



UM OLHAR WARBURGUIANO SOBRE MARIA ANTONIETA NOS LIBELOS DA REVOLUÇÃO FRANCESA

A WARBURGIAN LOOK AT MARIE ANTOINETTE IN THE LIBELS OF THE FRENCH REVOLUTION

Adriel Zortéa*

Universidade de Brasília – UnB

 <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>

adrielzortea@outlook.com

RESUMO: O artigo investiga imagens de Maria Antonieta (1755-1793), rainha guilhotinada da França, nos libelos políticos que a figuraram às portas da Revolução Francesa. Em tal corpus, para expressar o pathos da soberana cruel, mulher infiel ou mãe assassina, ocorreu a erupção de determinadas formulações antigas, seja Pandora destrutiva, Mênade báquica ou Medeia assassina. Dado o retorno de elementos do tirso dionisíaco, impôs-se à pesquisa uma abertura ao campo teórico a partir da *Pathosformel*, de Aby Warburg, noção desdobrada, também, por Georges Didi-Huberman, o que pôde gerar um olhar renovada sobre essas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Antonieta; corpo no século XVIII; *Pathosformel*; Aby Warburg.

ABSTRACT: This article investigates images of Marie Antoinette (1755-1793), the guillotined queen of France, in the political libels that depicted her on the eve of the French Revolution. In this corpus, to express the *pathos* of the cruel sovereign, unfaithful woman or murderous mother, certain old formulations emerged, be it the destructive Pandora, the Bacchic Maenad or the murderous Medea. Given the return of elements of the Dionysian thyrsus, the research was forced to open up to the theoretical field based on Aby Warburg's *Pathosformel*, a notion also developed by Georges Didi-Huberman, which was able to generate a renewed look at these images.

KEYWORDS: Marie Antoinette; body in the 18th century; *Pathosformel*; Aby Warburg.

* Doutorando e Mestre na linha de Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa Capes.

TINTA, PAPEL E PRENSA

O presente artigo debruça-se sobre imagens da rainha Maria Antonieta (1755-1793) nos libelos políticos do início da Revolução Francesa (1789-1799), na hipótese de diálogo com a noção de *Pathosformel*, cunhada pelo teórico judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), mas, também, pensada pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953).

Maria Antonieta, última monarca consorte da França absolutista, é considerada uma figura controversa da história moderna. Ela foi retratada em múltiplos suportes na França setecentista, figurando, *a posteriori*, como um ambíguo ícone do Rococó francês às vésperas da Revolução Francesa (1789-1799). Às telas, mármore e bronzes dourados de sua época, sucederam-se as sofisticadas técnicas do cinema quando de sua aparição nas mídias do século XXI, culminando na proeminência em nível cultural de tal figura na história do Ocidente moderno. Austríaca, nasceu em dois de novembro de 1755 na cidade de Viena, filha do “rei”¹ Maria Teresa (1717-1780), imperatriz do Sacro Império Romano-Germânico, e do imperador Francisco Estêvão (1708-1765). Entre as décadas de 1760 e 1770, a Imperatriz casou diversos de seus filhos com membros proeminentes de casas reais da Europa na busca por pavimentar relações políticas.

Maria Antonieta contraiu matrimônio por procuração, ainda em solo austríaco, antes de encontrar-se com o marido Luís Augusto (1754-1793). O futuro Luís XVI era neto de Luís XV (1710-1774) e com o falecimento precoce do pai era o primeiro na linha de sucessão ao trono francês. Eles casaram-se em 1770 e subiram ao trono em 1774. O que convém sublinhar, resumidamente, é que nos anos imediatamente anteriores à Revolução Francesa dois jovens encontravam-se sentados sobre o trono de uma das maiores potências políticas e econômicas do período.

Com a ascensão do marido, a popularidade da rainha decaiu e os críticos à Monarquia voltaram-se, paulatinamente, contra ela. No que toca as sátiras do período, os eventos políticos lançavam seu impacto imediato. O libelo político foi muito utilizado no século XVIII; se ele se relacionava, amiúde, com a paródia, afasta-se dela por não ter necessariamente um aspecto cômico. Os ataques eram dirigidos às personalidades políticas e aos estereótipos sociais. Estrangeira em solo francês, a origem austríaca de

¹ Caroline Weber (2008, p. 19) estabelece que Maria Teresa era, às vezes, denominada de “rei”. A nomenclatura sarcástica sublinha aspectos de sua personalidade que deveriam pertencer a governantes homens, mas não a mulheres no poder régio.

Antonieta era criticada, pois se acreditava que a rainha levaria o rei a apoiar interesses estrangeiros. Tais considerações, feitas *en passant*, aludem aos velhos estereótipos políticos acerca do “estrangeiro”, apurações conduzidas sob a chancela da “alteridade” na história cultural.

Depreendemos que as caricaturas não surgiram no período imediatamente anterior à Revolução. Ao adentrar a bibliografia sobre o assunto, notamos que imagens impressas nos jornais políticos já transitavam nos reinados anteriores conforme aponta Peter Burke (1994). Porém, aprendemos com Robert Darnton (1987, p. 32) que o “número de títulos cresceu progressivamente entre 1774-1788 e se multiplicou sem controle de 1789 a 1793”. A assertiva coincide com nosso levantamento preliminar, pois catalogamos mais de uma centena de gravuras do tipo estampa em água-forte que retrataram jocosamente Maria Antonieta entre 1789 e 1793.

Antes do fim das leis de censura sobre a imprensa durante o Período do Terror, os libelos já eram editados muitas vezes, principalmente no exterior (FRASER, 2009, p. 310). Face à potência de tal material, o Estado aprisionava editores e condenava livros, instaurando dossiês acerca de escritores e livreiros (DARNTON, 1996, p. 85). Há nas imagens do período revolucionário francês uma função catalisadora. As folhas de papel também derrubaram a Bastilha.

Figura 1. Anônimo, *M.me *** Laspict*, 1789. Est.: água-forte, diam. 6,5 cm. Paris: [Villeneuve?]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6942380n/f1>

Numa das múltiplas figuras do período, *M.me *** Laspict* (figura 1), o rosto de Maria Antonieta é montado no corpo de uma harpia na exploração das baixas formas zoomorfas já apresentadas na cultura visual dos Antigos. Na presente imagem, o rosto e os cabelos humanos criam uma quimera pródiga ao somarem-se à Harpia. Os dicionários de mitologia grega consultados² apontam-nas como os espíritos da Tempestade, impetuosas como a chuva rápida que se abate sobre o mar e arranca tudo na passagem; são seres furtadores. Nas *Metamorfoses* (VII, 4), de Ovídio, são descritas como aves com rostos de donzelas. Para Pierre Grimal (2013, p. 100), Fineu, um adivinho cego, foi castigado pelos deuses a ter sua comida roubada ou suja com excrementos pelas Harpias.

A associação é óbvia frente aos governantes em tempos da falta de alimento. Não obstante, na gravura acima (figura 1) a iconografia da Harpia sofre o acréscimo da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789), atributo inserido entre as

² Como os de Pierre Grimal (2013) e Junito de Souza Brandão (2014).

garras do monstro. Daí recordarmos a associação de Maria Antonieta ao letal “Que eles comam brioche” (*Qu’ils mangent de la brioche*). Todavia, há hoje consenso entre as biógrafas Évelyne Lever (2004), Caroline Weber (2008) e Antonia Fraser (2009) que ela não foi a autora do dito.

Cogitamos que o leque das críticas à monarca se estendeu dos gastos, não se excetuando seus caprichos, à dificuldade em consumir o casamento; da ausência de filhos homens à própria turbulência da França pré-revolucionária. Weber (2008, p. 10), numa documentada biografia da rainha, destaca que a sexualidade, a fertilidade e outras características físicas de Antonieta, “foram tanto pretexto como catalisadores para os inflamados debates sobre gênero, classe e poder”. Ela destaca a ambivalência da rainha do *Ancien Régime* que lia *Julia ou a nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), e visitava a lápide dos Iluministas.

Depreende-se que biografias assinadas por nomes de prestígio, reconhecendo os “pioneiros” seculares Edmund Burke (1729-1797) e Stefan Zweig (1881-1942), permanecem a bibliografia incontornável acerca de Antonieta. Nelas, a rainha é tanto a “mulher comum” de Zweig (2001, p. 100) como a “Rainha bruxa” de Chantal Thomas (1999, p. 58), exageros simétricos que prejudicam uma investigação da personagem histórica.

Por um lado, declarou-se a rainha como uma engrenagem do Absolutismo Monárquico e da Revolução Francesa, caso de *Era das Revoluções* de Eric Hobsbawm (2012, p. 105). Outra perspectiva enquadra sua atuação histórica naquela das estruturas sociais, como n’*A Sociedade de Corte* de Norbert Elias (2001, p. 64). Há, ainda, o interesse historiográfico pela minúcia da história privada, vertente que se impôs com outro lastro de investigações. Não obstante, tal *corpus* historiográfico raramente considerou as ínfimas imagens no papel impresso dos libelos.

Autores contemporâneos circunscrevem topografia que focaliza a dita “literatura pornográfica” do período setecentista. Tal sentença não somente colmata uma lacuna, mas recorda que os gravuristas franceses da Revolução foram contemporâneos aos livros do Marquês de Sade. No que tange a imprensa, a “história cultural” de Robert Darnton, autor já mencionado, consolidou outra perspectiva. Ele dedicou-se à literatura ilegal no século XVIII, apesar de deter-se pouco nas imagens propriamente ditas e menos ainda naquelas que figuram Maria Antonieta. Ondas de revisão estruturam artigos que trouxeram à baila os marcadores sociais, mulher e estrangeira, da rainha. Publicada em inglês, a pesquisa de Lynn Hunt (2002, p. 117) tornou sua autora baliza desses estudos.

Seus ecos foram, também, sentidos no Brasil. Felipe Goebel (2020, p. 80), que utilizou dos estudos de Hunt, tangenciou os panfletos do período para deter-se, especificamente, no retrato em óleo sobre tela *La reine en gaulle* (1783). Esta tela causou furor pela informalidade das vestimentas da rainha quando de sua exibição no *Salon du Louvre*.

Figura 2. *Visage de Marie-Antoinette sur un corps de hyène*, ca. 1791. Est.: água-forte, diam. 6,5 cm. Paris: [Villeneuve?]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



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

Nem mulher comum, tampouco rainha bruxa, *Visage de Marie-Antoinette sur un corps de hyène* (figura 2) apresenta seu rosto montado no corpo de uma hiena-malhada. Ela não exibe cabelos, mas cobras, numa nítida associação com as três Górgonas da mitologia grega. Medusa, Esteno e Euríale são, também, citadas nas *Metamorfoses* (IV, 618). Elas possuem serpentes na cabeça, além de presas, parecidas com as de um javali, mãos de bronze e asas de ouro que lhes permitem voar. Medusa, a mais famosa, petrifica quem mira seus olhos.

Tinta, papel e prensa configuram o terreno de tais imagens. Ao olhá-las, anuviadas pelo poder do tempo, é em outro local que se dispõe nossa pesquisa. Na necessidade de expressar o *pathos* da soberana cruel, da esposa infiel e da mãe assassina, aludiu-se, respectivamente, aos monstros pródigos, divindades olímpicas e Medeia

assassina. Quando os gravuristas precisaram exibir cenas de exacerbação pulsional, sejam elas eróticas ou assassinas, eles voltaram-se para formulações do passado, muitas delas estilizadas e legados pelos antigos, sendo muitas vezes atualizadas quando do Renascimento.

Portanto, notamos que foi pelo retorno de formulações patéticas (*Pathosformeln*), de Warburg, que se figurou Maria Antonieta. Trata-se do “recordado mundo antigo das formas (...) impondo as suas formulações da linguagem gestual”, o que manifestou a erupção do antigo na expressão da intensidade de alma ou corpo (WARBURG, 2018, p. 210). Se tal noção será aprofundada abaixo, assinalamos que, frente às imagens do período, impôs-se à pesquisa a necessidade do objeto se abrir ao campo teórico. Ao considerar que a compreensão das relações contextuais das gravuras estudadas é incontornável, mas insuficiente diante de tal *corpus* documental, consideramos a existência duma dimensão temporal inquietante, e até incômoda, que exigiu investigação para além dos estudos encabeçados por Darnton. Ele e outros dos autores mencionados acima discutiram acerca das condições de fatura das imagens de Antonieta. Contudo, a rigor, é preciso compreender como o *pathos* expresso no material elencado concerne, também, às imbricações entre mito, imagem e política na iminência da Revolução, buscado no torpor dos antigos pelos gravuristas às ordens dos revolucionários.

Interessa assinalar que não é caso de subtrair as imagens de Antonieta de sua época, mas indagar como a reincidência gestual, consagrada pela tradição, das personagens míticas – e sua energia catalizadora –, contribuíram na apresentação da rainha às portas da Revolução. A partir, principalmente, da leitura de Warburg ou, a de Georges Didi-Huberman (2017, p. 50), o que propomos é observar as imagens não como suporte da iconografia, mas como conceito operatório. Portanto, foi por notar a necessidade do objeto em figurar o *pathos* antigo à época da invenção da guilhotina que tal pesquisa adentra o território dessas imagens.

O ANTIGO REGIME E O RETORNO DO ANTIGO

Vestir bonecas com roupas da moda e chamá-las *poupées de mode* foi prática comum dos costureiros do Antigo Regime, ávidos por encomendas da aristocracia. *La boîte à Pandore* (figura 3) apresenta-nos uma pequena caixa talhada que exhibe em seu interior Maria Antonieta estilizada como uma pequena boneca. A escolha do vestido e do

tocado em musselina de cor branco e amarelo não é inusitada. A vestimenta, despretensiosamente utilizada pela rainha na atmosfera bucólica que pairava sobre o fim dos anos setecentos alcançou, por fim, o guarda-roupa revolucionário. A musselina de cor branco foi requerida pelas mulheres dos revolucionários nos tribunais; recorrendo às *Vidas de Plutarco*, elas vestiram leves vestidos e depositaram frente à Assembleia seus estojos de joias (WEBER, 2008, p. 232).

Figura 3. Anônimo, *La boîte à Pandore*, 1792-1793. Est.: água-forte, col.; 20 x 27cm. Paris: [s.n.]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6940054h>

Recordando uma moderna história em quadrinhos, as seis personagens que circundam a caixa portam balões com pequenas frases. Lemos, da esquerda para a direita: “Este é o lindo presente que a Corte de Viena está nos dando/ Deixe-nos conhecer seu caráter/ Esta é a única joia na Alemanha que £ 27 pode colocar um preço/

Teria valido melhor o [indiscernível]/ o falso ca/ [indiscernível]³. A sentença “de todos os males, este é o pior” encontra-se gravada na caixa que guarda Antonietta.

Caroline Weber (2008, p. 23), além de identificar a personagem ao centro da gravura como o Visconde de Calonne (1734-1802), Controlar-geral dos Negócios, suposto favorito da monarca, teceu outras considerações interessantes. A primeira, ao vincular a joia evocada pelas personagens ao dispêndio material, implica no possível envolvimento da rainha no famoso caso do *Escândalo do colar de diamantes*, ocorrido em 1785. A segunda revela que tais bonecas, produzidas em madeira articulada ou gesso e trajadas com versões em miniatura das últimas modas parisienses, eram conhecidas como pandoras (ROCHE, 2007, p 147).

Diferenciavam-se das pequenas pandoras vestidas com roupas diurnas, as grandes pandoras em trajes de gala. Em tempos de guerra, elas gozavam de imunidade diplomática e viajavam escoltadas através das fronteiras europeias. Entendemos que a associação de Maria Antonietta, que fornecia semelhança não somente à pandora da gravura, mas as bonecas que figuravam nos elegantes magazines de moda como o periódico *Galerie des modes* desde a década de 1770, fulminou no processo de individualização do sujeito moderno descrito pelo filósofo Gilles Lipovetsky (2009, p. 96).

Não obstante, focalizamos a latente historicidade contida na evocação de Pandora. Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* (57-101), legou a versão canônica do mito. Mulher moldada de água e barro por Hefesto a pedido de Zeus, Pandora recebeu um dom de todos os deuses do Olimpo e foi enviada a Epimeteu, irmão de Prometeu, o ladrão do Fogo. Lá, ela tirou a grande tampa de um jarro (*píthos*) e derramou sobre o mundo todos os seus males. Guardada sob a tampa de um vaso, restou apenas a esperança. Por ser bela e inteligente, mas astuta e ardilosa, Pandora entrou para a tradição como o “belo mal” (*kalòn kakón*) dos gregos.

Em um trabalho de extremo rigor filológico, Dora e Erwin Panofsky (2009, p. 25) apontam as modificações estruturais na transmissão e transformação de tal “símbolo mítico”. Famosa na Grécia, mas quase ignorada pela tradição romana, foi curiosamente a Patrística que lhe conferiu fama na Idade Média, corroborando a partir dela a doutrina do pecado original. Em *Pandora abrindo a caixa* (figura 4), de Rosso Fiorentino (1495-

³ Essa e outras traduções subseqüentes foram realizadas por nós.

1540), Pandora liberta não demônios pagãos, mas os sete pecados capitais, numa explosão de luminescência carregada de energia.

Figura 4. Rosso Fiorentino, *Pandora abrindo a caixa*, c. 1534-1535. Caneta e tinta marrom, água marrom, sobre papel, 24,2 x 39,3 cm. Paris, École des beaux-arts, Coleção patrimonial.



Fonte: <https://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part20588.html>

Sem, ainda, adentrar o terreno das inversões energéticas estudadas por Warburg (2015, p. 234), tal imagem permitiu a Panofsky discorrer acerca de uma mudança de atributo que terá papel decisivo para nós. Nos versos de Hesíodo, Pandora abriu um vaso (*píthos*) transformado em caixa (*pyxis*) na Renascença, originando-se daí a expressão “caixa de Pandora”. Resta-nos assinalar que, para os autores, o responsável por tal modificação de atributo foi Erasmo de Rotterdam (1466-1536). A imagem de Maria Antonieta (figura 3) alude a tal modificação, pois é da caixa que as forças titânicas, a própria rainha, serão libertadas como uma maldição lançada sobre os franceses. Aqui já não haveria a esperança para ser guardada sob a tampa da caixa, pois como uma força advinda dos debaixo da história a Pandora setecentista investiria seu poder destrutivo a partir das mãos dos gravuristas requeridos pela revolução.

Depreende-se da obra de Aby Warburg (2015, p. 78) preocupação com a transmissão e transformação de certos bolsões da cultura ocidental. Ele percebeu que,

revolvidos na memória, jugos míticos poderiam imperar séculos mais tarde, nomeando a vocação de forças e formas a ultrapassarem as rígidas delimitações temporais dos historiadores de *Nachleben der Antike*⁴. Esta conceituação, pois trata-se, de fundo, de um modelo teórico, vê nas imagens o nó de um tempo de tensões, impurezas e sobre-determinações, pois insinua que é o antigo, e não necessariamente as imagens, que sobrevivem. Pandora, milênios mais tarde, continua a associar beleza e destruição na figuração de Antonieta, o que nos permite evocar uma referência basilar para a percepção do *Nachleben der Antike* por Warburg. Heinrich Heine (2020, p. 44), autor de *Os deuses no exílio*, escreveu que, “por ocasião da vitória definitiva do cristianismo”, os “deuses e deusas foram obrigados a fugir ignominiosamente e vieram se esconder entre nós, sobre a terra, valendo-se de todo tipo de disfarce”. As divindades pagãs atravessaram tempos diversos e iconografias antitéticas, pois Pandora não foi a única a ser retomada pelos gravuristas. “A imagem, mesmo contemporânea, está permeada de memórias e quicá de obsessões por passados” (CAMPOS, 2016, p. 53).

Figura 5. *Trait de l'histoire de France du 21 au 25 juin 1791 ou la metamorphose*, 1791. Est.: água-forte, col.; 37cm x 49,5 cm. Paris: [s.n.]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6942366c?rk=21459;2>

⁴ O que é literalmente traduzido do alemão como “pós-vida do antigo”. O termo tem origem na obra de Anton Springer (1825-1891), apesar de Warburg utilizá-lo em outra acepção.

Em *Trait de l'histoire de France du 21 au 25 juin 1791 ou la metamorphose* (figura 5) Maria Antonieta retoma uma formulação renascentista da ninfa Galateia, ela mesma baseada em antigos romanos. A rainha, vestida com as togas esvoaçantes dos antigos, apesar de conservar a maquiagem da toalete de Versalhes, conduz uma carruagem assentada na boleia. Detemo-nos, agora, no que se lê na inferioridade da imagem:

Sileno, viajando montado em *Mirabeau-Tonneau*, seu enorme peso o fez desistir dos últimos suspiros. Seu gênio maligno o engana e faz com que ele veja num espelho o caminho que ele quer viajar, mas oposto ao que ele queria levar. A loucura conduz a Carruagem; seu *Marotte* o serve como um chicote. Os Lagostins, seus Mensageiros, a fazem voltar e trazê-la de volta ao ponto de partida. O guia da loucura, como um esquilo trancado em sua gaiola, corre a toda velocidade e está sempre no mesmo ponto. Seus vaidosos esforços acionaram o alarme e ele mesmo tocou a campainha. Os pássaros da noite, fechando o cortejo e atrelados por seus líderes, fazem o impossível para acelerar este voo.

O aspecto cômico ou até o tom apelativo da sátira faz-se notar. A carruagem é um barril de madeira, os cavalos são lagostins, o destroço de um corpo regurgita vinho ou sangue, enquanto o rei figura imagem de Sileno com a pele de cabra. A moldura que serve de atributo ao Conde de Mirabeau (1749-1791), cortesão de Luís XVI, exhibe o brasão da família da rainha e os pássaros sombrios, sinal de mau agouro, não podem mais colaborar com a demora do coche, metaforizada pelo roedor em sua gaiola.

No que tange o contexto histórico, o início dos anos 1790 assistiu a conturbadas alterações sociais e políticas na França. Eric Hobsbawm (2012, p. 111) salienta que “uma convulsão de grandes proporções no reino e uma campanha de propaganda e eleição deram ao desespero do povo uma perspectiva política”. As revoltas camponesas denominadas de Grande Medo (*Grand Peur*) coincidiram com a tentativa de fuga da família real da capital. Eles capturados pelos revolucionários em Varennes-en-Argonne, vilarejo ao norte da França.

Não obstante, para além de tais referências contextuais, indagamos as *Pathosformeln* utilizadas para apresentar a família real fugitiva. É interessante perceber que o enquadramento patético da rainha na gravura recorda, imediatamente, a da personagem de outra imagem. Trata-se da ninfa Galateia (figura 6), mencionada acima, pintada em afresco por Rafael Sanzio (1483-1520) na *Villa Farnesina* sob encomenda do banqueiro Agostino Chigi (WARBURG, 2015, p. 162). Luana Wedekin (2022, p. 10) considerou tal construção romana cortejo privilegiado de *Pathosformeln*, recordando as

cópias que os renascentistas realizaram de imagens dos baixos-relevos e sarcófagos romanos, para além de textos dos antigos.

Figura 6. Rafael Sanzio, O triunfo de Galateia, 1512. Afresco, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Roma, Itália.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Galateia#/media/Ficheiro:Raffael_012.jpg

O triunfo de Galateia (figura 6) apresenta a ninfa antiga fugindo do ciclope Polifemo, portando nas mãos os arreios que se prendem aos golfinhos de sua carruagem. Sob o céu azul-claro, *putti* miram flechas em direção a ela, que ocupa o primeiro plano do afresco. Daniel Arasse (2015, p. 100) denota que Galateia, bem como quase todos os rostos femininos pintados por Rafael, derivam suas formas de uma fonte em comum, pois o “rosto feminino rafaelesco corresponde a um modelo único, voluntariamente variado de um quadro a outro, modalizando segundo o tema ou o registro do quadro”.

Para ele, a tentativa do pintor em retratar sua amante em toda sua obra expõe o ideal do amor neoplatônico que aluviava os artistas do Renascimento. De nossa parte, resta-nos assinalar que até mesmo as vestimentas que traja Galateia associam-se às de Antonieta (figura 5).

Não é irrisório considerar que as cópias antigas não eram atualizadas apenas pelo Renascimento, mas por tempos posteriores a partir de determinados nexos formais. Acerca de Rafael, Luana Wedekin e Sandra Makowiesky (2022, p. 77) retomam um importante texto de Salvatore Settis para indicar o uso das *Pathosformeln* em sua oficina. Settis (2000, p. 146) afirmou a importância de Rafael na “transição da fórmula antiga para a nova”, numa prática caracterizada pelo olhar dirigido aos modelos antigos.

A gravura revolucionária francesa (figura 5) pertence à reprodutibilidade técnica capaz de colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original, processo que incide na xilogravura, atinge as estampas em chapa de cobre ou água-forte e fulmina na litografia (BENJAMIN, 1994, p. 168). Não obstante, na esteira dos autores citados, é preciso diferenciar os processos de cópia formal, ensaiado pelas oficinas de artistas desde a Idade Média, do caráter estereotipado e repetitivo, repleto de carga energética, que se imiscui na *Pathosformel*.

Reiteradamente, remonta-se a cunhagem da noção de *Pathosformel* num artigo que Aby Warburg dedicou a Albrecht Dürer (1471-1528). Ao observar outras imagens do episódio da Morte de Orfeu, como os pratos da coleção do Museu Correr, ou o primeiro dos dramas italianos de Poliziano, *Orfeu*, recitado em versos ovidianos, Warburg (2015, p. 90) percebeu “com que viva intensidade a mesma fórmula de *pathos*, arqueologicamente fiel (...) enraizou-se nos círculos de artistas”. As formulações patéticas eram utilizadas para apreender a tragicidade e a profunda comoção humana, não apenas copiadas, mas surgidas quando necessário apresentar a “vida em movimento” que imperaria como “força ainda viva” (WARBURG, 2015, p. 83).

Na montagem associativa de Galateia e Antonieta, é nítida a repetição da gestualidade, aludindo-se claramente às formulações patéticas que não derivariam da apreensão da natureza, mas dos modelos antigos. Todavia, tudo que é apolíneo em Galateia torna-se dionísíaco em Antonieta. Trata-se, respectivamente, da mulher que foge da morte e a mulher que carrega a morte, já que a rainha (figura 5) transporta a cabeça⁵ cortada que antecipa a guilhotina, apelando, também, ao vinho e sangue das bacantes e

⁵ Daniel Arasse (1989, p. 173) assinalou que, da unidade orgânica cindida em dois restos mortais, é a cabeça que prende o olhar e o discurso, tornando-se “uma verdadeira ‘máquina de tirar retratos’”.

seu tirso. Portanto, retomamos as inversões de energia que vetorizam positiva ou negativamente às *Pathosformeln*. Para Georges Didi-Huberman (2016, p. 35), que deriva algumas de suas ideias de Warburg, as imagens seriam como cristais que concentrariam em particular esses gestos antiquíssimos, quase imemoriáveis. Mas, elas não apenas transmitiriam gestos, também os transformariam.

Logo, é preciso diferenciar *Pathosformel* de referência formal, pois os artistas não somente copiaram as imagens do Renascimento atualizando os modelos da Antiguidade. Eles requeriam tais formulações na necessidade de expressar *pathos*, o que envolve problemas de ordem histórica, filológica e antropológica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 172). Nesse sentido, o recurso às formulações patéticas exprime a força do dionisíaco, pois as divindades e a intensidade dos antigos não apenas atestam o passado, mas o proclamam quando necessário conferir intensidade às cenas. As *Pathosformeln* são mais que referências formais pois conferem às cenas representadas dinamismo, movimento e energia, questionando, inclusive, as distinções entre forma e conteúdo. Na expressão do belo mal de Pandora ou das cenas da mulher em fuga, os gravuristas franceses do período estudado voltarem-se para *Pathosformeln* que permitiriam o retorno de forças a partir de formas (PUGLIESE, 2016, p. 209). Elas intensificaram-se nas mãos dos gravuristas; somaremos a elas a Mênade báquica e a Medeia assassina.

PATHOSFORMELN DOS ANTIGOS: O TIRSO DIONISÍACO

Un peuple est sans honneur, et mérite ses chaînes, quand il baisse le front sous le sceptre des reines (figura 7) apresenta Maria Antonieta nua, de braços abertos, mas sem pernas ou pés, sobre a cama. O próprio dossel, pesado e majestoso, funciona como um dispositivo de abrir e fechar, desvelando a ação que se desenrola sob ele. A região da vulva da personagem é coberta pela pata de um bode, interditando o campo de visão. *Grosso modo*, outras criaturas mitológicas ladeiam a gravura, formando um séquito olímpico na corte de Versalhes.

Visualizamos Janus, Pã, além de um soldado de armadura romana à esquerda da rainha figurada como uma sereia. Trata-se de uma possível referência a Marte, par simétrico a Vênus, que nasceu do mar. Completam o círculo a pele de leopardo que está para Dioniso assim como o pavão da gravura está para Hera. Não obstante, se a atmosfera da imagem é o desenfreio dionisíaco, impõe-se indagar o rei sonolento e a rainha extática.

Figura 7. Anônimo. *Un peuple est sans honneur, et mérite ses chaînes, quand il baisse le front sous le sceptre des reines*, 1791. Est.: água-forte, 14,5 x 9,5 cm. Paris: [s.n.]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6942366c?rk=21459;2>

No material estudado do período revolucionário francês, o sexo e a sexualidade dos monarcas são um dos temas mais recorrentes. Neles, a torpeza moral seria necessariamente corolário da duplicidade política (DARNTON, 1996, p. 131). Se a impotência do rei era álibi para sua inaptidão política, o efeito contrário repercutiria sobre a rainha. Essas imagens configuram plasticamente certos estereótipos de gênero, pois se a moral vigente na sociedade de corte foi pouco ciosa para os homens, o efeito contrário repercutiu sobre as mulheres (MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 251-252).

Georges Vigarello (2008, p. 534), assinalou que “os panfletos em torno do corpo do rei têm nas últimas décadas do século [XVIII] uma força que não tinham”. Já Michel Vergé-Franceschi e Anne Moretti (2017, p. 45), em *Una historia erótica de Versailles*, arrematam seu texto com a descrição do “palácio de um rei impotente”, considerando a sonolência e taciturnidade imbuídos na personalidade de Luís XVI. Sobre a rainha (figura 7), seu enquadramento patético não expõe estas características. Ela possui afinidade com mênades báquicas, informação respaldada pelo cálice de vinho que porta na mão esquerda.

Figura 8. Anônimo, *La Rousse royale enleve le dauphin de la France presse sur elle les serpens de la discorde et pousse le bon gros et lourd papa hors de sa patrie : le demon des grandeurs l'amuse en chemin lui faisant accroire que des vessies sont des lanternes...*, 1791. Est: água-forte, 17 x 27 cm. Paris: [s.n.]. Acervo: Biblioteca Nacional da França (BnF).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6947757b/>

Na gravura *La Rousse royale enleve le dauphin de la France* presse sur elle les serpens de la discorde et pousse le bon gros et lourd papa hors de sa patrie: le demon des

grandeurs l'amuse en chemin lui faisant accroire que des vessies sont des lanternes..., (figura 8) Antonieta permanece como mênade. Nela, mais que na gravura anterior, a rainha reúne não somente os atributos iconográficos – as serpentes e a adaga –, mas o próprio movimento que preside a personagem báquica. Sob o influxo de uma espessa camada de fuligem, vemos Maria Antonieta, a ruiva real, portando o filho no braço esquerdo enquanto com o direito alça ao ar seus cabelos transformados em serpentes. Retrospectivamente, lembramos da associação prévia da serpente com a rainha (figura 1). Na borda inferior da gravura, vemos:

A Ruiva Real (1) sequestra o Delfim (2) da França, pressiona as Serpentes da Discórdia sobre ela e empurra o bom e velho Papai (3) fora de seu país. O Demônio (4) dos Tamanhos o diverte ao longo do caminho, fazendo-o acreditar que Bexigas são Lanternas. A Divisão (5) acompanha seus passos seguidos pelos Macacos da Corte. A França (7), indignada com esta fuga, desembainha a espada da Lei sobre os ingratos. A Liberdade (8) e o Gênio (9) da Pátria mostram ao casal Desleal seu juramento desprezado. O Menino (10) de Temis apoiado no altar patriótico pesa a coroa real e o boné da liberdade, este último vence. Outro (11) sob o hábito do Povo quebra o Ferro do Despotismo.

A exploração do impotente e ludibriado Luís XVI, “o bom e velho Papai” enganado por seus Ministros, é contraposta à lascívia e violência de Antonieta que arranca os próprios cabelos. Triangula-se ao casal real a “Liberdade” e o “Gênio” como alegorias revolucionárias. A balança declara a superioridade do barrete frígio sobre a coroa e proclama o fim do despotismo monárquico. Nesta imagem trabalham juntas imagem e palavra. Nela não há apenas visível, nem tampouco legível, mas meandros que se tecem entre tais categorias. Em *Sublime Poussin*, Louis Marin (2000, p. 10) demonstrou as rasuras, os saltos e as sobreposições, sem nunca ceder a arbitrariedade, a despeito da relação entre a palavra e a imagem, pois “o legível e o visível têm fronteiras e lugares comuns”.

A imagem de Antonieta associa-se às mênades que nos festins dionisíacos empunhavam a lâmina para a dança violenta e erótica com as serpentes. Tais festins são narrados em *As bacantes* (estrofe I), de Eurípedes, pois além do alfabeto gestual legado pelos vasos gregos, os versos antigos apresentam os mistérios do culto a Dioniso. Nele, sacrificavam-se animais em honra do deus e a dança das mênades precedia a dilaceração das serpentes. Não obstante, a imagem de Antonieta é, ainda, mais complexa.

Figura 9. Bertoldo di Giovanni, *Crucificação*, c. 1485-1490. Relevô em bronze, Museu Nacional de Bargello, Florença.



FONTE: <https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/85626/Bertoldo%20di%20Giovanni%2C%20Crocifissione%20di%20Cristo>

Warburg assentiu a inversão energética que fez de uma mênade antiga modelo para a Maria Madalena, abordando o intenso uso que o Cristianismo fez das formulações de *pathos*. Para Warburg (2018, p. 126), retomando a Maria Madalena (figura 9) de Bertoldo di Giovanni (c. 1435-1491), há uma relação direta entre a Mênade que dilacera o animal e a “Madalena, chorando sob a Cruz, [que] aperta convulsivamente os cachos de cabelos que arrancou, num luto orgiástico”, o que é plasticamente manifestado na Antonietta que arranca os cabelos e dança com as serpentes (figura 8). Neste contrarritmo temporal, a Antiguidade sobreveio no Renascimento tensionada tanto por elementos e potências apolíneos, como por elementos e potências dionisiacos, numa “oscilação entre serenidade e movimento como uma experiência trágica fundamental” (WARBURG, 2018, p. 200).

A imagem de Maria Madalena (figura 9) foi fixada por Warburg (2011, p. 76) na *Prancha 42* do *Bilderatlas Mnemosyne*, cujo eixo temático gira em torno da “expressão do sofrimento em inversão energética”. O relevô sobrepõe desejo e luto, vestimentas esvoaçadas e cabelos arrancados, o que sobrevive dos antigos na gravura de Antonietta,

que preserva, inclusive, a escolha do braço direito para alçar os cabelos arrancados. Contudo, Antonietta (figura 7) estaria mais próxima, energicamente, da mênade assassina que Madalena em luto sensual.

Figura 10. Giulio Bonasone, *A morte de creusa*, s.d..



Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Giasone-e-Medea-Dall-antico/B6F67C3194E39C38>

Didi-Huberman (2019, p. 150), em *Ninfã dolorosa*, diferenciou a contrição da Virgem e o desespero sensual de Maria Madalena, o estatuto da *Mater dolorosa* frente àquele da *Ninfã dolorosa*. Para tal autor, o vocabulário gestual das mênades báquicas é retomado na constituição de Madalena aos pés da Cruz, conjugando particularmente sagrado e profano, luto e desejo, num *pathos* excessivamente sensual. Warburg e, depois, Didi-Huberman associaram Maria Madalena à Mênade. Não obstante, suspeitamos que os gravuristas revolucionários encontraram outro nexos no trabalho de Giulio Bonasone (1498-1574). Warburg (2015, p. 352) citou-o a respeito do *topos* do *Julgamento de Paris*, mas sua oficina apresentou uma outra imagem curiosa.

A morte de Creusa (figura 10), conservada no Metropolitan Museum of Arte de New York, apresenta Medeia no episódio que antecede imediatamente o infanticídio de sua prole com Jasão, o que é narrado na peça homônima de Eurípedes (verso 1245). Em

tal cena, a personagem envenena as roupas da nova mulher de Jasão, Creusa, também conhecida como Glauce. Na gravura acima, Medeia escapa à esquerda com os cadáveres dos filhos no carro de Hélios, o Sol, que é seu avô (verso 1320). Creusa, em desespero à direita de Medeia, arranca seus cabelos como no *pathos* de uma ninfa dionisíaca. A forma mais intensa para expressar sua dor lancinante é, justamente, a de conter suas madeixas entre os dedos das mãos.

A associação é flagrante frente à Antonieta (figura 8), a mãe que se agarra ao filho, mas exhibe os cabelos, numa sobredeterminação, no sentido psicanalítico, entre Medeia e Creusa. A *Pathosformel* é encarnação, ela concerne tanto à “dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e anjo feminino” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220). Mênade, Maria Madalena, Medeia ou Creusa, tais fórmulas patéticas não conferiram apenas um motivo às imagens de Antonieta. Elas foram requisitadas para colocar cenas em movimento, evocando torpor e exibindo exacerbação à época da Revolução Francesa.

Assim exposto, o olhar warburguiano acrescenta aos estudos anteriores das imagens de Antonieta a articulação entre imagem, mito e política. A pesquisa sublinha que, apesar de vinculada aos acontecimentos circunscritos à conjuntura da época, o retorno das *Pathosformeln* confere intensidade na representação de cenas de exacerbação pulsional. A noção de *Pathosformel* não ignora a investigação da ordem de conteúdo ou formal das imagens de Antonieta. É papel de tal artigo compreender que a iconografia clássica foi empregada continuamente como ferramenta crítica à rainha. Todavia, ela demonstra que, face à pulsão expressa pelos monstros pródigos e as mênades báquicas, os revolucionários colocarem-se, também, face ao corpo da imagem, seja ela uma gravura em papel.

As *Pathosformeln* não são fórmulas vazias, mas dotadas de energia e dinamismo, retornando pelas mãos do artista para fazer aflorar as pulsões do humano nos momentos de intenso fervor. São gestos de comoção profunda incidentes e potentes na figuração das artes plásticas na cultura ocidental. Trata-se, portanto, do “valor expressivo pleno de um temperamento alcançado, tomado de uma profunda experiência do corpo”, tornado, “superlativo autorreferencial e reincidente da linguagem gestual” (WARBURG, 2018, p. 209).

Nesse artigo, detivemo-nos numa sucessão de imagens de Maria Antonieta nos libelos políticos do início do período revolucionário francês. Ao debruçarmo-nos sobre tais imagens, voltamo-nos para as formulações de patetismo acentuado que permitiram uma abertura do objeto ao campo teórico, sem que isso prejudicasse a apreensão dos

importantes elementos contextuais das gravuras. Como o trabalho operou pela justaposição de imagens, tal montagem associativa se deveu menos a criar um “catálogo”, listando itens para um arquivo integral, e mais a observar detidamente algumas imagens cujas singularidades formais complexificam-nas. Existem muitas outras questões que as imagens escolhidas poderiam fazer pensar, e muitas outras imagens para alocar a elas. Esse estudo não desejou mais que lançar um pouco de luz sobre imagens pouco exploradas pelos que adentraram o assunto.

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. **A guilhotina e o imaginário do Terror**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ARASSE, Daniel. **Désir sacré et profane**. Le corps dans la peinture de la Renaissance Italienne. Paris: Éditions du regard, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. São Paulo: Editora Vozes, 2014.
- BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CAMPOS, Daniela Queiróz. A imagem e o anacronismo nas páginas da Garotas do Alceu. **dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 9, n. 20, p. 52-67, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/476>
- DARNTON, Robert. **A Revolução impressa**: A imprensa na França, 1775-1800. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DARNTON, Robert. **Boemia literária e Revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa dolorosa**. Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard, 2019.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- EURÍPEDES. **As bacantes**. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- EURÍPEDES. **Medeia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- GOEBEL, Felipe. Maria Antonieta na exibição do *Salon du Louvre* de 1783: nudez, classe e sexualidade feminina. In: **Veredas da história**, v. 13., n. 2, p. 65-99, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/47434/25754>
- HEINE, Heinrich. **Os deuses no exílio**. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- HOBBSBAWM, Eric. **A era das revoluções**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HUNT, Lynn. The many bodies of Marie Antoinette: political pornography and the problem of the feminine in the French Revolution. In.: GOODMAN, Dena. (org.) **Marie Antoinette: writing on the body of a queen**. Londres: Routledge, 2002, p. 117-138.
- LEVER, Evelyne. **Maria Antonieta: a última rainha da França**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Edusp, 2000.
- MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1)**. Da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p. 217-301.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PANOFKY, Dora; PANOFKY, Erwin. **A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- PUGLIESE, Vera. Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*. *Revista Archai*, v. 18, n. 171, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8697/7377>
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**. Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Senac: São Paulo, 2007.
- SETTIS, Salvatore. *Ars Moriendi*: Cristo e Meleagro. In: CAGLIOTI, Francesco (Org.). **Annali della scuola normale superiore di Pisa**. Serie IV, Quaderni, 1-2. Pisa: Classe di lettere e filosofia: 2000.
- THOMAS, Chantal. **The wicked queen: the origins of the myth of Marie Antoinette**. New York: Zone Books, 1999. Disponível em: <https://archive.org/details/wickedqueenorigi0000thom/mode/2up>
- VERGÉ-FRANCESCHI, Michel; MORETTI, Anne. **Una historia erótica de Versailles**. Madrid: Siruela, 2017.
- VIGARELLO, Georges. O corpo do rei. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História do corpo (vol.1)**. Da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008, p. 503-534.
- WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Presença do antigo**. Escritos inéditos. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

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

WEDEKIN, Luana Maribele; MAKOWIECKY, Sandra. *Pathosformel* do luto: apropriação cristã das imagens pagãs de lamentação fúnebre. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 77, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/16057/11389>

WEDEKIN, L. M. *Stanza del Fregio* da *Villa Farnesina*: cortejo privilegiado de fórmulas de pathos e fonte substancial da prancha 40 do *Atlas Mnemosyne*. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29661>

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



www.revistafenix.pro.br

Recebido em: 21/05/2024
Parecer dado em: 19/08/2024