cultrix, 1964.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>>. Acesso em 17 nov. 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MICHETTI, Miqueli. **A lógica social da moda: Apontamentos para uma teoria crítica da cultura de consumo**. 2006, 249f. (Dissertação de Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de ciências e letras. Araraquara, São Paulo: 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99003/michetti_m_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 11 jan. 2018.

MIKADO. **[Campanha publicitária de snack]**. 2015. Disponível em: <<https://www.lostateminar.com/2015/04/16/cute-advertising-campaign-turns-pocky-snacks-into-famous-figures/>>/. Acesso em 16 de novembro 2018.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. (org). **Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social**. In: Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 1994. P.9-29

_____. **O desafio do conhecimento**. 10. ed. São Paulo: HUCITEC, 2007.

NAVARRI, Pascali. **Moda e Inconsciente: um olhar psicanalista**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

PALOMINO, Erika. **A Moda**. São Paulo: Publifolha, 2013.

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. In: Corbin, A; Courtine, J; Vigarello, G. (Dir.). **História do Corpo: Da Renascença às Luzes – Vol.1**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, pp.131-217.

PENDANT/LOCKED com cabelo de Maria Antonieta, França, [1791?]. Ouro, cristal e cabelo humano. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=813482001&objectid=81203>.

Acesso em 23 out. 2018.

PENNETTA, Angelo. **[Lily-Rose Depp]**. 2015. 1 fotografia color. Disponível em:

<https://i-d.vice.com/en_uk/article/9ky8za/the-rise-and-rise-of-lily-rose-depp>. Acesso em 16 nov. 2018.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PIRES, Beatriz; VICENTINI, Cláudia Garcia; AVELAR, Suzana. **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

PRICE, Munro. **A queda da monarquia francesa – Luís XVI, Maria Antonieta e o barão de Breteuil**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

RADLEY, Alan. Artefact, memory and a sense of past. In: MIDDLETON, David & EDWARDS, Derek, eds. **Collective remembering**. London, Sage, p. 46-59. 1990.

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

ROSALES, Fernanda Torres. **Maria Antonieta e o cinema: Uma abordagem feminista**. Coimbra, 2015. 139 f. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo) - Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Portugal, 2015. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/30051>>. Acesso em 5 fev. 2018.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e *post-mortem***. 288 f. (Tese de Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em <<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/2016/Teses-Premiadas/Artes-Musica-Carolina-Junqueira-do-Santos.PDF>> Acesso em: 12/11/2017.

[SAPATOS usados por Maria Antonieta]. [17-?]. Seda e cetim. Disponível em: <<https://www.mariegossip.com/2016/03/marie-antoinette-shoes.html>>. Acesso em 24 out. 2018.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O corpo é imagem. **Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 16, ano XV, pp. 126-133, jul. 2008. Disponível em <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Jean-Marie_Schaeffer.pdf> Acesso em: 14/09/2017.

SCHMIDT, Joessane de Freitas. As mulheres na Revolução Francesa. **Revista Thema**, Pelotas, v. 9, n. 2, nov. 2012. Disponível em:

<<http://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/147/67>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, pp. 49-60. 2016. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114752/112487>> Acesso em: 12/11/2017.

SHENNAN, J.H. **A França antes da Revolução**. Lisboa: Gradiva, 1983.

SILVA; Flávia Gonçalves da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicologia da educação**, São Paulo, n.28, pp.169-195, jun 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000100010> Acesso em 25 mai. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**, Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Edições Texto e Grafias. Lisboa: 2008.

_____. O Indivíduo e a Liberdade. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (org). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014a.

_____. Da Psicologia da Moda: Um Estudo Sociológico. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (org). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014b.

SIQUEIRA, Otavio; CUNHA, Lauriene; PENA, Rodrigo; CORRÊA, Bruno; AMORIM, Moacyr. Metodologia de Projetos em Design, Design Thinking e Metodologia Ergonômica: convergência metodológica no desenvolvimento de soluções em Design. **Cadernos UniFOA**. v. 9, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://revistas.unifoa.edu.br/index.php/cadernos/article/viewFile/1112/998>>. Acesso em 20 ago. 2019.

SOBOUL, Albert. **A Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STATUE ÉQUESTRE: CHARLEMAGNE OU CHARLES LE CHAUVE. [800 D.C]. Bronze, 240x175 cm. Disponível em: <<https://petitegalerie.louvre.fr/oeuvre/statue-%C3%A9questre-charlemagne-ou-charles-le-chauve>>. Acesso em 7 ago. 2018.

SVENDSEN; Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010

TAKEUCHI, Andreia e Nathalia. **Drama Queen**. 2018. Editorial de moda. Disponível em: <<https://www.ziovara.com.br/colecoes/drama-queen/lookbook/>>. Acesso em 16 de novembro 2018.

TARDE, Gabriel. **As Leis da Imitação**. Porto: RES Editora, 2000.

[TATTOO CHOCKER ANOS 2000]. [200-?]. 1 fotografia color. Disponível em: <<https://fairamesquita.com/2017/07/28/chokers-the-back-in-business-fashion-statement/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

[TECIDO DE ROUPA USADA POR MARIA ANTONIETA]. [17-?]. Algodão. Disponível em: <<http://needleprint.blogspot.com/2012/10/marie-antoinettes-shoes-for-auction.html>>. Acesso em 24 out. 2018.

[THE READING of “Paul and Virginia”], [17-?]. Ilustração. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/179581103867221978/>>. Acesso em 14 de março 2018.

THOMAS, Louis-Vincent. *La mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991

VELENA, H. **Dal cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di libertazione**. Roma: Castelvechi, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLAÇA, Nízia. **A Edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

_____; GÓES, Fred. **Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia**. Rio de Janeiro: Mauad FUJB, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. Georg Simmel sobre a moda – uma aula. **IARA – Revista de moda, cultura e arte**. São Paulo, v.1, n.1, 2008. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/03_IARA_Simmel_versao-final.pdf>. Acesso em 23 mai. 2018.

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

WEIKERT, Georg. **O triunfo do amor: balé executado pelos arquduqueses e arquduquesas da Áustria por ocasião do casamento de José II [detalhe]**. 1765. Óleo sobre tela. In: WEBER, Caroline – anexo de figuras.

WILDFOX. **Fit for a queen**. 2014. Editorial de moda para marca de óculos. Disponível em: <<https://www.thecoolhour.com/2014/09/wildfox-fall-2014-sunglass-lookbook/>>. Acesso em 16 nov. 2018.

WOLGEMUT, Michael. **Members of a Flagellate Sect**. 1493. Xilogravura. Disponível em: <<https://www.akg-images.co.uk/archive/Members-of-a-Flagellate-Sect-2UMDHUHPBB22.html>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

WOMEN'S MARCH ON VERSAILLES. 1789. DE AGOSTINI (COLEÇÃO). Gravura colorida. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/womens-march-on-versailles-3529107>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença, uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais, Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. pg. 7-72.

[Zodiac Man], [16-?]. Disponível em: <<http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/astrology/astrologyhome.html>>. Acesso em: 14 mar. 2018.