

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

LUANNA JALES DUQUE DE ALBUQUERQUE

O RISO É MASCULINO

**IMAGENS DO FEMININO NA CARICATURA INGLESA DURANTE A REVOLUÇÃO
FRANCESA**

Florianópolis, junho de 2017

Luanna Jales Duque de Albuquerque

O RISO É MASCULINO

IMAGENS DO FEMININO NA CARICATURA INGLESA DURANTE A REVOLUÇÃO
FRANCESA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
História como requisito parcial para
obtenção do título de bacharelado e
licenciatura em História pela
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Orientadora: Prof^a Dra. Ana Maria
Veiga

Florianópolis, junho de 2017



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e sete dias do mês de junho do ano de dois mil e dezeseite, às 14 horas e 00 minutos, no LEGH, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^ª. Dr^ª: Ana Maria Veiga (Orientador(a) e Presidente); Diego Schibelinski (Titular); Prof^ª. Dr^ª: Cristina Scheibe Wolff (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 11/HST/CFH/2017, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso da Acadêmica Luanna Jales Duque de Albuquerque, intitulado: **“O RISO É MASCULINO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NA CARICATURA INGLESA DURANTE A REVOLUÇÃO FRANCESA”**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, a Acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof^ª. Dr^ª: Ana Maria Veiga, nota 10, Diego Schibelinski, nota 9.0, Prof^ª. Dr^ª: Cristina Scheibe Wolff, nota -, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 9.5. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 06 de julho de 2017. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

A banca sugere que o título mude para "O riso é masculino: Imagens do feminino na caricatura inglesa durante a Revolução Francesa."

Florianópolis, 27 de junho de 2017

Prof^ª. Dr^ª: Ana Maria Veiga (Orientador(a))

Diego Schibelinski (Titular)

Prof^ª. Dr^ª: Cristina Scheibe Wolff (Suplente)

Luanna Jales Duque de Albuquerque (Acadêmica)



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

Atesto que a acadêmica Luanna Jales Duque de Albuquerque, matrícula n.º13101885, entregou a versão final de seu TCC cujo título é: O riso é masculino: Imagens do feminino na caricatura inglesa durante a Revolução Francesa, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 06 de julho de 2017.

Luca Maria Beiga

Orientador(a)

Resumo:

Este trabalho tem como recorte os anos entre 1789 e 1800, e tem como foco produções gráficas satíricas inglesas que ilustram figuras femininas que representem ou tenham ligações com a França. Estas ilustrações foram analisadas como uma forma de ataque por parte dos ingleses aos acontecimentos da Revolução Francesa. Buscando compreender o porquê do uso de figuras femininas nestas ilustrações satíricas e como esta era desenvolvida a partir de diferentes grupos as figuras femininas foram separadas em quatro subcapítulos que tem como foco: As alegorias da Liberdade, as revolucionárias, as adeptas da moda neoclássica e Maria Antonieta. Durante o desenvolvimento desta pesquisa há foi possível notar que representações femininas de diferentes camadas sociais possuem representações distintas, sendo as mulheres da elite e com menor participação política representadas de forma mais branda, enquanto as figuras mais próximas do povo e do poder político eram muitas vezes demonizadas. Também concluiu-se que tais representações encontravam aceitação entre os homens franceses, sendo estes adeptos, ou não da Revolução, o que sugere que o humor produzido com base em mulheres trespassa as diferenças políticas e une os homens por meio das concepções patriarcais utilizadas para a criação das sátiras selecionadas.

Palavras-chave: Humor gráfico, Sátira, Revolução Francesa, Representação

Abstract:

This work contours the years between 1789 and 1800 and focuses on English satirical graphic productions that have female figures who represent or have links with France. These illustrations were analyzed as a form of attack on the part of the English to the events of the French Revolution. Seeking to understand the use of female figures in these satirical illustrations and how it was developed from different groups, the female figures were separated into four sub chapters that focus on: The allegories of freedom, the revolutionaries, the followers of neoclassical fashion and Marie Antoinette. During the development of this research it has been possible to note that female representations of different social strata have different representations, with women of the elite and who had less political participation being represented more leniently, while the figures closest to the people and political power were often Demonized. It was also concluded that such representations found acceptance among French men, whether or not they were supporters of the Revolution, suggesting that the production of this kind of humor, that attacks women, crosses political differences and unites men through the patriarchal conceptions used for Creation of the selected satire.

Key-words: Graphic humor, Satires, French Revolution, Representation

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Caricature Shop. _____ p. 28
- Figura 2 - Le Gourmand, heavy birds fly slow. Delay breeds danger. A scene at Varennes, June 21, 1791. _____ p. 31
- Figura 3 - A peace offer to the genius of liberty and equality. _____ p. 44
- Figura 4 - Alecto and her train, at the gate of PandaeMonium:-or-The recruiting sarjeant enlisting John-Bull, into the Revolution Service. _____ p. 47
- Figura 5 - A Republican Belle. _____ p. 53
- Figura 6 - French Liberty. _____ p. 56
- Figura 7 - The three graces of 1794. _____ p. 64
- Figura 8 - Full dress. _____ p. 67
- Figura 9 - The Martydom of Marie Antoinette. _____ p. 75

SUMÁRIO

Introdução	p.08
Capítulo 1 - SÁTIRA POLÍTICA E HISTÓRIA	p. 13
1.1 O humor gráfico como fonte histórica	p. 13
1.1.2 Abordagens metodológicas para o trabalho com fontes texto-visuais	p. 18
1.2 Humor e caricaturas nas relações franco-inglesas	p. 21
Capítulo 2 - O JOHN BULL CONTRA A MEDUSA	p. 33
2.1 As mulheres sob o traço inglês	p. 33
2.1.1 A Medusa e as alegorias à República francesa	p. 41
2.1.2 “A Republican Belle”, um olhar sobre as mulheres do povo	p. 49
2.1.3 Adeptas da moda neoclássica e sua feminilidade subversiva	p. 60
2.1.4 Maria Antonieta, de Autrichienne a mártir	p. 69
O RISO É MASCULINO - Considerações finais	p.78
Referências bibliográficas	p. 82

INTRODUÇÃO

Enquanto para muitos a escolha do tema para o trabalho final do curso mostrou-se natural, uma continuação de algum projeto ou artigo iniciado durante a graduação, ou um aprofundamento da pesquisa já orientada em algum laboratório, para mim foi algo desesperador, pois, não conseguia encontrar um tema que me encantasse e ao mesmo tempo parecesse relevante para a produção acadêmica, em meio a isto, busquei orientação daquela que foi minha professora favorita durante a graduação, Ana Maria Veiga. Sabia de seu envolvimento com estudos de gênero e o seu trabalho com análise de imagens, mas cheguei a ela com muitas ideias e nenhum foco. Entre tantas possibilidades, concordamos que o acervo de ilustrações da universidade de Yale que eu havia encontrado, merecia ser explorado com calma e que lá eu poderia encontrar o que estava buscando, e assim foi.

Inicialmente pretendia trabalhar apenas com as representações de mulheres que houvessem adotado a moda Neoclássica e analisar a forma como os caricaturistas desenhavam essas mulheres, porém, ao encontrar o arquivo do *British Museum*, um acervo que deixava a meu dispor uma quantidade muito superior de obras, e com uma diversidade de temas ainda maior, senti-me impelida a buscar outras mulheres ali representadas. Como seria impossível analisar o movimento neoclássico sem falar da Revolução Francesa, decidi procurar imagens também de revolucionárias e da controversa rainha Maria Antonieta. Munida de um vasto acervo, tracei minha problemática: Como os caricaturistas ingleses representavam figuras femininas relacionadas à França durante o período da Revolução? O desejo de escolher os ingleses era exatamente devido à rivalidade histórica destes com os franceses, portanto imaginei que encontraria um bom número de referências às francesas; a partir disto comecei a selecionar fontes dentro do período revolucionário, o que trouxesse diferentes representações de figuras femininas, o que me trouxe a meu recorte final, tendo como foco os anos entre 1789 e 1800, e selecionando representações de: figuras adeptas à moda neoclássica, revolucionárias, de Maria Antonieta e das alegorias à Liberdade.

Como já havia percorrido uma boa parte das imagens que correspondiam ao meu tema de interesse, passei a imaginar que a nudez seria usada pelos caricaturistas ingleses como uma forma de deslegitimar as ações das revolucionárias e que esta seria usada exaustivamente contra as francesas, especialmente devido à erotização relacionada à França durante os séculos¹, porém, percebi que a nudez era utilizada de uma forma muito específica,

¹ Este apontamento vem de uma variedade de informações que me levam a crer que é senso comum a

de acordo com cada grupo, e não de modo indiscriminado. A exposição do corpo, o uso do grotesco, a disformia e animalização se faziam mais presentes conforme o grau de “periculosidade” de cada personagem. A Liberdade francesa é monstruosa, as revolucionárias pobres, cruéis viragos, a rainha, uma figura alienada imersa em seu próprio reflexo, e as burguesas adeptas à moda neoclássica, promíscuas servas de uma moda repreensível.

Para a elaboração do trabalho foram selecionadas vinte e duas caricaturas no total, sendo oito delas analisadas de forma mais minuciosa durante o desenvolvimento do texto. Algumas das caricaturas foram selecionadas durante a leitura da bibliografia de apoio, que mencionava algumas obras, e outras de acordo com o ano e a identificação de certos personagens femininos. Tendo as fontes identificadas alguns dos objetivos deste trabalho seriam: perceber como elementos específicos eram utilizados para atacar às figuras femininas e à Revolução, o porquê de seu uso, se o mesmo era feito ao atacar figuras masculinas e se a representação inglesa das figuras destacadas encontraria apoio não apenas nos homens contrários à Revolução Francesa, mas também nos franceses, sendo a ridicularização do feminino e a manutenção de seu papel atribuído pelo patriarcado, como uma questão que une os homens acima de divergências políticas e sociais. Argumento que essas encontram-se acima das diferenças políticas devido aos ataques franceses que vieram em formas de decretos e leis que buscavam conduzir as mulheres de volta à clausura do lar, uma vez que estas passaram a desejar mais do que lhes era determinado pelos líderes da Revolução, um silenciamento apontado extensivamente pela historiadora Tania Machado Morin (2013) ao trabalhar com as mulheres da Revolução Francesa, e entre as fontes de Morin estão produções tanto inglesas quanto francesas que representam as revolucionárias em produções satíricas. Além disso, foi encontrado um bom número de caricaturas produzidas na Inglaterra, mas com legendas em francês, evidenciando que havia interesse em um consumo do público que lia tal idioma. E por último, digo que acredito trespassar o social devido ao apoio que tais representações encontram, mesmo entre as camadas mais pobres, no que se acreditava ser o “papel social das mulheres”. A popularização e difusão das caricaturas na Inglaterra e França se deu de tal forma, que mesmo aqueles que não teriam como pagar tais obras poderiam consumi-las devido sua ampla divulgação em vitrines, muros e de forma volante, o que auxiliou na perpetuação do pensamento acerca das mulheres da Revolução.

erotização da França e de elementos que se relacionam a este país, por exemplo a expressão inglesa *french kiss*, a construção de fantasias eróticas em torno de mulheres vestidas como *french maids*, o uso mesmo na língua portuguesa do termo *ménage à trois*, o desenvolvimento em forte grau da pornografia na França, como apontado por Lynn Hunt (1999) e também devido a popularização das obras do Marquês de Sade.

Ao longo do trabalho, utilizo as leituras de Robert Darnton (2012) e Caroline Weber (2008) para compreender o discurso construídos em torno da rainha francesa, Maria Antonieta, e defendo que apesar desta ser uma figura antirrevolucionária, sua imagem e os mitos construídos a seu redor são imprescindíveis para compreender o que os líderes revolucionários esperavam das francesas após a queda do Antigo Regime, e como sua imagem influenciou na representação das figuras femininas, uma vez que diversos satiristas franceses criaram representações suas como uma Fúria, figura posteriormente ressignificada pelos ingleses como alegoria para a Liberdade francesa.

Para compreender as diferenças entre caricatura satírica, especificamente o gênero *bawdy*², e pornografia, pois apesar do que conhecemos hoje, estas poderiam ser muito próximas de acordo com o significado da época, utilizo a definição de Hope Saska (2017), curadora do acervo da *University of Colorado* que organizou a exposição “Bawdy bodies: Satires of unruly women” (Corpos indecentes: Sátiras de mulheres rebeldes), que conforme o título indicam, tratavam apenas de caricaturas deste gênero feitas sobre mulheres, a explicação de Saska sobre a exposição também fornece suporte para compreender a presença das mulheres nas caricaturas inglesas da época. Para a definição de pornografia, utilizo a obra de Lynn Hunt (1999) “A invenção da pornografia”, pois como a própria autora argumenta, a pornografia anterior à Revolução e durante seu processo tinha cunho político, e não era produzida exclusivamente para o prazer sexual do leitor, mas também um prazer relacionado a sensação de superioridade criada pela humilhação de personagens detestados pelo povo, como Maria Antonieta.

Lynn Hunt (2007), assim como Tania Machado Morin (2013), também auxiliam na compreensão dos símbolos da revolução e sua importância política e social para os revolucionários. Conhecer estes símbolos fez-se necessário para poder reconhecê-los nas caricaturas inglesas e poder ler como estes ícones eram ressignificados pelos ingleses ao elaborar sátiras sobre o povo francês, o que nos leva à definição de Erwin Panofsky (1986) de iconografia, um de seus conceitos utilizados durante este trabalho, pois busca-se nas imagens selecionadas ícones já conhecidos que são ali ressignificados, e após este reconhecimento, iniciando uma leitura iconológica, também segundo o conceito de Panofsky.

Ao tentar compreender o que seria representação para a historiografia, optei pela definição de Chartier (1988), por acreditar que sua teoria de que toda representação baseia-se

² Termo inglês utilizado para descrever caricaturas consideradas indecentes, mas que tinham o intuito de serem engraçadas, e não puramente ataques morais.

no distanciamento e na criação de um Outro, simboliza o trabalho dos caricaturistas, que buscam alimentar através de esteriótipos e recursos dismórficos a diferença entre o público pretendido e as figuras sobre as quais busca-se construir a aversão ou o riso. Para não querer recorrer apenas ao suporte teórico de Panofsky, busquei autores que trabalhassem especificamente com o humor gráfico, e entre estes escolhi trabalhar com a historiadora Michele Bete Petry (2009), que sugere uma abordagem que compreenda a imagem e o texto como um conjunto, defendendo que as caricaturas não são apenas fontes imagéticas, mas texto-visuais.

O estudo de caricaturas do período revolucionário é fundamental para o desenvolvimento de métodos de análise que utilizem o humor gráfico como fonte, e esta importância dá-se justamente por ser de um período onde esta forma de sátira se popularizou de tal forma que elevou-se do status de um amontoado de formas rabiscadas em papel, para uma ameaça direta a nobres, grupos políticos e governos, e apesar de sua relevância para os acontecimentos da Revolução, este tipo de fonte ainda é pouco explorado, sendo a maioria das produções, encontradas por mim que abrangiam o tema, artigos ou dissertações, e todas em inglês, o que aponta para a pouca produção de conteúdo relacionado na língua portuguesa, não apenas sobre as caricaturas durante a Revolução Francesa, mas ao uso do humor gráfico como fonte, o que eu diria ser no mínimo curioso, devido à grande produção e consumo, de obras deste tipo no Brasil.

A exemplo de como tais produções nos cercam e possuem real poder político, peguemos a tentativa de Michel Temer, atual presidente do Brasil, noticiada em diversos periódicos digitais e impressos do Brasil, de proibir sátiras gráficas que usem sua imagem; esta proibição apenas ocorre devido ao reconhecimento do ridículo como forma de enfraquecer simbolicamente figuras de poder. Tal trunfo foi utilizado também, de forma ainda mais severa, durante o processo de impeachment de Dilma Rouseff. Centenas, para não dizer milhares, de memes³, caricaturas, charges e cartuns foram produzidos utilizando sua imagem como mote. Em muitos zombava-se de sua inteligência, em outros de sua integridade política, mas muitos combinavam os tópicos já apontados com o desdém por sua aparência e a sexualização de sua figura. Um dos maiores insultos a sua figura foi a criação de um adesivo para tanque de gasolina que insinuava que a mangueira de abastecimento estaria sendo colocada nas partes íntimas de Rouseff. Este tipo de ataque, que visa deslegitimar

³ Um termo utilizado para imagens reproduzidas diversas vezes, podendo ser ressignificadas a cada nova produção, geralmente possuem cunho humorístico.

figuras femininas no poder através da sexualização de seus corpos, vem sendo reproduzido há séculos; compreender como isto ocorria em uma das primeiras grandes manifestações a contar com mulheres na esfera pública europeia, nos auxilia a compreender a reprodução de padrões representativos na atualidade.

1 SÁTIRA, POLÍTICA E HISTÓRIA

Este capítulo inicia-se questionando a insistência dos historiadores em utilizar as imagens como meras ilustrações para acontecimentos históricos e não um meio pelo qual pode-se analisar e desenvolver novas narrativas históricas. Ao transpor os estigmas da imagem como fonte, encontra-se a marginalização do humor como fonte, e por isso é levantada a questão de como, em particular, a caricatura pode ser utilizada como fonte histórica. Também aponta-se o pequeno número de obras que abordam uma metodologia para explorar imagens, e em específico obras texto-visuais, em um viés separado da história da arte, com leituras que visam conhecer, para além das técnicas do autor, o que a própria concepção imagética de obras de humor e as ausências em seus traços podem nos revelar sobre o período, sobre o autor, ou seu patrono, nos levando a discutir a importância historiográfica do trabalho com caricaturas e a construção do humor. No último subcapítulo, o foco passa a ser como o grotesco ou o humor são utilizados como propaganda política a partir da associação da humilhação de cunho humorístico a ideologias, ressignificando seu caráter de entretenimento para uma ferramenta com o poder de mobilizar grupos e assustar governantes. O foco está em como desenvolveram-se as produções satíricas dentro das relações franco-inglesas no contexto da Revolução Francesa, na forma como as caricaturas circulavam, no público que consumia tais produções e por fim, aponta-se caricaturistas prolíficos da época e seu posicionamento em relação aos acontecimentos franceses após 1789.

1.1 O humor gráfico como fonte histórica

Assim como durante um longo período muitos historiadores não consideraram a arte uma fonte possível para a compreensão histórica (NERY, 2006, p.139), a produção gráfica satírica também foi rechaçada ao longo de séculos das análises acadêmicas, com o agravante de não ter sido considerada arte (e continua a não ser em alguns meios), sendo marginalizada junto a outras produções chamadas “menores,” por não possuírem técnicas e personagens que interessassem aos historiadores da arte. Desta forma, tiveram sua relevância subestimada

sendo a popularização do estudo de caricaturas como fontes históricas um acontecimento relativamente recente, possível apenas devido o rompimento com a visão do documento escrito como única ferramenta do historiador.

Segundo Laura Moutinho Nery, já em 1792 o jornalista francês Boyer-Brun buscou narrar os acontecimentos da Revolução Francesa em sua *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, sendo um dos primeiros a trabalhar a caricatura como fonte para contar sobre eventos passados, algo que Nery ainda diz ter se tornado mais comum no século seguinte, pois “entre as décadas de 1840 e 1850, houve um interesse crescente pelo estudo de diversas formas de representação alternativas à arte erudita” (2006, p.139). Posterior a produção de Brun, surge em 1838 o *Musée de la caricature*, organizado pelo comediógrafo Pierre-Joseph Rousseau - um compilado de publicações satíricas que buscava trazer às camadas mais populares uma breve história da França desde a Revolução ao final do reinado de Napoleão. Esta última produção atendia ao desejo da população de compreender sua história de forma mais acessível. Mas, longe de trazer uma narrativa imparcial, as obras satíricas dizem muito sobre seu autor e o período em que foram produzidas, sendo trabalho do historiador observá-las de forma investigativa, e não como consumidores passivos de seu discurso como pretendia a produção de Pierre-Joseph Rousseau.

Baudelaire tentou analisar a caricatura sob um olhar mais crítico em seu ensaio de 1857, onde buscava compreender o discurso das caricaturas e como estas serviriam para o estudo da História e da sociologia. Para isso ateve-se na forma como o humor era produzido nas imagens, e como este, ou a sua ausência, e a utilização do grotesco poderiam revelar sobre o autor e seu posicionamento em relação à figura ali representada, mais do que propriamente as técnicas utilizadas para sua produção, propondo um caminho diferente à análise de imagens dos historiadores da arte. Em 1865 são publicados dois estudos sobre a caricatura e o grotesco, ainda buscando construir uma metodologia para a análise das imagens de tais obras, os autores Champfleury e Thomas Wright defendem que as caricaturas eram uma “forma de expressão atemporal do imaginário popular” (NERY, 2006, p.140), desconsiderando os interesses políticos do artista, porém ressaltando a persistência dos estereótipos nas caricaturas e na percepção popular.

O que nenhum destes autores que iniciaram as pesquisas sobre a caricatura destacou, talvez por considerarem-se contemporâneos à sua produção, é a necessidade da compreensão dos códigos culturais empregados pelo artista e seus significados no contexto em que foram

produzidas as obras, especialmente os elementos que constroem o riso, pois o autor buscava comunicar-se com seus contemporâneos (SCHIBELINSKI, 2016) e provavelmente não tinha a intenção de servir à posteridade, pois o próprio meio de produção destas obras é efêmero; tão rápido quanto surgem, estas desaparecem e são substituídas por novas criações, pois a cada novo acontecimento, um novo alvo de escárnio surge e novos códigos são criados para atacar diferentes figuras, sendo a interpretação das caricaturas baseadas em conceitos e significados imagéticos atuais, sem conexão com o contexto de cada personagem e cenário; numa análise errônea e mal formulada.

Deve ser considerada também na elaboração da análise o posicionamento político não apenas do artista, como também o de seus empregadores e dos periódicos para os quais trabalhava. Pois, em produções para diferentes clientes poderiam haver variações na representação de um mesmo assunto, e a modificação de certos elementos pode transformar completamente o sentido atribuído a cada publicação. As cores de uma mesma caricatura podem mudar significativamente, de acordo com seu propósito. Nas imagens do Museu Britânico, é possível observar que aquelas que eram feitas com um maior número de tiragens, conforme consta nas notas dos curadores do acervo, eram feitas em preto e branco para baratear a produção e assim alcançar um público maior; já aquelas que ficavam expostas nas vitrines das oficinas dos artistas possuíam cores mais vivas; agora, quanto às outras modificações, como caricaturas que possuem versões coloridas com diferenças marcantes nas cores dos trajes dos personagens, não há informações sobre a razão destas modificações, sendo possível apenas especular que deviam-se à disponibilidade das cores da imprensa onde foram reproduzidas ou ao desejo de destacarem algo de acordo com o pedido de um cliente, motivo pelo qual a análise de uma simbologia cromática torna-se difícil na avaliação das imagens.

Quando se trabalha apenas com as imagens separadas de um periódico - como foi o caso deste trabalho, que utilizou-se apenas de publicações volantes-, deve-se buscar informações sobre o autor e uma quantidade de produções que possam apontar um padrão ou inconsistências na produção daqueles autores, pois este processo auxilia o pesquisador a desenvolver familiaridade com o traço de cada criador, facilitando a identificação de características particulares a cada um e a preferência de certos elementos por cada um. E, bem como observou Baudelaire, é de extrema importância a leitura daquilo que não está dito, o poder da ausência em revelar o discurso pretendido (NERY, 2006).

O humor gráfico, como bem define Petry (2009), é uma forma de conhecer elementos compartilhados por grandes grupos e que tem o poder de despertar nestes riso ou escárnio acerca de assuntos ou personalidades relevantes para um dado momento, e que fazem-se relevantes o suficiente para despertar uma reação, seja esta de suporte ou ataque dos artistas que tentam comunicar-se com o povo e transmitir algo sobre tais acontecimentos e personagens. E é pela motivação do artista e como esta é traduzida no papel que estas produções tornam-se relevantes para o/a historiador/a. Porém, o cuidado ao se estudar representações deve ser ainda maior quando trata-se de formas de arte como a caricatura, devido a suas características próprias que dificultam a leitura do que deseja-se atacar de fato e do que é inerente ao estilo da produção, como é destacado no trecho abaixo:

A arte da representação – e como bem vimos, principalmente no caso das caricaturas que fazem isso com base na aplicação de estereótipos – é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete. Sendo assim, um dos desafios metodológicos do trabalho de interpretação das caricaturas é a compreensão de sua ambígua condição de deformidade do real. No entanto, as próprias distorções podem configurar-se em evidências de fenômenos tais como mentalidades, ideologias e identidades, pontos de vistas ou olhares do passado. As imagens, sejam elas materiais ou não, são uma boa evidência das maneiras de conceber o Eu e o Outro. Por isso, uma das principais tarefas é compreender o que leva o artista a promover tais deformidades e o que elas podem significar (SCHINBELINSKI, 2016, p. 24-p. 25)

Ou seja, a interpretação das sátiras exige um estudo minucioso de detalhes que parecem não ter relevância em outros formatos pictóricos.

Além de todos os apontamentos feitos anteriormente, para trabalhar com humor gráfico é preciso também saber diferenciar as três principais formas de produção deste meio, que seriam: o cartum, a charge e a caricatura; elas são muitas vezes confundidas e mesmo um olhar mais atento pode julgar complexo categorizar imagens nestes grupos, pois têm em comum a simplicidade dos traços, as figuras humanas ou animais pouquíssimas vezes representadas de maneira detalhadamente realista; as três são produzidas quase que exclusivamente em papel, em geral são reproduzidas em periódicos ou panfletos volantes, disseminam-se facilmente devido à alta tiragem e possuem poucos textos, o que facilita seu acesso a um público mais amplo do que o das publicações impressas. Mas existem certas peculiaridades que podem ajudar a diferenciá-las e a explicar o porquê da escolha do termo caricatura durante a elaboração deste trabalho.

Para Michele Bete Petry, a caricatura sempre contaria com o exagero e o grotesco como trunfos, mas nem sempre teria tom satírico, podendo ser elogiosa, mas especialmente estaria

[...] sempre ligada à existência de discursos que se queiram exaltadores, críticos ou neutros, porque até estes são representações de um olhar sobre um tempo e uma memória [...] uma produção do cotidiano sobre determinados indivíduos para aqueles que vivenciam um momento histórico comum e compartilham o imediatismo da memória coletiva. (2009, p. 845)

Já o cartum não teria obrigatoriedade com o presente; podendo misturar elementos atuais e do passado, é permitido ao cartum a produção de uma sequência temporal e este não precisa necessariamente exibir qualquer referência a figuras conhecidas ou acontecimentos. Por fim, podemos dizer que a charge utiliza-se de figuras conhecidas e situações do cotidiano, e busca traduzir a ironia, o desdém e o questionamento por meio do estilo de cada artista, seu trabalho começaria com eventos da vida pública, mas chegariam também “no âmbito privado, porque invocam posicionamentos e apreendem relações desenvolvidas em diferentes cenários de um mesmo tempo, o presente” (CAMPOS; PETRY, 2009, p. 846).

Partindo das definições indicadas por Petry, “charge” seria a melhor categoria para classificar as fontes analisadas neste trabalho, porém utilizo o termo caricatura, por ser o termo utilizado na época, tanto por ingleses quanto franceses, além disso, optei por seguir com a palavra caricatura por trabalhar com fontes de língua inglesa, e o idioma não possui tradução direta para a palavra “charge” apenas equivalências, sendo *caricature* a melhor delas, além disso, é sob este termo com a palavra *satire* que é possível encontrar estas obras nos acervos digitais dos Estados Unidos e da Inglaterra. Outra razão é o fato de nenhum dos dois teóricos consultados tratar de produções desse período, sendo estas definições mais recentes e não completamente acuradas para as obras do final do século XVIII, quando este tipo de arte, apesar da grande popularização na época, ainda estava a se desenvolver. Modificar o termo já utilizado pelos curadores que estabeleceram tais termos para organização das imagens, seria incorreto linguística e temporalmente.

Hoje há uma maior produção teórica que auxilia os/as pesquisadores/as no trabalho com tais fontes e aponta os perigos do anacronismo na análise histórica, entretanto, a grande maioria dos autores lidos para elaboração deste capítulo apontou a escassa produção historiográfica sobre caricaturas e sátiras, logo, faz-se fundamental e ao mesmo tempo

desafiadora a pesquisa que toma como base essas construções ainda tão pouco exploradas, cabendo aos pesquisadores e pesquisadoras basearem-se nos teóricos que ousaram se aventurar antes de nós em obras similares e, ao mesmo tempo, tentar contribuir para este campo, buscando vieses pouco ou ainda não trabalhados, ampliando a diversidade historiográfica acerca do humor gráfico.

1.1.2 Abordagens metodológicas para o trabalho com fontes texto-visuais

Existe um grande número de teóricos que trabalham com a análise de imagens para além da leitura de técnicas e a produção de conteúdo voltado a um estudo da arte. Porém, para trabalhar com uma fonte peculiar aos historiadores como a caricatura, fez-se necessário buscar definições que auxiliem na organização do método de análise das imagens deste trabalho, algumas específicas para a leitura de produções gráficas humorísticas e outras que abordam representação e imagem.

O conceito de representação utilizado foi o modelo proposto por Roger Chartier, pois este destaca a representação como uma poderosa ferramenta, que, como citado anteriormente, não é de forma alguma neutra, e, como vemos na caricatura, imporia uma autoridade sobre o Outro, que é sempre mostrado de forma distanciada daquele que o desenha e é, muitas vezes, diminuído para autoafirmação do artista ou de seus ideais, o que daria às “lutas de representações tanta importância como às lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.” (CHARTIER, 1988, p. 17) O que Chartier propõe é que a relação entre criador e representado é, sempre, a de competição por poder e dominação, definição que dialoga perfeitamente com a posição de superioridade assumida pelos satiristas.

Para análise das imagens, utilizou-se as propostas de Erwin Panofsky, que propõe que há três estágios de observação de imagens, onde no primeiro momento se nota o tema primário ou natural, subdividido em fatural e expressional; no segundo se faria a leitura do tema secundário, ou convencional, que consiste na identificação de elementos conhecidos, ícones que podem ser reconhecidos mesmo fora de seu contexto original e, por fim, procuraríamos o significado intrínseco ou conteúdo, que seria “apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período,

classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” (PANOFSKY, 1986, p. 53). Ou seja, esta última fase de leitura nos permitiria traduzir a imagem em significados além dos visuais, sendo isto a iconologia.

Panofsky ressalta a importância de significado e significante, ao enfatizar que diferentes gestos e símbolos alteram-se de acordo com a sociedade em que estão inseridas, e sua compreensão só passa a ser possível quando aqueles que interagem com tais questões são educados a imbuir sentido a essas. Tais apontamentos fazem-se de grande relevância para o estudo das caricaturas, particularmente no contexto da Revolução Francesa, devido ao grande número de acessórios adotados pelos revolucionários e revolucionárias, que transcendem o caráter de adorno indumentário e são ressignificados com os ideais da República. Logo, cada um desses acessórios deve ser levado em consideração ao buscar-se encontrar o significado das caricaturas e o porquê de sua utilização.

A forma de leitura proposta por Panofsky não exclui a proposta de Michele Petry em “As expressões gráficas de humor na história: Uma metodologia de leitura para as fontes texto visuais”, pois, apesar de propor uma abordagem que abranja mais do que apenas imagens e textos em separado, a técnica de Panofsky continua a ser uma boa opção para a construção de uma análise de obras imagéticas. O que a autora ressalta é a necessidade de se tratar as fontes de humor gráfico como um todo, não apenas imagem e legenda.

Portanto, quando a imagem e o texto integram uma mesma expressão gráfica de humor, ambas as formas não funcionam como suportes um do outro. O texto não é legenda e a imagem não é ilustração. Uma não vem para comentar “a imagem que, sozinha não é totalmente entendida” (SANTAELLA, 1999: 55) e nem a outra para simplesmente complementar o texto (SANTAELLA, 1999: 54) que foi apresentado. Os dois elementos, ao contrário, possibilitam alcançar o sentido desejado pelo autor, conferindo a essa produção artística uma forma única de se fazer. Se comunicarem pelo texto e pelo visual, essas expressões podem ser compreendidas, então, como fontes texto-visuais. (PETRY, 2009, p.844)

Reforçando o que é dito por Petry, charges, caricaturas e cartuns não podem ser plenamente compreendidos se utilizarmos métodos originalmente pensados para análises de textos ou imagens em separado; o próprio humor de algumas obras reside nos textos, mas estes não teriam sentido se separados de sua plataforma imagética, e vice-versa. Todas as obras utilizadas no decorrer do trabalho possuem recursos textuais sem os quais seria feita certamente uma análise muito menos relevante à intenção das caricaturas.

Por saber da necessidade não apenas de se compreender a imagem, mas também o texto e os códigos que se fazem presentes de acordo com o contexto da produção de cada obra, a autora destaca a já comentada necessidade de buscar o significado, como dito por Panofsky, destes que constroem tanto o sentido crítico quanto exaltador de cada imagem.

Admitindo que as expressões gráficas de humor possuam um conteúdo codificado em recursos de linguagem é possível identificarmos uma gramática da língua também nas imagens. Sem que houvesse a intenção de classificar meramente um desenho às referidas figuras, pretendemos demonstrar que a leitura de caricaturas, charges e cartuns, embora determinada pelas subjetividades que acompanham cada leitor, alcançará o caráter de objetividade dessa fonte quando dominar os instrumentos adequados para sua decodificação. Nesse sentido, importa considerar que as caricaturas, charges e cartuns são produtos da vivência cotidiana, e portanto, constituídas no “agora” para o “instante-já”. Justamente por captarem o imediatismo da memória coletiva é que podem ser tomadas como fontes de pesquisa para a História, mas ao fazermos isso, é preciso inseri-las no processo de curta e/ou longa duração. (PETRY, 2009, p. 848)

Outro fator que deve ser cuidadosamente considerado, ao trabalharmos com humor, é a tradução do material, quando se trabalha com uma língua diferente daquela em que a análise será escrita, pois, como é apontado por Petry, a linguagem escrita, constitui uma parte importantíssima da leitura de obras de humor gráfico, e muitos jogos de palavras criados na língua original não podem ser traduzidos com o mesmo sentido, devendo haver um cuidado do pesquisador em apontar esses trechos e transcrevê-los da melhor forma possível em uma adaptação equivalente, ou o mais próximo possível disto, para que possa ser compreendida na língua em que se escreve, o que requer do pesquisador uma compreensão da língua em que se pesquisa o suficiente para obter mais do que o sentido literal, mas identificar o humor ou a crítica nas entrelinhas do que é dito.

Tendo conhecimento das formas possíveis de analisar uma imagem construída com base na sátira, resta levar em consideração como o humor torna-se relevante quando presente nessas imagens, agindo como instrumento para insuflar multidões e desestabilizar a separação divina entre o povo e o rei.

1.2 Humor e caricaturas nas relações franco-inglesas

“Como arma, o humor por si só é tão eficaz quanto uma espada de borracha ou uma arma de brinquedo que dispara uma rolha.” (DAVIES, 2011, p. 102). No contexto em que foi escrita, esta frase diz que caricaturas feitas em tempo de guerra não podem ser vistas como uma extensão de ataques físicos reais ou mesmo comparados a pôsteres de propaganda, já que tinham intenções diferentes. A autora diz ainda que quando se desejava de fato incitar à hostilidade contra “o outro”, o humor não era a real ferramenta utilizada, mas o grotesco, sendo qualquer humor resultante disto “incidental e subordinado” (DAVIES, 2011, p.101), o que transforma estas caricaturas em puro terrorismo. Obras deste tipo de fato aparecem durante a Revolução Francesa, especialmente no período do Terror. Após a execução do rei, há uma boa quantidade de impressos que mostram cenas brutais, que beiram ao *gore*⁴, o que levou inclusive à produção de estudos sobre o uso do grotesco como ferramenta de propaganda antifrancesa⁵. No período do Terror a Inglaterra de fato respondeu com publicações que despertavam medo e repulsa, mas estas não deixavam de apelar para o ridículo em sua essência caricatural. No decorrer da Revolução e até mesmo antes desta, os ataques recorriam ao escárnio, ao grotesco e ao obsceno, não apenas a imprensa inglesa se utilizava disso, mas também a francesa, em especial quando o intuito era atingir as figuras de poder femininas.

Mas, se o humor por si só é inofensivo, como Davies defende, não se pode dizer o mesmo sobre quando este se mistura a uma ideologia e ao preconceito, tornando-se uma justificativa para ataques que transcendem o meio gráfico e verbal, podendo se expandir para o meio físico. Quando caricaturas que debochavam da moda *sauvage* foram lançadas, os artistas provavelmente não tinham a intenção de incentivar um ataque real às mulheres que trajavam roupas neste estilo, mas a permissividade do humor, combinada aos decretos napoleônicos contrários à moda, artigos médicos da época acusando estes trajes de serem mortais e um toque de misoginia associado à própria noção de moral da época, resultou no linchamento de, pelo menos, uma mulher na Champs Elysés em 1798. (CAGE, 2009, p.200)

Hoje sabemos que produções humorísticas misóginas e homofóbicas não devem ser consideradas pura e simplesmente como fontes de entretenimento, pois fazem graça com

⁴ Termo em inglês que é utilizado para situações que apresentam uma quantidade excessiva de sangue ou mutilação.

⁵ Para isto consultar LAHIKAINEN 2015.

questões que são de fato mortais. Humor gráfico, piadas e jargões envolvendo judeus e o nazismo, foram, e continuam sendo, considerados inapropriados, devido ao assassinato em massa destes durante a Segunda Guerra Mundial. Criou-se um tabu em fazer graça de algo que levou à morte de tantos, mas tal autocensura não ocorre quando o alvo dessas obras são mulheres, gays, travestis, etc. Pois o sofrimento destes não é visto com a mesma seriedade; esquecem-se que a misoginia mata, assim como a homofobia e a transfobia. Aquele que faz uma piada com travestis, pode não ser a mão que espanca, mas é uma extensão desta ao amenizar a gravidade do preconceito com o véu do riso, pois o humor é uma forma socialmente aceitável de agressão.

Em sua pesquisa, Coser (apud ROBINSON; SMITH-LOVIN, 2001) encontrou que o ridículo é visto como forma de punição social, logo, para os ouvintes e leitores, os personagens ali representados mereciam as agressões e deturpações sofridas. Dizem que o cômico não precisa de justificativas ou limites, que este deve ser livre para fazer rir irrestritamente, mas a partir do momento em que o locutor faz uso da humilhação, apenas para afirmar sua superioridade sobre aquele que é atingido, deve-se questionar o porquê de tais narrativas. Há todo um contexto a ser levado em consideração ao criar humor, pois como diz Deligne (2011, p. 33), “De maneira geral, não haveria riso justificável, sem uma adequação às circunstâncias.”, mas a desumanização e degradação do Outro continua a ser a forma mais comum de produzir gargalhadas. Ironicamente, o locutor revela sua própria inferioridade ao insultar a imagem do agredido, mesmo sem se dar conta. Isto é apontado por Stephanie Williams ao analisar os significados de “cômico absoluto” e “cômico significativo” na obra de Baudelaire *Da essência do riso*.

Um objeto é feito para aparecer cômico através da ironia que só é apreciada a uma distância. Esta comédia não é o único centro de atenção como o “cômico absoluto” e assim falha no que Baudelaire considera ser o imperativo moral da comédia - ensinar ao público sua própria dualidade e inferioridade essencial em relação ao absoluto. No “cômico absoluto”, a ideia moral é uma com o ato de riso - o comediante inspira riso em sua audiência para torná-los conscientes de seu próprio ridículo. No “cômico significativo”, a atenção é colocada sobre uma ideia moral externa, longe do sujeito rindo e assim ignorando o ridículo do riso em si. O público é encorajado a sentir-se superior sobre seus semelhantes em vez de perceber sua superioridade / inferioridade dual. Por causa da distância que a aproximação irônica a um objeto divertido faz, o comediante significativo convida sua audiência para ver o objeto no mesmo nível que ele ou ela. Isso significa que o público é ciente do mecanismo da comédia e não entende o comediante de forma alguma superior a eles. Este comediante não está

consciente de sua própria inferioridade nem é capaz de fazer o seu público consciente.⁶ (WILLIAMS, 2016, np)

Para Baudelaire, o sorriso pode ser espontâneo e inocente, mas a própria essência da gargalhada, nasce do grotesco, da deturpação e do desejo de sentir-se superior ao outro, pois “o riso é satânico, é portanto, profundamente humano e por ser humano, contraditório” (Apud NERY, 2006, p. 156), algo que se explica na fala de Williams anteriormente citada, uma vez que ao expormos as falhas do outro, deixamos claro o que nos atinge e preocupa, sendo isto passível de zombaria também. O perigo do humor reside exatamente no encontro do desejo de humilhar aquilo que nos aflige, com um cenário pré-existente e ideologias que transformam sentimentos em ações, assim sendo podemos dizer que toda sátira é política, mesmo que seu autor o faça de maneira inconsciente.

Muitos governos temem os satiristas, independentemente de serem ou não repressivos, e não apenas os governos sentem este medo, mas também as instituições e seus líderes. Temos como exemplo o pastor brasileiro Silas Malafaia⁷, que incita seus seguidores a atormentarem os comediantes e artistas que ousam zombar de seu nome, empreendendo uma cômica cruzada virtual. Na Rússia memes com figuras públicas são considerados ilegais e seus criadores estão sujeitos à prisão⁸; da mesma forma Luís XVI, irritado com os ataques ao sistema monárquico e as figuras reais, aprisionou editores e donos de gráficas na Bastilha (DARNTON; ROCHE, 1996). Ninguém deseja ser motivo de piada, e quando convencidos de que o humor ultrapassou os limites do aceitável, podemos ver reações que vão da censura velada a casos extremos de retaliação, como o ataque ao *Charlie Hebdo*⁹ em 2015, algo que

⁶ “An object is made to appear comic through irony which is only appreciated at a distance. This comedy is not all-consuming as the *comique absolu* and so fails in what Baudelaire considers to be the moral imperative of comedy – to teach the audience of their own duality and essential inferiority in relation to the absolute. In the *comique absolu*, the moral idea is one with the act of laughter – the comedian inspires laughter in his or her audience to make them aware of their own ridiculous. In the *comique significatif*, the attention is placed on an external moral idea, away from the laughing subject and so ignoring the ridiculousness of laughter itself. The audience is encouraged to feel superior over their fellow human beings rather than to perceive their dual superiority/inferiority. Because of the distance the ironic approach to an amusing object makes, the *significatif* comedian invites his or her audience to view the object on the same level as him or her. This means that the audience is made aware of the mechanism of the comedy and so does not understand the comedian to be in any way superior to them. This comedian is neither aware of his or her own inferiority nor capable of making his or her audience aware”. Tradução minha.

⁷ Silas Malafaia é um influente pastor relacionado à Assembleia de Deus que prega um posicionamento extremamente conservador a cerca de gênero e sexualidade. Recentemente este tem processado inúmeros humoristas que caçoam de seu posicionamento e suas pregações.

⁸ Informação retirada de notícia do Huffington Post, disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/entry/russia-outlaws-celebrity-memes_n_7046068> Acesso em 11/04/2017

⁹ Publicação satírica francesa que sofreu um ataque de extremistas islâmicos no início de 2015 após a publicação de sátiras com o profeta Maomé.

apenas confirma que o humor tem poder político, especialmente aquele que usa a humilhação como principal artifício.

Conscientes da capacidade do ridículo de desacreditar figuras de poder, tanto França quanto Inglaterra fizeram uso desse recurso para propagar suas ideias - o que resultou em uma série de ataques gráficos produzidos nos dois lados do Canal da Mancha, onde cada um criava seu próprio monstro. Inicialmente os satíricos franceses usaram seu poder para desacreditar e enfraquecer a monarquia, causando um sentimento de subversão do poder, onde os membros da realeza já não despertavam o medo, mas o riso do povo.

Revolucionários franceses precederam a queda e assassinato do rei e sua família através de campanhas implacáveis de ridículo acessíveis a toda sociedade de Paris do final do século XVIII. A paródia e zombaria frequente e viciosa, constantemente grosseira, do rei como indivíduo e da monarquia como sistema, da aristocracia e da igreja, sem dúvidas motivava e radicalizava o público mais do que as filosofias de espírito elevado dos revolucionários. Combinada com campanhas filosóficas positivas, motivadas e inspiradoras de *Liberté, Egalité, Fraternité*, o abuso eliminou a legitimidade moral que a monarquia tinha dos sujeitos franceses exteriormente respeitosos e fez do rei o alvo de constante humor atrelado a relações sexuais e situações escatológicas, que junto com os excessos da época, reduziu a monarquia em muitos olhos franceses a um câncer desprezível que requeria e merecia a destruição.¹⁰ (WALLER, 2006, p. 5)

A mesma ideia foi utilizada para atacar os opositores da nova República, como é possível observar na obra “Bombardement de tous les trônes de l'Europe et la chute des Tyrans pour le bonheur de l'univers”¹¹, onde os inimigos são colocados em uma situação nauseante, mas, ao mesmo tempo, cômica quando a Liberdade francesa guia um ataque aos líderes europeus que consiste em um grupo de revolucionários posicionados de costas em um barco, urinando nos rostos dos líderes das demais nações.

¹⁰ “French revolutionaries preceded their overthrow and murder of the king and his family through relentless campaigns of ridicule in the politically rather open society of late 18th century Paris. Constant, vicious, often crude parody and mockery of the king as an individual and the monarchy as a system, the aristocracy, and the Church, arguably motivated and radicalized the public more than the high-minded philosophies of the revolutionaries. Combined with positive philosophical, reasoned and inspiring campaigns of *Liberté, Egalité, Fraternité*, the abuse stripped away the moral legitimacy the monarchy had from the outwardly respectful French subjects, and made the king the butt of constant sexual and scatological humor that, along with the excesses of the time, reduced the monarchy in many French eyes to a contemptible canker that required and deserved destruction.” Tradução minha.

¹¹ “Bombardeio de todos os tronos da Europa e queda dos tiranos para felicidade do universo”, tradução minha. Fonte: British Museum, Londres, 1792. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=97813001&objectId=1335318&partId=1> último acesso em 21/04/2017

Efeito similar foi repetido por Isaac Cruikshank dois anos depois, na obra “Opening the sluices or Hollands last shift”¹², em uma forma de vingança, ilustrando desta vez os revoltos franceses se afogando na urina de homens e mulheres flamengas. Porém, na maior parte de suas obras, os artistas do reino Unido optaram por um lado mais obscuro, como já mencionado no início do capítulo, utilizando-se de cenas brutais, que visavam despertar não apenas o ridículo, mas o medo daquela figura, transformando o sentimento de escárnio em aversão. O uso da sátira em estratégias políticas é explicado por Paulo Soethe ao dizer que:

É inerente à tarefa do satirista indicar que seu objeto de ataque é representante da realidade ameaçadora, mais ampla. O objeto da sátira, portanto, exige sua recodificação em direção à realidade suposta [...]. O leitor deve ser parte integrante da sátira. O autor satírico deve entusiasmar o leitor e levá-lo a contrapor-se de forma igualmente intensa à realidade ameaçadora em questão. (1998, p. 18-19)

A rivalidade entre esses vizinhos têm raízes antigas, e devido ao poder econômico e cultural dessas grandes potências, seus outros vizinhos polarizam-se entre aliados franceses ou ingleses. Essa inimizade iniciou-se quando estes ainda nem eram nações, durante a Guerra dos Cem Anos no século XIV, que foi reforçada por outros diversos pequenos conflitos, como a disputa pelo porto de Calais, que continuou por mais de duzentos anos, e tornou-se ainda pior durante a Guerra dos Sete Anos, que ocorrera apenas duas décadas antes da Revolução, e estes ainda não haviam superado as mágoas do conflito. Conforme a Revolução evoluía o posicionamento da maioria das publicações e políticos ingleses tornava-se mais firme em sua oposição à situação francesa, pois já não era apenas uma questão de disputas territoriais, era a própria estrutura social e a ordem pública que estavam em risco. Suponho a partir das leituras, que apoiar a França, para muitos conservadores não significava uma simples falta de patriotismo, mas o próprio fim do Reino Unido.

A Revolução porém despertou a simpatia de muitos britânicos insatisfeitos com o governo de George III e do primeiro ministro, William Pitt, algo comentado por Tania Macahdo Morin:

O grupo da London Corresponding Society difundia as últimas notícias de Paris em grande parte do país. Em Manchester e Seffield, os artesãos e

¹² “Abrindo os portões ou o último turno da Holanda”, tradução minha. Fonte: British Museum, Londres, 1794. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1646268&partId=1&searchText=Opening+the+sluices&page=1> último acesso em 21/04/2017

operários faziam campanha contra o governo de Pitt. [...] O entusiasmo popular pelas ideias da Revolução na Grã-Bretanha - e principalmente pelo movimento popular parisiense - foi autêntico e espontâneo. (2013, p. 318-319)

Isto justifica a preocupação dos conservadores em estabelecer uma forte propaganda antifrancesa que tinha possivelmente dois principais objetivos: deslegitimar o governo revolucionário e impedir a propagação de ideias simpáticas aos movimentos franceses no país. Para isso, muitas obras mostrando uma alegoria da liberdade republicana e uma distópica sociedade francesa passaram a ser produzidas. Já em 1791, antes de a República ser instaurada na França, quando inicia-se a monarquia constitucional, há caricaturas de James Gillray contrárias às ideias da Revolução.

Gillray ficaria conhecido como um dos artistas que mais se opunha aos acontecimentos franceses, deixando explícita sua posição através de suas obras. Uma das que se destacam é “Alecto and her train, at the gate of PandaeMonium: - or - The recruiting sarjeant enlisting John-Bull, into the Revolution Service”¹³ Na obra de Gillray a Liberdade francesa é apresentada como uma mistura de um demônio alado com uma Medusa, algo que se repetiria muitas vezes com o passar dos anos, devido à simbologia imbuída nesta figura, significados que iam de uma explicação bíblica, como a provida por Tânia Morin onde “O regime republicano alia o mal do mundo pagão, na figura da Medusa, ao mal do mundo cristão representado pela serpente, responsável pela expulsão do paraíso.” (MORIN, 2013, p.314) E outra relacionada à sexualidade, com desdobramentos quase freudianos, que será explorada no próximo capítulo quando trabalharmos a associação das alegorias francesas com a Medusa e uma análise específica da caricatura citada.

Daniel Roche (DARNTON; ROCHE, 1996) diz que desde a instauração do parlamentarismo a Inglaterra gozava de uma liberdade de imprensa sem precedentes para a época, e que foi se aproveitando da permissividade do governo que os caricaturistas aprimoraram o poder do riso como ferramenta da crítica política e social. Uma das principais características do famoso humor britânico é colocar o alvo em situação de inferioridade e construir a piada ao insinuar que este é estúpido demais até mesmo para perceber que está sendo caçado, como pode ser visto em algumas caricaturas, e isto não é usado apenas para

¹³ “Alecto e seu trem, na porta do PandaeMonium: - ou - O recrutamento sarjeant alistando John-Bull, no Serviço da Revolução”, tradução minha. Fonte: British Museum, Londres, 1791. Disponível em: <www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=148963001&objectId=1643536&partId=1>

ofender os inimigos do país, mas por vezes até os próprios britânicos, dependendo da situação representada. Além das explicações de Baudelaire sobre a nossa necessidade de rir menosprezando a figura alheia, há outros fatores que são associados à popularização da caricatura por toda Europa, particularmente na Inglaterra. Estes seriam: a maior liberdade de imprensa; a pouca presença de textos, o que simplificava a expansão das imagens a um grande público analfabeto; e o fácil acesso a estas publicações, não especificamente por seu preço¹⁴, mas pela possibilidade de observar estas obras nas vitrines das lojas e oficinas dos artistas, o que auxiliou na expansão das caricaturas para além da burguesia e da aristocracia. Além disso, muitas das caricaturas eram volantes, circulando em folhas avulsas pelas cidades, podendo ser vistas em muros, vitrines e sendo distribuídas clandestinamente em Paris, ampliando o alcance das artes produzidas. Abaixo temos a caricatura sobre o próprio entusiasmo do povo a respeito das produções caricaturais, onde aparecem aguardando pelas novas imagens como se ansiassem por uma fornada de pão.

¹⁴ De acordo com o *Cartoon Museum* as caricaturas na Inglaterra no final do século XVIII custavam cerca de dois xelins, valor que apesar de não exorbitante, certamente restringia sua compra àqueles que poderiam se dar ao luxo de adquirir itens supérfluos.

Figura 1 – Caricature Shop



Fonte: Lewis Walpole Library¹⁵

Durante os séculos XVIII e XIX, a caricatura inglesa era talvez a mais influente do mundo no que dizia respeito a esta nova ferramenta de humor¹⁶. Ao pesquisar sobre a Revolução Francesa em arquivos digitais que trazem fontes imagéticas da época¹⁷, a grande maioria das caricaturas contra a Revolução são de origem britânica¹⁸, algo que pode ser associado principalmente por conta da já mencionada rivalidade histórica existente entre estes países. Encontramos então uma quantidade considerável de obras inglesas que representam os eventos revolucionários e as figuras presentes nestes de forma demonizada ou como alvos do ridículo, sendo o principal ataque à figura da chamada Liberdade Francesa.

¹⁵ Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10079/digcoll/951539>> Acesso em 01 jul. 2017.

¹⁶ Chegou-se a esta conclusão após um levantamento a cerca das diversas publicações disponíveis sobre a caricatura inglesa neste período, sendo esta a mais difundida e popular devido a relativa liberdade de imprensa da qual os artistas gozavam devido o regime parlamentarista.

¹⁷ Pesquisa realizada nos arquivos digitais das seguintes instituições: Lewis Walpole Library, British Museum, National gallery of art of Washington, National Portrait Gallery e Bibliothèqu Nationale

¹⁸ No levantamento de imagens também foram encontradas obras de origem Italiana e francesas.

Tendo restringido a pesquisa apenas a artistas britânicos que atuaram durante o século XVIII, é possível apontar seis caricaturistas como os mais prolíficos presentes nos arquivos, William Hogarth, John Nixon, William Dent, Thomas Rowlandson, Isaac Cruikshank, e o já mencionado James Gillray. O primeiro porém, não chegou a alcançar a Revolução, o que nos deixa com os cinco últimos, especialmente Cruikshank e Gillray, como criadores da maioria das caricaturas do período. Todos se posicionaram, durante a maior parte do tempo, de maneira conservadora diante dos acontecimentos franceses, algo que acredito ter sido massivo em relação aos caricaturistas britânicos, uma vez que durante a pesquisa nos arquivos digitais do *British Museum* só foram encontradas umas poucas caricaturas favoráveis à Revolução, em sua maioria produzidas por Frederick George Byron. Este artista faleceu em 1792, pouco antes da execução do rei e da declaração de guerra do reino Unido contra a França, ponto de virada para as produções que direcionam ao grotesco e aos ataques mais severos aos revolucionários, o que nos deixa em dúvida sobre se Byron teria continuado a colocar-se do lado francês. Como ocorre com Isaac Cruikshank, que em 1791 produziu e publicou pela SW Fores, uma gráfica de cunho mais conservador, uma obra intitulada “The genius of France extirpating despotism tyranny & oppression from the face of the earth or the royal warriors [sic] defeated”¹⁹, onde ataca diretamente todos os reinos, com exceção da Inglaterra, posicionando-se a favor da Revolução Francesa, mensagem que torna-se clara ao desenhar o cavalo da cena principal defecando na boca do rei Luís XVI, mas nos anos seguintes, mostra-se constantemente contrário à Revolução. A ausência de mais produções como as desse artista não significa que elas não tenham existido, mas que talvez estejam em outros acervos não explorados durante esta pesquisa.

Apesar de contrários à Revolução Francesa durante o desenrolar dos eventos, os artistas mencionados não deixaram de fazer suas críticas à monarquia francesa durante os primeiros anos dos tumultos populares, pois enquanto os membros da Coroa não pareciam correr risco real muitas produções satíricas continuaram a ser feitas. Um exemplo destas obras que atacam tanto a monarcas quanto revolucionários é a imagem “French Democrats surprising the Royal Runaways”²⁰, onde Gillray mostra ativistas com olhos esbugalhados, as

¹⁹ “O gênio da França extirpando o despotismo, tirania & opressão da face da terra, ou, os guerreiros reais derrotados” tradução minha. Fonte: S W Fores, 1792. Acervo digital do British Museum, Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=154314001&objectId=1642778&partId=1> Acesso em 13 jun. 2017.

²⁰ “Democratas franceses surpreendendo os fugitivos reais” tradução minha. Fonte: Hanna Humpbrey, Londres, 1791. Acervo digital do British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=164157>

feições deformadas pela excitação do fanatismo e da ira, portando armas de todos os tipos enquanto anseiam por colocar as mãos em uma encurralada família real que se mostra covarde, destituída de qualquer poder e inegavelmente fraca. A rainha aparece ao lado do rei, mas não tem uma função ativa no quadro, aparentando estar apenas surpresa com a invasão; apesar disso é para ela que está apontada a arma mais poderosa, um canhão, como se ela fosse o real perigo a ser eliminado. O Delfim, filho de Maria Antonieta e Luís XVI, derrubado no chão, chora e representa a falta de defesa da família real como um todo, um mosquete quase lhe espeta as nádegas. No centro da cena, está o rei, sua figura se destaca não por sua nobreza, mas sua corpulência que parece influir na inércia de suas ações, seu semblante é tão débil e passivo que lembra o rosto de uma criança. Outro ponto que se destaca são as roupas do rei e dos revolucionários, estas são muito similares, já que o rei disfarçou-se de camareiro para poder fugir (WEBER, 2008, p. 258), reduzindo sua “divindade” ao nível do povo. As figuras do rei e dos invasores diferem apenas pelos chapéus e o uso da cocarda²¹ por parte dos últimos. O intuito da imagem é ridicularizar a situação francesa como um todo, provocando o divertimento do público britânico e deixando implícito que um novo governo deveria surgir, já que nenhuma das figuras ali apresentadas é imbuída de características que as tornem dignas da liderança do país.

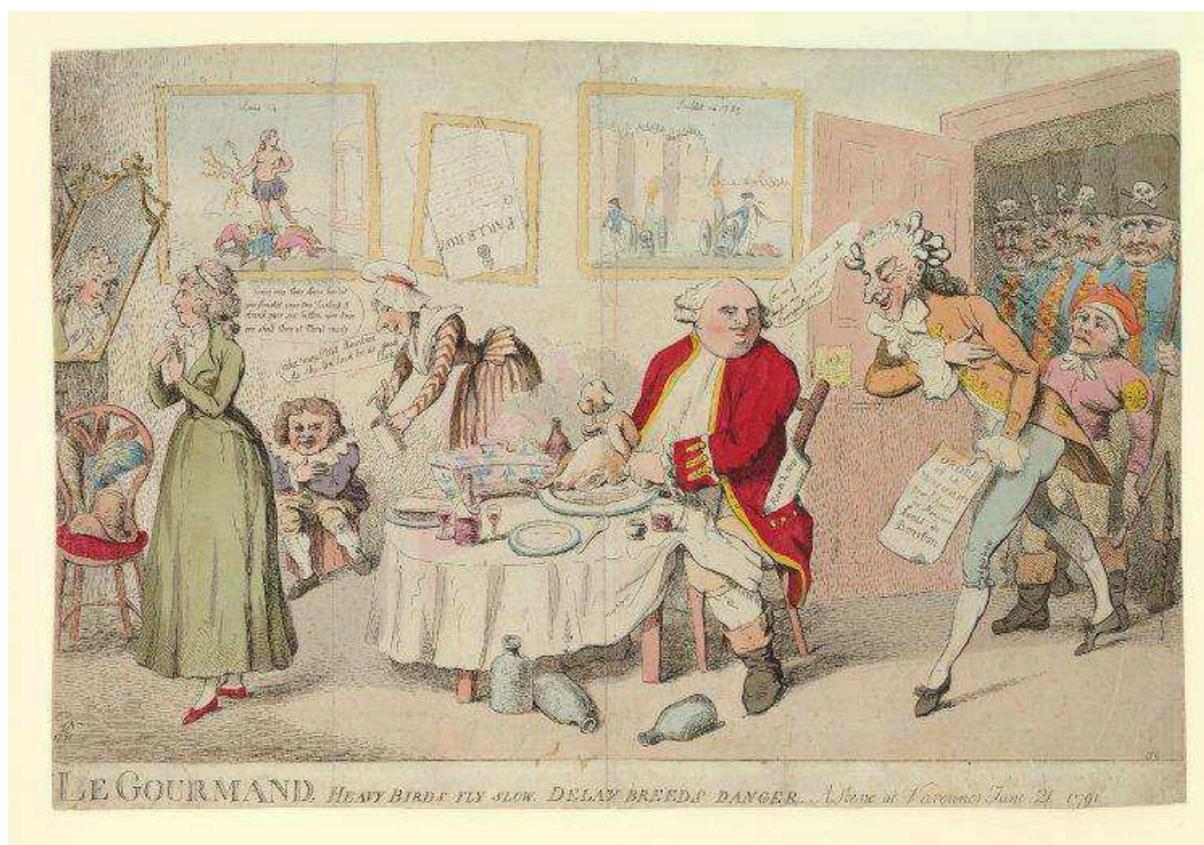
Há uma reprodução da mesma cena feita por Isaac Cruikshank onde o alvo principal da sátira parece ser voltada mais aos próprios monarcas do que aos revolucionários. Cruikshank apesar de contrário à Revolução é apontado por seus biógrafos como volúvel, variando o tom de suas obras de acordo com a demanda dos clientes (BAKER, 2011). Em um olhar mais atento à obra “Le Gourmand, heavy birds fly slow. Delay breeds danger. A scene at Varennes, June 21, 1791”²² podemos perceber como há um tom de ataque do ilustrador as figuras ali retratadas.

8&partId=1&searchText=FRENCH+DEMOCRATS&page=1> Acesso em 03 abr.2017.

²¹ A cocarda ou roseta tricolor consiste em um laço arredondado feito de fitas ou tecido nas cores da república, utilizado inicialmente pelos revolucionários e depois de maneira compulsória. Servia como adorno e para identificar aqueles que estavam alinhados politicamente aos ideais da Revolução. Para facilitar sua visualização era utilizado nas lapelas, chapéus, gorros, barretes, e, no caso das mulheres, em seus vestidos, toucados e cabelos.

²² “O gourmet. Aves pesadas voam devagar. Atraso cria perigo. Cena em Varennes Junho 21, 1791” tradução minha. Fonte: acervo digital do British Museum, Londres, 1791. Disponível em: <
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=164830001&objectId=1654170&partId=1> Acesso em 03 abr.2017.

Figura 2 – Le Gourmand, heavy birds fly slow. Delay breeds danger. A scene at Varennes, June 21, 1791



Fonte: Acervo digital do British Museum.²³

Nesta imagem podemos encontrar no próprio título uma crítica aos monarcas, o que já nos ajuda a perceber que a intenção é levar o espectador a culpar os vícios do rei e da rainha por sua situação, pois na cena Luís XVI é visto rodeado de galões de vinho vazios e com um peru, que descobrimos ser o segundo consumido por ele ao lermos a fala de Maria Antonieta; fica óbvia a denúncia a glotonice e embriaguez do rei. Atrás dele há dois quadros, um de um Luís XIV, forte e viril, pisando em um grupo de figuras difíceis de distinguir, e no outro uma cena da queda da Bastilha; entre eles há um decreto em nome do rei, um “*Par le roi*”, insinuando que a ordem estava, assim como o quadro, de ponta cabeça.

A rainha é mostrada no canto oposto da sala, observando-se em um espelho que a reflete mais jovem, indicando que ela se via mais bela do que de fato era. À sua frente está um chapéu empoadado, pouco condizente com seu disfarce para a fuga, sua vaidade a cega,

²³ Disponível em:
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1654170&partId=1&searchText=heavy+birds+fly+slow&page=1> Acesso em 05 jul.2017

tornando-a alheia à chegada da guarda nacional que vinha para arruinar seus planos. Ao seu lado estão o Delfim, sentado em uma espécie de penico, e sua babá, que tenta aliviar a constipação do príncipe, ambos também parecem ignorar o recém-chegado grupo. O homem que se dirige ao rei não é identificado em parte alguma, mas seu rosto é bruxólico e parece demonstrar ironia e desdém. Atrás dele há um *sans-culotte*²⁴ usando um barrete frígio²⁵, adotado pelos revolucionários, e em seu braço esquerdo há a estampa de uma flor-de-lis, originalmente um símbolo da realeza, na mão, um chicote. Sua figura é diminuta, em relação aos soldados da Guarda Nacional e dos outros personagens, sendo talvez uma representação para o povo francês que mantêm-se pequeno e dividido nos jogos políticos, sendo apenas um peão que crê ter alguma forma de poder, mas não o mesmo dos soldados, que são mostrados todos iguais e reais portadores da desgraça como anuncia a caveira em seus chapéus.

Após a execução de Luís XVI, caricaturas ridicularizando sua imagem somem das publicações britânicas, e estas passam a ter agora clamores de vingança pelo rei, como ocorre em “The blood of the murdered crying for vengeance”²⁶ de James Gillray, ou o colocando como um mártir, sendo o seu assassinato o preço da Igualdade francesa. O mesmo ocorreria com a rainha, esta, outrora tão humilhada, receberia agora diversas ilustrações mostrando seu calvário e glorificando sua figura. Os monarquistas praticamente a coroaram como santa após sua morte e, posteriormente, no período da Restauração, tentou-se de fato beatificá-la, como falado por uma de suas mais importantes biógrafas, Antonia Fraser (2006). Esta mudança em sua representação e a trajetória das caricaturas que representavam a rainha é um dos tópicos a serem abordados a seguir, quando começaremos a explorar não apenas a visão sobre a República e Maria Antonieta, mas também as revolucionárias, que faziam por merecer tal título, nos mais diversos sentidos da palavra.

2 O JOHN BULL CONTRA A MEDUSA

²⁴ Termo utilizado para designar os revolucionários das camadas mais baixas, sua nomenclatura, que tinha caráter ofensivo quando cunhado pelos nobres e aristocratas, deriva do fato dessas pessoas não utilizarem os calções típicos da aristocracia, sendo um termo comumente associado aos revolucionários Jacobinos.

²⁵ Uma espécie de touca utilizada por escravos romanos que tinham adquirido sua liberdade, e devido ao resgate dos costumes da república romana, serviram de inspiração aos revolucionários como símbolo a libertação da tirania do antigo regime. O vermelho, representando a fraternidade, foi a cor adotada para o barrete utilizado pelos franceses.

²⁶ “O sangue do assassinado chorando por vingança” tradução minha. Fonte: Hanna Humpbrey, Londres, 1793, acervo digital do British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1477669&partId=1&searchText=guillotine+satirical&page=1> Acesso em 12 abr. 2017

A Medusa foi utilizada em inúmeras ilustrações inglesas como uma forma de representar a Liberdade francesa, sendo esta uma figura perigosa que poderia seduzir o inocente John Bull, símbolo do povo inglês, e levá-lo a sua ruína. Mais do que a própria Liberdade a Medusa significaria a própria feminização do Estado, e portanto a inversão da ordem natural de poder, na percepção dos caricaturistas, sendo este um dos pontos abordados neste capítulo, que inicia-se apresentando algumas características da caricatura inglesa e como esta trabalhava com as próprias figuras femininas e não apenas as francesas. Introduz-se o conceito de caricatura *bawdy*, como estas atingem em especial as mulheres e o porquê da popularização deste gênero no Reino Unido. Reforça-se a existência de uma rivalidade entre os vizinhos, Inglaterra e França, e como esta faz-se presente nas caricaturas de perspectiva britânica, mas parece inexistente no que toca a forma de perceber os papéis sociais femininos. Mais adiante inicia-se a análise das imagens escolhidas, sendo estas divididas em subcapítulos que tratam das alegorias para a Liberdade, as mulheres do povo, as adeptas da moda neoclássica e Maria Antonieta, sendo apontado em cada análise as formas mais comuns de representação das figuras escolhidas e a relação de elementos em comum entre estas personagens.

2.1 As mulheres sob o traço inglês

Observando as diversas obras satíricas inglesas do final do século XVIII, é possível notar que estas tinham algumas especificidades já que a própria liberdade de produção leva a isto. Enquanto os caricaturistas franceses publicavam suas sátiras na clandestinidade, como já mencionado, os artistas ingleses gozavam de uma diversidade de publicações periódicas humorísticas e podiam até mesmo de exibir suas alfinetadas políticas nas vitrines de seus estúdios (LAHIKAINEN, 2011). Diante desta maior independência, os ingleses ousavam nomear quem eram as vítimas de suas troças, utilizar-se da obscenidade e da pornografia para fazer humor e também da deformidade e masculinização do corpo feminino para atingir àquelas que ousavam ir além do papel doméstico e reivindicar uma posição social ou política.

Um estilo de caricatura muito popular na Inglaterra, devido a maior permissividade do meio editorial, foi o estilo *Bawdy*, palavra que significa “obsceno”, e como o próprio nome sugere tinham como principal temática hábitos e comportamentos vulgares, em especial, cenas ou insinuações sexuais e situações escatológicas. Em sua maioria, estas cenas tinham

como protagonistas as mulheres, se estas fossem da alta sociedade quanto melhor já que tornava mais fácil seu reconhecimento, e para tanto os autores não tinham medo de nomeá-las ou insinuar quem seria a pessoa retratada utilizando suas iniciais. O acervo da exposição *Bawdy Bodies: Satires of Unruly Women*²⁷ torna possível encontrar as mais diferentes cenas que poderiam ser exibidas neste estilo de caricatura, havia mulheres urinando, tomando banho, traindo seus maridos, se masturbando, brincando de gangorra em um apoio que lembra a um pênis de enormes proporções... Qualquer ataque imaginável à moral pode ser encontrado nestas caricaturas. Uma série de sátiras que representa a este estilo foram as publicações sobre as *Faro Ladies*²⁸, damas da aristocracia envolvidas com jogos de azar e que eram muitas vezes colocadas em cenas de jogatina, libertinagem e humilhação pública, como ocorre na obra de James Gillray, “Exaltation of Faro's daughters”²⁹, (A exaltação das filhas do Faro) onde uma multidão aparentemente composta por homens, dois deles sorrindo, ataca com restos de comida e ovos Lady Buckinghamshire e Lady Sara Archer que estão presas em uma berlinda e choram.

Como já foi mencionado ser uma característica popular na imprensa britânica, esta série de caricaturas traz em alguns de seus títulos os nomes das mulheres ali desenhadas, e uma vez que estas haviam sido identificadas, não se fazia necessário nomear a personagem em todas as publicações seguintes, já que estas *ladies* poderiam ser reconhecidas visualmente. Gravuras como esta visavam atacar a corte e os vícios considerados indecentes destes círculos, logo, os nomes se faziam necessários para enfatizar o ataque às figuras que promoviam e compactuavam com tais costumes. Algumas das damas mais recorrentes nas caricaturas que visavam as *Faro Ladies* eram: as já mencionadas Lady Sarah Archer e Lady Buckinghamshire, Lady Bilkem, Mrs. Concannon e Mrs. Hobart³⁰. Com os nomes evidentes, as fofocas expandiam-se para além da corte e tornavam-se tópico de conversa entre todos

²⁷ A exibição está acontecendo no museu de arte do Colorado, e todas as imagens estão disponíveis no seguinte link: <http://5065.sydneyplus.com/CU_Art_Museum_ArgusNet/Portal.aspx?lang=en-US&p_AAEE=tab4&g_AABX=%7bs%3aAAGG%7d> Último acesso em 04/04/2017

²⁸ Mulheres da aristocracia envolvidas em jogos de azar e inclinadas a um estilo de vida boêmio. O *Faro* era um jogo de cartas francês, proibido na França e que se tornou muito popular na Inglaterra do rei George III. (BOHN, p. 336, 1867)

²⁹ James Gillray, 1796. Disponível no acervo digital do *British Museum*: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1634067&partId=1&people=17998&peopleA=17998-1-9&page=1> Último acesso em: 04/04/2017

³⁰ Os nomes das figuras aristocráticas representadas foram retirados das seguintes obras disponíveis no acervo online do “British Museum”: “The vain pursuit”, James Gillray, 1788, “The rape of Helen”, Isaac Cruikshank, 1792 “Dividing the spoil!! St James's. St Giles's” James Gillray, 1796, “Exaltation of Faro's Daughters”, James Gillray, 1796, “Over Weight - or the Sinking Fund - or the Downfall of Faro”, Richard Newtown, 1796 e “The loss of the faro bank; -or the Rook's Pigeon'd” James Gillray, 1797

aqueles que tiveram acesso às impressões nas vitrines das oficinas e nos periódicos satíricos.

O anonimato do povo e a massificação do terceiro Estado ia além da arrogância da nobreza e do clero e estendia-se até mesmo para os artistas burgueses. Quando se colocava um rosto conhecido em uma caricatura que simbolizava um comportamento do povo, o alvo acima de tudo era a pessoa ali retratada, e havia uma dupla zombaria, já que se atacava a figura e rebaixava-a socialmente, como ocorre em “A grande debandada do exército constitucional”³¹ que caçoa da senhorita Théroigne de Méricourt e das outras mulheres abastadas que simpatizavam com as ideias anti-monarquistas, apoiando a República em nascimento. Ao zombar dos costumes ou modas que são comuns entre o povo, raramente se apontam nomes específicos, salvo a utilização de alegorias que poderiam representar o povo, como o John Bull, Bismark, Hércules, a Marianne ou a Medusa (HUNT, 2007). Especialmente no período da Revolução, os britânicos mostravam os franceses como “estereótipos sem nome”(LAIHEKINEN, 2011, p. 02).

Outro motivo para que isto ocorresse devia-se à grande importância da caricatura política, sendo assim, o povo não era um alvo tão importante quanto atacar um monarca ou político. Quando o objeto de escárnio era de fato algo comum ao cotidiano popular, os protagonistas das imagens não possuíam identificação, e por vezes não havia nenhuma menção que pudesse auxiliar a dar uma identidade à figura. Exemplo disso é a caricatura de Isaac Cruikshank, “Indecency”³². A figura na imagem se veste de forma simples e aparece em um cenário que poderia pertencer ao de qualquer rua londrina. Em um claro atentado a decência, como o nome sugere, essa tem um seio escapando para fora do vestido enquanto urina em uma calçada, sob o olhar enojado de um gato. A mulher encara o observador e pergunta “Mas o que você está encarando?”³³ como pista de identificação, há um endereço no beco ao fundo retratado. Isto ocorre na verdade com a maior parte das caricaturas que buscam retratar o povo, como se a imagem de um refletisse o grupo, não havendo o ataque a um indivíduo. Isto acontece também com as representações da burguesia, salvo algumas exceções, como figuras que se tornam notórias, como os líderes dos movimento revolucionário francês.

As sátiras voltadas às mulheres ou homens burgueses os condensava em uma massa

³¹ Obra retirada citada por Tânia Machado Morin (2013), p. 310. Gravura de autor anônimo.

³² “Indecência” tradução minha. Fonte: S. W. Fores, Londres, 1799, acervo digital Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2003652525/> Acesso em 02 abr. 2017.

³³ “B-t what are you starring at?” tradução minha.

que dividia o mesmo histórico, que era motivo de deboche. Dessa forma, os mais pobres podiam rir das publicações satíricas contra a burguesia, enquanto estes riam daquelas que eram feitas em detrimento dos pobres, e por fim a aristocracia e a corte eram motivos do riso de ambos. E apesar de a elite ser o principal alvo das piadas, eram eles mesmos muitas vezes que encomendavam tais produções (SASKA, 2017), na maioria das vezes para satirizar ou difamar damas da sociedade, inimigos pessoais, tanto na esfera pública quanto privada, e em algumas ocasiões pediam até caricaturas de si mesmos, isso se justificava, segundo Hope Saska, porque estar em uma caricatura, mesmo que esta atentasse quanto a sua moral, significava que a pessoa ali retratada gozava de algum poder ou influência, justificando o anonimato das figuras populares nas obras anteriormente mencionadas.

Estas impressões circulavam entre pessoas ricas que viviam em Londres. Algumas pessoas escreveram a caricaturistas pedindo-lhes para satirizar certos indivíduos, incluindo mulheres, para difamar sua reputação. Ocasionalmente, os políticos do sexo masculino pediam para serem incluídos em caricaturas, porque se você era importante o suficiente para ser colocado em uma caricatura, então você deve ser uma pessoa com poder. Ao contrário dos homens, as mulheres não tinham recurso à sua representação em sátiras.³⁴ (SASKA, 2017, np)

Uma segunda característica que pode ser apontada, é a tendência a explorar a nudez feminina, muitas vezes sem a intenção de sexualizar a figura ali presente, mas sim provocar o riso, como se as formas daquelas personagens não tivesse nenhum apelo que fosse capaz de provocar a sedução no leitor. Nas sátiras estas mulheres apresentavam comportamentos “indecentes” demais para que sua nudez tivesse qualquer valor erótico, logo, o intuito de exibir os seios, e por vezes, as nádegas e genitais femininas, era não a de sexualizar as figuras retratadas, mas atingir sua moral. A pornografia ali presente não tem o mesmo sentido que esta configura na atualidade, como explica Lynn Hunt (1999). O prazer do leitor não era o objetivo destas obras, mas a degradação dos protagonistas. Quando o foco das caricaturas não eram as partes sexuais femininas, mas situações que representavam a subversão de valores, ainda assim havia a figura das nádegas, ou dos seios, propositalmente desnudos, e em outras inconscientemente escapando do decote, como na obra anteriormente mencionada,

³⁴ “These prints circulated among wealthy people who lived in London. Some people wrote to caricaturists asking them to satirize certain individuals, including women, to defame their reputation. Occasionally male politicians requested to be included in caricatures, because if you were important enough to be put in a caricature then you must be a person with power. Unlike men, women had no recourse to their representation in satire.” Tradução minha.

“Indecency”, (Indecência). Outras impressões com imagens similares são: “The Bum Shop”, entre outras traduções possíveis, uma das que se encaixaria para esta obra seria (A loja de bundas)³⁵ e a já mencionada “Opening the sluces or Hollands last shift”, (Abrindo os portões ou o último turno da Holanda). Na primeira, um grupo de mulheres francesas envaidecidas experimenta os mais ostentosos vestidos, a relação com o título vem do volume extraordinário na parte traseira destas peças, o que dava às moças a impressão de terem enormes nádegas, ao centro, com os seios na altura do rosto de um provável alfaiate, está uma mulher que observa seu reflexo, sem se preocupar com a exposição de seu corpo, uma crítica à vaidade e libertinagem que a roupa poderia provocar. Saska acredita que estes ataques, quando não eram encomendados, eram resultado da maior visibilidade que as mulheres burguesas estavam conquistando e à inquietação que isto provocava.

Por um lado, há uma conversa sobre o que uma educação moral deve ser para uma mulher e havia uma crença de que as mulheres não deveriam ter a mesma educação que os homens. As mulheres na exposição são ridicularizadas por estarem interessadas na política e também por estarem muito interessadas na moda. As mulheres estavam se tornando politicamente e socialmente mais visíveis de uma forma que não tinham sido, de modo que as caricaturas refletem essa ansiedade.³⁶ (SASKA, 2017, np)

A caricatura pornográfica não tinha o erótico como tema central, a nudez era produzida de forma ser repulsiva, em vez de instigadora; era o que acontecia com as representações de alegorias francesas satirizadas pelos ingleses, nestas imagens os seios eram desenhados murchos e flácidos, e havia um duplo propósito nisto. O primeiro era de depreciar o corpo da figura ali apresentada, transformando a figura maternal da Liberdade francesa em algo similar às bruxas dos contos de fadas ou a uma Fúria, e o segundo era ironizar a simbologia do “seio que nutre a pátria” utilizada pelos franceses, mostrando como o povo ou a ideologia, haviam sugado-o por completo e este já não tinha nada a oferecer. A

³⁵ Fonte: S. W. ForesRusworth, Londres, 1785, acervo digital British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1478935&partId=1&searchText=the+bum+shop&page=1> Acesso em: 02 abr. 2017.

³⁶ “On the one hand, there’s a conversation about what a moral education should be for a woman and there was a belief that women shouldn’t have the same education as men. Women in the exhibition are ridiculed for being interested in politics and also for being too interested in fashion. Women were becoming politically and socially more visible in a way they hadn’t been, so the caricatures reflect that anxiety”. Tradução minha.

obra de Isaac Cruikshank “A peace offer to the genius of liberty and equality”³⁷ e “The Philosopher Libertas Mounted on his Equal, Setting Out to Conquer the World!”³⁸, de um artista desconhecido, trazem a alegoria da Medusa em ambas as obras, além disso possuem em comum: os seios murchos à mostra, as feições monstruosas e a posição de poder que estas fúrias exercem sobre o povo. Uma das possíveis interpretações para estas figuras poderia ser a relação do poder sexual feminino no domínio dos homens, neste caso ataca-se a figura monstruosa que age de forma despótica e àqueles que se submetem ao jugo desta criatura, já que há a insinuação da emasculação dos homens presentes na imagem uma vez que estes se submetem ao domínio de uma figura do sexo feminino que exibe poder não sexual, mas político e ideológico sobre estes. Subvertendo a “hierarquia natural” do poder.

Por último, é possível apontar um outro fator comum a estas sátiras, a masculinização ou acentuação de traços mais masculinos das mulheres que eram retratadas em cenas que fugiam ao seu papel tradicional ou quando se ironizava alegorias femininas. Caroline Weber (2008) aborda rapidamente a seguinte questão: qual seria o tipo de poder aceitável para uma mulher? Segundo a autora, a influência feminina na trama política era vista por muitos como algo que só poderia ser atingido pelo domínio sexual, logo, se uma amante ou rainha desejava ser influente, deveria ser capaz de manipular seu amante usando o sexo como moeda de troca. E o que isto tem a ver com a masculinização da figura feminina na caricatura? Stephanie Williams defende que, uma vez que as mulheres tentavam demonstrar poder, ou fazer parte da esfera política sem fazer o uso de sua sexualidade, estas deixavam de ser representadas de qualquer forma favorável e recebiam traços contrários ao esperado, o que ocorre em uma caricatura analisada por ela onde as mulheres francesas lutavam pelo direito ao divórcio após a Restauração, sobre esta, Stephanie afirma: “Sem o apelo sexual, essa sugestão de poder feminino era feia e ridícula”³⁹(WILLIAMS, 2016, np). Já Jean Claude Gardes, ao tratar sobre as representações gráficas da França, fala que, sexualizando um símbolo nacional como a Marianne, os artistas estrangeiros estavam descrevendo como o país

³⁷ “Uma oferta de paz para o gênio da liberdade e igualdade” tradução minha. Fonte: S. W. Fores, Londres, 1794, acervo digital British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1645894&partId=1&searchText=french+woman+satirical&from=ad&fromDate=1788&to=ad&toDate=1800&page=2> Acesso em: 03 abr. 2017.

³⁸ “O filósofo Libertas montado em seu igual, seguindo para conquistar o mundo!” tradução minha. Fonte: G. R, Londres, 1795, acervo digital British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=69545001&objectId=1539267&partId=1> Acesso em: 03 abr.2017.

³⁹ “Without the sexual appeal, this suggestion of female power was ugly and ridiculous.”

era percebido pelos artistas que o estavam representando.

Marianne está longe de ser um signo unívoco. Ela pode ser apresentada, ao mesmo tempo, como mulher do povo, dama da sociedade, prostituta sedutora ou, ainda, como uma velha megera. O denominador comum de todas essas representações contraditórias é sua feminilidade, fator de importância capital, pois as relações entre a França e o estrangeiro, especialmente com a Alemanha, são de certa maneira sexualizadas. (GARDES, 2008, p. 323).

A feminilidade mencionada por Gardes, deve ser lida como a utilização do feminino ou do corpo da representação deste símbolo francês como artifício nas caricaturas, mas especialmente nas caricaturas inglesas, o nome Marianne não era muito utilizado⁴⁰, sendo ela chamada em todas as caricaturas inglesas analisadas apenas de Liberdade. Como é mencionado no texto, por vezes as representações da Liberdade ou Marianne, podiam ser feitas exatamente com o intuito de lhes tornarem feias e nada atrativas sexualmente, em algumas como “The Contrast”⁴¹ (O contraste) de Thomas Rowlandson, a liberdade francesa é representada como uma figura de formas musculosa, rosto encovado e cabelos de cobras, algo que se repetiria em muitas caricaturas, especialmente em trabalhos como este que colocava a Britânia como adversária da Medusa⁴²(JUDSON, 2001), O título “O contraste” faz jus ao que é apresentado na imagem, já que em todos os sentidos busca enaltecer a formosa e saudável Britânia, que segura uma balança com a magna carta, enquanto a pavorosa figura mitológica grita, empunhando um tridente com uma cabeça decepada em seu centro enquanto pisa em um corpo degolado. De um lado, a liberdade britânica oferece: religião, moral, lealdade, obediência as leis de independência, segurança pessoal, justiça, herança, proteção de propriedade, indústria nacional, e destacado, ao fim, felicidade. Do outro: ateísmo, perjúrio, rebelião, traição, anarquia, assassinato, igualdade, loucura, crueldade, injustiça, desonestidade, ingratidão, ócio, fome nacional, ruína do privado e também, destacado, miséria. Uma palavra para qual eu gostaria de chamar atenção na lista de

⁴⁰ A partir das buscas utilizando as palavras-chave: Marianne e *Satire*, ou Marianne e *France* ou Marianne e *French*, ou Marianne e *Caricature*, só foram encontradas obras posteriores a 1830 nos arquivos do British Museum, o que coloca em dúvida se este nome era utilizado entre os artistas ingleses e seus leitores para designar a alegoria da liberdade francesa.

⁴¹ Thomas Rowlandson, 1792. Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=183565001&objectId=1655525&partId=1> Último acesso em: 03/04/2017

⁴² A Medusa seria por diversas vezes associada aos Jacobinos como um símbolo que contrastava com Athena, a imagem de inspiração para Britânia.

“males” francesa, é *igualdade*, pois nos leva a concluir que a igualdade não era vista pelos ingleses com bons olhos, já que isto poderia significar uma negação da própria justificativa religiosa para a ordem social, todos deveriam cumprir uma determinada função, então a própria palavra iria contra o funcionamento do capitalismo.

Uma outra explicação para a presença da palavra *igualdade*, seria a subversão do papel feminino e sua elevação ao status similar ao do homem; neste caso esta seria uma forma abominável de igualdade tanto para ingleses quanto franceses, uma vez que mesmo entre os revolucionários se rejeitava o papel ativo da mulher no meio político e público, algo que estava enraizado no pensamento Iluminista. Mary del Priore diz que:

Foi na tradição dos viscerais autores misóginos da Renascença e do século XVI que inscreveu-se Jean-Jacques Rousseau. Dono de um estilo direto, brutal e incisivo, ele afirmava peremptoriamente que a mulher necessitava ser subjugada e tornar-se agradável ao homem, em vez de o provocar. A audácia de um sexo e a fragilidade do outro deviam retratar as relações de força que regiam o comportamento de homens e mulheres. O contrário provocaria a perda irremediável do gênero humano, pois a mulher, com sua influência deletéria, trazia em si o germe da tirania e da destruição. Uma estrita separação de sexos, portanto, devia dividir os homens, livres, das mulheres enclausuradas e neutralizadas dentro do gineceu. E dentro do lar, no entender de Rousseau, que a natureza circundou a mulher, e apenas na qualidade de esposa e mãe ela deve inserir-se na sociedade. (PRIORE, 1989, p. 90)

Apesar de divergirem política e religiosamente, as caricaturas inglesas e francesas deste período tinham muito em comum quando analisamos obras onde mulheres estão presentes. Toda a perversão recaía sobre os ombros das descendentes de Eva. De acordo com Darmond (apud PRIORE, 1989, p. 90), havia dois tipos de mulheres: a natural e a social, sendo a primeira o ideal de mãe e mulher que se reservava ao lar, e a segunda uma deturpação da primeira, “portadora do vírus da perversão, debilitada pelos excessos da vida social e contumaz invejosa da energia que deveria emanar das qualidades da mulher natural.” (PRIORE, 1989, p. 90) Assim sendo os alvos mais comuns das obras satíricas eram as mulheres sociais, ou seja, atrizes e mulheres da corte, em especial aquelas que tinham interesse excessivo por moda, política, festas e jogos. As caricaturas escolhidas nesta primeira parte são de representações femininas que permeiam a esfera pública, sendo estas separadas em quatro categorias: as alegorias, as mulheres do povo, as adeptas da moda *Sauvage* e Maria Antonieta.

2.1.1 A Medusa e as alegorias à República francesa

Durante os anos iniciais da República, a França buscava construir uma nova identidade nacional, buscando unir o povo e se livrar do poder simbólico do Antigo Regime. Para isto, buscaram inspiração na República romana e nas ideias iluministas, trazendo elementos que reforçassem o poder do povo e a negação das pomposidades da realeza. Muitos dos símbolos nacionais mudavam de acordo com o governo vigente, mas uma vez estabelecidos, estes eram levados extremamente a sério por seus partidários, não importando se fossem líderes revolucionários ou cidadãos comuns, pois a Revolução carregou de significados políticos os modos, objetos e também a indumentária.

A adoção da roseta ou cocarda tricolor e do barrete frígio foi bem-sucedida desde as primeiras manifestações populares, porém ainda necessitava-se de uma simbologia maior, um ícone que representasse os cidadãos, seus ideais e aquela que para os franceses seria sem dúvidas a mais grandiosa República de todos os tempos, pois, como dito por Lynn Hunt (2007, p. 81), tinham convicção de que “estavam estabelecendo uma nova comunidade humana, em um presente que não tinha precedente nem paralelo.”. Novas figuras heroicas e representantes do povo deveriam surgir. A romanceada ideia de Rousseau sobre a maternidade, somada ao desejo de apagar as alegorias da França absolutista, que eram em sua maioria masculinas, mais o fato de que a preposição para palavra *liberté* era feminina, resultam na criação de uma mulher como alegoria para a república francesa, a Liberdade ou posteriormente, Marianne.

Para realizar a leitura das caricaturas a seguir pelo método proposto por Panofsky (1986), faz-se necessário conhecer e compreender estes símbolos citados por Hunt, uma vez que a leitura iconográfica de muitas das imagens baseia-se na interpretação de alguns destes simbolismos e personagens, para a partir disto desenvolver a leitura iconológica, atribuindo significados ao uso de determinados símbolos, objetos, posições características e da própria Medusa, presente no título deste subcapítulo.

Era necessário “purificar” a figura feminina após todos os escândalos protagonizados por Maria Antonieta, a república restauraria o dano causado pela *autrichienne*⁴³ a seu próprio

⁴³ Apelido pejorativo atribuído à Maria Antonieta pelos franceses, em um trocadilho com *L'autrichien* que

sexo, e para isto as republicanas deveriam substituir a vaidade pela austeridade, os perigos de uma vida pública, pelo recato do lar. Devia-se reforçar a importância da fidelidade, a submissão ao marido, abandonar os “artifícios comuns a seu sexo” e reclamar o papel de mãe em cada etapa deste processo de metamorfose. Assim sendo, o uso de amas de leite foi completamente rechaçado, era função da mãe executar esta que era a mais nobre das funções, pois assim nutriam os futuros grandes homens da nação. Para a sociedade desta época, “ainda era inconcebível pensar as relações entre homens e mulheres em termos de igualdade” (MORIN, 2009) e talvez por isso a Revolução não colocasse como um de seus objetivos trazer seu mote para a população feminina. Para os revolucionários, não havia posição mais louvável para uma mulher aspirar do que a de mãe, e era esta visão de “senhora que edifica o lar” que os revolucionários para suas esposas, mães, filhas e irmãs. Em um paralelo com a atualidade brasileira, desejava-se mulheres “belas, recatadas e do lar”⁴⁴.

Os modelos a serem copiados pelas francesas eram Pórcia, que não pensava em política e seguia docilmente a opinião dos homens da família, e a famosa Cornélia, elogiada por um orador do Cerle Social: 'o trono de uma mulher está no seio da família. Cornélia não era general, nem cônsul, nem senador, era a mãe dos Gracos'. Uma boa mãe republicana devia se comportar como elas, ficando em casa cuidando dos filhos, seu lugar não era nas tribunas das assembleias nem nas manifestações de rua. (MORIN, 2009, p.41)

Logo, a Liberdade era muitas vezes representada com o seio a mostra para enfatizar seu papel de progenitora da República, e de acordo com Lynn Hunt (2007) se por vezes era mostrada ameaçadora, com sua lança na mão, era também por ser mãe, e por isso deveria proteger sua prole. As heroínas de Versalhes são sua própria encarnação, e são estas as únicas figuras femininas políticas de carne e osso a serem exaltadas pelos líderes da revolução, pois serviram aos propósitos dos homens e não clamaram por direitos que não favorecessem também a população masculina, porém, quando muitas mulheres passaram a reclamar seu papel ativo na esfera pública, organizar assembleias e ser mais do que umas poucas figuras exóticas que bradavam nos mercados, estas passam a ser vistas como uma ameaça (SCOTT, 2002). E é neste contexto que os ingleses passam a utilizar a Liberdade francesa monstruosa como centro de suas caricaturas, insinuando que não apenas a alegoria feminina representava

significa, “a austríaca”, e uma adaptação do fim da palavra, *chien*, que significa “cão” em francês, para *chiienne*, “cadela”.

⁴⁴ Referência ao título da matéria da revista *Veja* de 18 de abril de 2016, sobre a esposa do então vice-presidente Michel Temer, a mulher que substituiria a imagem pejorativa que a mesma revista buscava construir da então presidenta Dilma Rousseff.

o povo francês, mas a própria monstruosidade da subversão de papéis de gênero que estava a se desenrolar na França. Há exceções para a monstruosidade das representações da Liberdade, como uma das obras de John Nixon “French Liberty”⁴⁵ que será analisada no contexto que trata das mulheres do povo, onde a Liberdade aparece como vítima a ser executada pelos revoltos, mas como apontado, esta obra é uma exceção, pois a grande maioria das caricaturas encontradas nos arquivos consultados trazia a Liberdade francesa representada como uma espécie de Medusa. A adoção de tal símbolo é explicada por Barbara Judson.

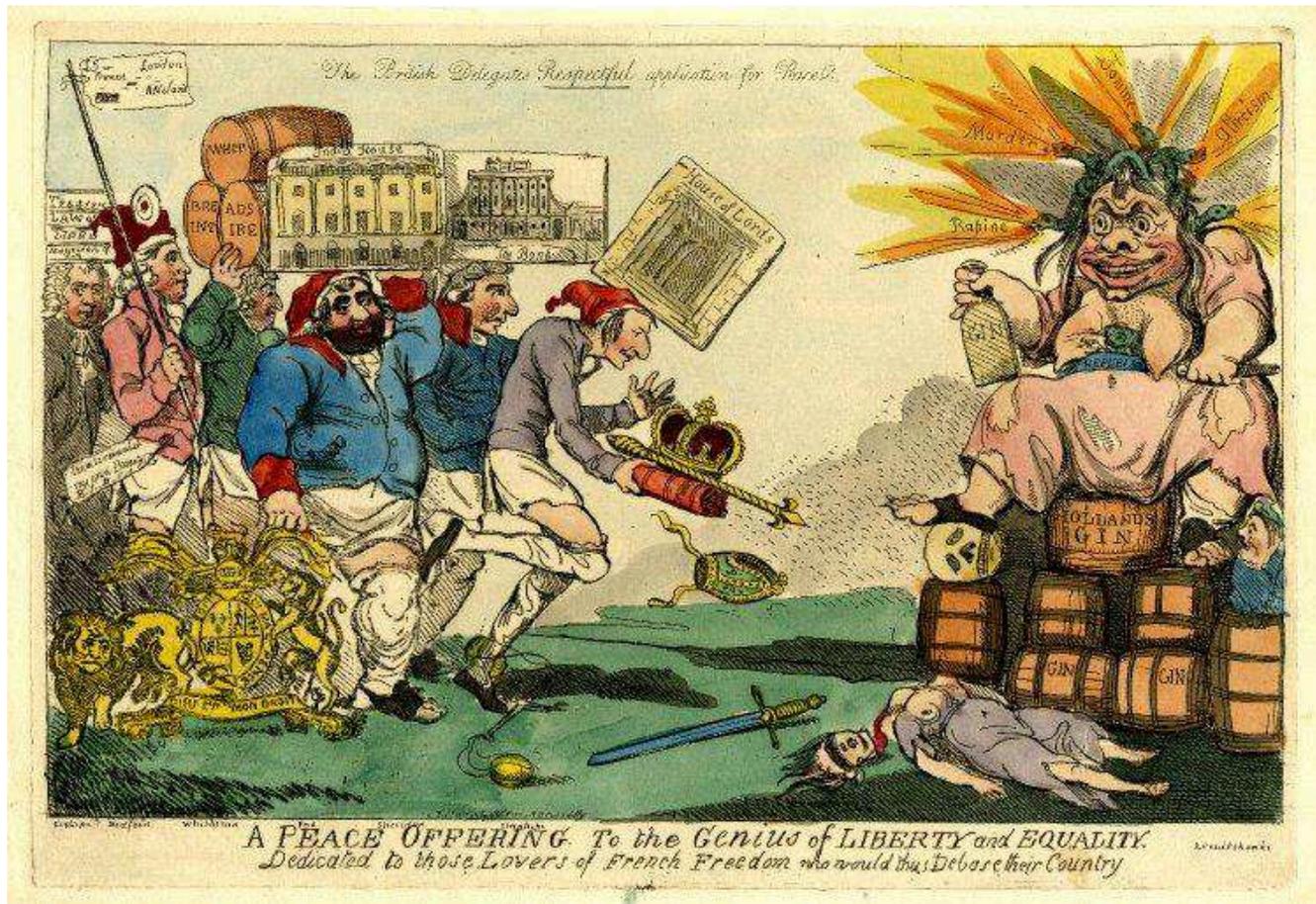
Durante 1790 a Medusa funcionou de maneira fetichista: como uma horrível imagem da castração, ela emblematizava e estabelecia o medo de perder os privilégios políticos e sociais para a fúria das mulheres e classes desprotegidas que demandavam emancipação; mas ao mesmo tempo, em virtude da condensação e deslocamento intrínseco à simbolização, suas tranças de cobras, resulta em um feito apoteótico - constelando a petrificação do órgão masculino ao encontrar essa imagem - um endurecimento que tranquilizou o estabelecimento masculino de sua autoridade não diminuída.⁴⁶ (JUDSON, 2001, p. 135)

As caricaturas apresentadas neste subcapítulo fazem uso da Medusa ou de Alecto, uma das Fúrias na representação da Liberdade Francesa e para analisar sua simbologia, serão consideradas as explicações de Judson (2001) e a de Morin(2013), mencionadas no capítulo anterior. Estas figuras são representadas muitas vezes como um ser que seduz o povo francês e também os ingleses. Apesar de horrenda exerce poder sobre os homens, independentemente de ter ou não atrativos sexuais exibidos, pois como explicado na citação, é a ilusão de sua figura que lhes daria um eterno estado de enrijecimento viril.

Figura 3 – A peace offering to the genius of Liberty and Equality

⁴⁵ “Liberdade Francesa” tradução minha. Fonte: John Nixon, Londres, 1793, acervo digital British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3028537&partId=1&searchText=french+liberty+nixon&page=1> Acesso em 03 abr. 2017.

⁴⁶ “During the 1790s the Medusa functioned fetishistically: as a horrific image of castration, she emblematized the establishment's fear of losing its political and social privileges to the fury of women and the unpropertied classes demanding enfranchisement; but, at the same time, by virtue of the condensation and displacement intrinsic to symbolization, her snaky tresses extrude an apotropaic effect - constellating the male organ's petrification upon encountering this image - a stiffening that reassured the masculine establishment of its undiminished authority.” Tradução minha.



Fonte: S. W. Fores, Londres, 1794, acervo digital British Museum

Na caricatura acima, a já mencionada “A peace offer to the genius of liberty and equality”, (Uma oferta de paz para o gênio da Liberdade e Igualdade) de Isaac Cruikshank, temos uma série de elementos que se repetem quando procuramos representações da Liberdade francesa. O primeiro destes elementos que nos atraem é a já mencionada referência à Medusa, depois temos o corpo degolado, os seios murchos caídos, a diminuição dos homens que a servem, a bestialização do rosto, as vestes rasgadas e as unhas que lembram garras. Na legenda da imagem é possível ler “Aos amantes da liberdade francesa que assim rebaixariam seu país”⁴⁷, o que nos leva a crer que a imagem pretendia repreender aos simpatizantes da Revolução que negociavam com a França, um elemento que pode confirmar isto é a língua em que a legenda da imagem foi criada e em que estão escritas as referências na própria imagem, pois, diferentemente de outras publicações como a versão de James Gillray de “A parisian belle”, (Uma bela parisiense), que é produzida totalmente em francês,

⁴⁷ “Dedicated to those Lovers of French freedom who would thus Debase their country”. Tradução minha.

esta pode ser lida em inglês, assim como a caricatura seguinte. Logo, podemos supor que estas não eram direcionadas a um público que compreendesse a língua francesa, mas tinha como objetivo difundir-se pelo maior número de leitores possíveis, especialmente entre as camadas populares, insuflando a revolta contra ingleses pouco patriotas e subversivos.

O próprio idioma na qual a legenda é escrita deve ser levado em consideração, pois como é defendido por Petry (2009), a legenda presente nesta imagem, assim como todas as outras formas de texto presentes nas demais caricaturas, faz-se necessárias para compreender a imagem e nos indicar a que devemos nos atentar na gravura e como estes elementos têm a intenção de construir a narrativa sugerida no texto.

Na descrição fornecida pelo *British Museum* temos a identificação dos homens desenhados na obra, estes são: Charles Stanhope, um estadista britânico, Richard Brinsley Sheridan, escritor e teatrólogo irlandês, Charles James Fox, também estadista inglês, Whitbread, parlamentarista, o Duke de Bedford e o advogado Thomas Erskine. Todos estes eram homens públicos, gozavam de influência e possuíam em comum sua simpatia pelos ideais da nova república francesa, sendo claramente perigosos para os interesses conservadores monarquistas.

Em resposta a esta infidelidade, estes “traidores” são representados como parvos, que seguem de bom grado para as garras do monstro que rege a França. Suas roupas de *sans-culotte* dão um dos poucos toques cômicos da imagem, pois dão a impressão de que estes vestem-se com saias muito curtas ou mesmo fraldas. As coxas desnudas parecem inapropriadas e atípicas para uma representação do sexo masculino, isto, somado á diminuição destes homens frente ao demoníaco gênio da Liberdade nos leva a crer que o artista desejava questionar a masculinidade dos sujeitos retratados, ao mesmo tempo, tal humilhação serviria de alerta para o povo inglês sobre os traidores da nação que desejavam prostrar o reino Unido aos serviços da hedionda liberdade republicana, que afeminaria todos seus súditos.

Na imagem o “gênio” tem seus olhos esbugalhados em uma expressão mista entre prazer e loucura, como se estivesse a se deliciar da situação. Aos seus pés jaz o corpo degolado de uma figura diminuta, de feições delicadas, quase angelicais, esta poderia simbolizar tanto a justiça, devido à venda em seus olhos e a espada caída a seu lado, quanto a Britânia, que teria sido ofertada pelos pretendentes ingleses à terrível Liberdade. Um elemento que não passa despercebido é a nudez dos seios dessa figura decapitada, que apesar

de morta exhibe seios arredondados, nada semelhantes ao flácido par da Medusa, em uma possível menção a quanto mais ela poderia alimentar seu povo do que a outra. Sua morte simbolizaria o desamparo do povo inglês, que era ofertado, junto a seu país a impiedosa megera francesa. Ao seu redor há uma espécie de halo onde é possível ler as “qualidades” desta personagem, assim como em “The Contrast” (O contraste) exibindo o que esta figura tinha a oferecer aos ingleses que se prostravam a seus pés: ateísmo, enganação, fome e assassinato, enquanto que os lordes oferecem todo o funcionamento do estado inglês.

O “trono” da protagonista é uma pilha de barris de Gim, bebida associada na época às mulheres e aos soldados ingleses, que desenvolveram um forte vício pela bebida⁴⁸; assim sendo, ela manipula estes homens através dos vícios, dos desejos desses e da distorcida forma de governo feminina. Uma característica interessante nestas representações é como os artistas só são capazes de conceber a participação feminina no meio político diante da inversão de papéis; não havendo um meio termo, não há coexistência, aquelas que são destinadas a ser mães só podem emergir da clausura para a tribuna se subjugarem o homem a seu antigo papel.

Uma caricatura anterior já alertava os patriotas ingleses dos perigos que a sedutora liberdade poderia trazer aos britânicos desavisados, desejando instaurar o medo antes mesmo da decapitação do rei. A obra era “Alecto and her train, at the gate of PandaeMonium:-or-The recruiting sarjeant enlisting John-Bull, into the Revolution Service” (Alecto e seu trem, no portão do Pandemonium: - ou - O recrutamento do sargento alistando John Bull, no serviço da Revolução), produzida em 1791 por James Gillray.

Figura 4 - Alecto and her train, at the gate of PandaeMonium:-or-The recruiting sarjeant

⁴⁸ Informação retirada de artigo online do Centro de Informações sobre Saúde e Álcool, referência atribuída a : Viala-Artigues, J. & Mechetti,C. Histoire de l’alcool archéologie partie 2,(2003).

enlisting John-Bull, into the Revolution Service



Fonte: S. W. Fores, Londres, 1791, acervo digital British Museum.

Os alvos da crítica são: Charles Fox e Richard Sheridan, os anteriormente mencionados estadistas ingleses que eram partidários da Revolução (e, no caso de Fox também da Revolução americana), o primeiro-ministro William Pitt, que era acusado de má administração e de não conseguir controlar o John Bull. Este último é o principal personagem inglês presente na caricatura, e se trata de uma alegoria usada para representar o povo do Reino Unido desde que foi criado por John Arbuthnot's em 1712.

Desde a metade do século XIX o John Bull passou a ser representado em uma vestimenta mais refinada, como a de um aristocrata ou grande burguês, personificando não mais apenas o povo, mas toda a nação, porém, antes disto, sua concepção original seria a de um fazendeiro. Nesta versão ele é mostrado como uma figura camponesa, simbolizando a

camada populacional que demonstrava maior simpatia pelas ideias propagadas pela Revolução.

Na imagem, Fox é mostrado como o recrutador que introduz a Liberdade francesa ao John Bull. Sua posição de camponês é evidenciada pelo forçado em sua mão, e por sua fala, que é extremamente rústica e coloquial. Seu semblante é de pura estupidez, ele parece bobo e facilmente influenciável, há incerteza em sua posição corporal. A música do tambor de Fox e na flauta de, Sheridan, somada as palavras sedutoras da Liberdade fazem com que o John Bull diga que está quase apaixonado por ela, já que o “seu George” não tem sido muito bom para ele. A figura feminina se sobressai frente a todos os outros personagens, ela é mais alta do que os presentes na cena, e posa em uma posição de convite enquanto estende a mão que abriga um pequeno embrulho branco que guarda um montante de dinheiro oferecido ao confuso e tolo John Bull. Sabemos se tratar de uma oferta monetária pela fala de Alecto na imagem, esta parece esperar ansiosamente para que o inglês aceite a sua oferta, sua posição parece indicar que ela está prestes a atacá-lo logo que este lhe estender a mão para aceitar a oferta, da mesma forma como é sugerido na caricatura anterior.

Ao fundo uma taverna está em chamas, e dela propagam-se demônios e outras figuras de aparência infernais. A própria liberdade é uma representação de Alecto, como dito no título, uma das fúrias e responsável por disseminar pestes e maldições. As asas de morcego indicam a sua natureza demoníaca e, apesar de as serpentes em seu cabelo não possuírem a mesma função da Medusa e terem o efeito mencionado por Judson, sua postura ao tentar seduzir o John Bull pode ser associada à explicação de Morin, onde as cobras em seu cabelo relacionam-se à própria tentação da serpente, que levou à perdição de Adão ao deixar-se ser persuadido por Eva.

A pele da personagem feminina é escurecida, o que sugere duas coisas: uma seria a associação do pecado e da impureza à pele negra, logo, para finalizar a criação do terrível demônio da Liberdade francesa, o artista além de fazê-la coberta de elementos sinistros, a fez também negra. Um outro possível sentido para o tom de sua pele seria a insinuação de um corpo sem vida, pois apesar do tom escuro, ele é levemente pálido, lembrando o tom de pele de um corpo mumificado, sugerindo que o fim para tal criatura não poderia ser outro, se não a morte. Mais uma vez temos como elemento alegórico os seios murchos, e neste caso penduram-se deles duas cobras, talvez indicando o perigo de alimentar-se de tal criatura. A estrutura do corpo de Alecto é esquelética, o que teria a intenção de remeter a própria miséria

e fome francesa, mas também uma indicação de que a tirania é frágil diante do robusto, porém ingênuo e estúpido John Bull. Este poderia facilmente quebrar aquele ser cadavérico se assim lhe aprouvesse, mas, ao invés disso, parece prestes a juntar-se a ela, deixando-se cair em tentação, manchando sua linhagem inglesa. Neste caso, o alvo do riso, e do ridículo, mais uma vez são os “traidores” ingleses que se submetem a tão horrenda figura.

O que podemos concluir partindo das leituras feitas das representações monstruosas da alegoria para a Liberdade, é que essa era bestializada como uma forma de torná-la repulsiva aos leitores, apresentando quem seria a nova figura de comando no Reino Unido, caso as ideias radicais francesas chegassem ao seu vizinho. Havia a necessidade de uma forte propaganda contrária aos atrativos da reforma que ocorria na França, e esta deveria causar terror, mas, ao mesmo tempo, ridicularizar os traidores e revolucionários, tornando-os mais fáceis de serem combatidos. No leitor masculino, a Medusa e as outras alegorias femininas em posição de poder deveriam despertar o medo da emasculação e nas mulheres o repúdio por uma figura tão subversiva, que traria nada além da miséria em suas costas. Em resumo, o poder nas mãos femininas era monstruoso.

2.1.2 “A Republican Belle”, um olhar sobre as mulheres do povo

A ideia de maternidade como um ato cívico impregnou-se entre as mais variadas camadas da Revolução, sendo as mulheres chamadas a zelar por seu lar e dar à luz a futuros republicanos e virtuosas meninas que repetiriam o exemplo da mãe. Porém, nem todas as mulheres aceitaram se submeter ao arquétipo de damas passivas, e consideravam absurdo a diferença de direitos entre elas e os revolucionários, uma vez que foram as protagonistas da Marcha sobre Versailles, serviram como canhoneiras na invasão das Tulherias e foram a guerra, mesmo que em pequeno número, ao lado dos homens (MORIN, 2013). As diferentes visões sobre qual seria o papel feminino levou a uma segregação interna, que Tânia Morin classificou como: “As Republicanas e Mulheres do mercado”.

As primeiras muniam-se das simbologias adotadas pelos homens, como a cocarda, as mesmo as calças e o barrete frígio, sendo este último item ressignificado pelas revolucionárias que passaram a utilizá-lo como um símbolo da libertação feminina, pois, ao se posicionarem como participantes da Revolução, estariam se elevando ao patamar de

mulheres livres, que já não pertenciam apenas ao lar, e deviam obediência a nenhum outro poder que não a República. Já o outro grupo, dizia guiar-se pela “moral e os bons costumes”, servindo ao “papel natural das mulheres”; condenavam aquelas que se arriscavam na esfera política, e diziam sobre o uso da cocarda que “só as vagabundas e jacobinas usam – e as mulheres só devem se ocupar de sua casa e não dos acontecimentos” (MORIN, 2013, p. 180). O uso ou ausência de certos símbolos começaram a interferir na convivência nos meios públicos, ocasionando brigas e ataques de um grupo a outro, o que levou a um adendo na lei que obrigava o uso da cocarda, tornando-a obrigatória também para mulheres⁴⁹, na intenção de diminuir as discussões nos espaços divididos entre as revolucionárias e as mulheres do mercado.

A situação feminina não parecia despertar grande interesse entre os líderes revolucionários. Eles tentavam apaziguar a situação, e achavam que a concessão do direito ao divórcio e a manutenção das relações entre os grupos citados no período anterior seriam o suficiente para manter as mulheres como aliadas da Revolução, convertendo-as ora nas progenitoras dos futuros guerreiros franceses, ora em uma horda enfurecida que servia de apoio a ações políticas, como as tricoteiras e manifestantes nos movimentos já citados. Porém, as revolucionárias queriam mais, contestavam a sua não-permissão ao voto, desejavam participar de assembleias, interferir na distribuição do pão e questionar os líderes Jacobinos (HUNT, 2007) o que levou-os a deixar de vê-las como um grupo excêntrico e sim como uma ameaça à unidade do poder Jacobino. Esta crescente imposição da presença das mulheres no cenário político levou à execução de várias ativistas como Olympe de Gouges, Madame Roland e Charlotte Corday, à proibição dos clubes femininos em 1793 e do uso de calças em 1799 (MORIN, 2013).

Esta dualidade na visão das mulheres francesas, entre agentes da Revolução e “edificadoras do lar”, espalhou-se para além das fronteiras francesas, e auxiliou na criação de um estereótipo das revolucionárias. Algo mais do que rapidamente assimilado pelos caricaturistas britânicos, que também não viam com bons olhos a participação das mulheres na política, e separaram de forma muito clara as visões daquelas que estavam engajadas nas lutas políticas e daquelas que acompanhavam as movimentações no papel passivo ou de opositoras. As únicas exceções nestas representações deformadas das mulheres ativas na Revolução ocorriam no seguinte caso: se estas defendessem o propósito dos homens que as

⁴⁹ Lei de 3 de abril de 1793, para isto consultar MORIN, 2013, p.180.

representam.

Não foram encontradas produções francesas favoráveis aos revolucionários que ilustrassem de forma negativa as “heroínas da marcha” (MORIN, 2013), as já mencionadas mulheres que participaram da marcha sobre Versalhes, pois estas estão elevadas a um patamar alegórico, sendo possível compará-las à própria Marianne, sendo suas representações feitas com caráter simbólico como as “destemidas mães da França”. Já entre as produções do Reino Unido, a marcha é ridicularizada, e suas personagens são representadas como grotescos seres sanguinários, como ocorre na obra de William Dent, “Female Furies or Extrordinary Revolution”⁵⁰, porém, figuras maternas, vítimas assassinadas e personagens que serviriam a propósitos aos quais os ingleses eram simpáticos, como Maria Antonieta (após a queda da monarquia) e Charlotte Corday⁵¹, são representadas como mulheres graciosas, sensíveis ou valorosas, como ocorre em “The heroic Charlotte la Cordé, upon her trial...”⁵², em um trocadilho com a real expressão “under trial”, que seria “sob julgamento” e a palavra “upon”, para dizer que ela estava acima daqueles que a julgaram, tanto na composição da imagem, quanto moralmente. Nesta caricatura sobre Charlotte Corday podemos perceber a importância do entendimento do idioma para melhor compreensão da caricatura, pois, para alguns leitores que não compreendessem o jogo de palavras poderia apenas crer ser uma grafia incorreta, e como dito por Michele Bete Petry (2009), o título da caricatura, dita o tom com o qual esta deve ser lida.

No traço dos britânicos e também no francês, aquelas que eram apenas vítimas dos acontecimentos, apareciam com rostos delicados, traços finos, corpos voluptuosos e vestimentas intactas. Na representação das “antinaturais” mulheres políticas, suas feições lembravam a bruxas, seus corpos eram corpos musculosos, ou com contornos cadavéricos ou até sexualizados de forma a ferir o pudor, os rostos eram compridos e masculinos e quando eram exibidas sorrindo, isso era aterrador. Estas descrições refletiam a opinião pública sobre tais mulheres, e apesar de tratar-se de um caso especial por ter assassinado uma figura importante para a Revolução como Marat, as opiniões dirigidas a Charlotte Corday, por um

⁵⁰ “Fúrias femininas ou a Extraordinária Revolução” tradução minha. Fonte: William Dent, Londres, 1789, acervo digital British Museum. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1489616&partId=1&searchText=female+furies+or&page=1> Acesso em: 05 jun. 2017.

⁵¹ Charlotte Corday tornou-se conhecida como a assassina de Jean-Paul Marat, um dos líderes Jacobinos, e este ato despertou a simpatia dos ingleses por Corday.

⁵² “A heróica Charlotte Corday, sob julgamento...” tradução minha. Fonte: James Gillray, Londres, 1793, acervo digital Library of Congress. Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/2007676445/>>. Acesso em 05 jun. 2017.

discurso da época, atingem às mulheres que pretendiam-se mais do que mães: “Era um virago [...] rejeitou seu sexo [...] o amor não consegue se aproximar do coração de uma mulher com pretensões ao conhecimento, vivacidade de espírito e força de caráter” (MORIN, 2013, p. 336).

Se estas figuras não fossem encaradas como uma ameaça, não haveria a necessidade de produzir obras que as atacassem afinal, não há por que lutar contra aquilo que não se teme, mas se artistas de ao menos quatro países da Europa⁵³ deram-se ao trabalho de produzir obras que mistificavam as mulheres políticas, ridicularizavam e as separavam das mulheres “naturais” ou “direitas”, essas seriam evidências do medo de uma possível expansão do alcance feminino para o âmbito público. E este temor das mulheres no âmbito público parece ser algo comum aos homens, pois perpetuou-se para muito além da Revolução. Diversos caricaturistas ao longo dos séculos seguintes, continuaram a repetir estereótipos e satirizar mulheres engajadas nos movimentos políticos; exemplos disto são abundantes em periódicos e acervos em sítios digitais.

Há vestígios de uma verdadeira guerra pictórica contra as francesas que lutavam pelo divórcio, produções ainda mais numerosas contra as inglesas que exigiam o sufrágio universal, encontramos também críticas às mulheres que mantiveram seus empregos no pós-guerra, e muitas outras sátiras continuam até a atualidade. Todas as figuras representadas nestas produções têm algo em comum: a ridicularização imagética do movimento, como tentativa de deslegitimar sua luta. A caricatura abaixo, apesar de ter dois séculos de idade, pode ser relacionada com a maioria das caricaturas produzidas sobre as mulheres que se atrevem a exigir participação nas decisões do Estado. As imagens podem se modificar de acordo com as especificidades de cada período e movimento, mas muitas vezes tratam de uma imagem construída pelos homens, que tornam viragos todas aquelas, no passado ou presente, que se aventuram para além do papel tradicional feminino no mundo ocidental.

Figura 5 - A Republican Belle. A picture of Paris for 1794

⁵³ Além das caricaturas inglesas e francesas foram encontradas caricaturas contra Catarina, a Grande, da Rússia, e caricaturas austríacas contra Maria Teresa.



Fonte: S. W. Fores, Londres, 1794, acervo digital British Museum

O título da caricatura, dado em tom de ironia, significa “Uma bela republicana” ou “Uma bela da República” e refere-se a uma altiva figura feminina, que só merece este adjetivo pelas insinuações de seu cabelo longo e das saias, uma vez que o resto desta figura remete à monstruosidade e ao masculino. Seus braços e coxas são largos, musculosos, seus dentes, que estão a mostra em um sorriso pavoroso, são pontiagudos e lembram presas, seus pés são ornados por grandes unhas afiadas que parecem ter rasgado os limites do calçado; além do sapato, as roupas também estão rasgadas, especialmente a saia e uma espécie de calça fina que parece haver por baixo dessas. Outro detalhe a ser reparado em sua figura é o posicionamento de diversos elementos que apontam à sua esquerda, o rosto, a pistola, o

tecido estampado de crânios e também seus cabelos que são soprados para esta direção, indicando que os ventos sopram favoráveis à Esquerda, ou seja, aos Jacobinos. Isto, associado às cores de sua sobrecasaca, e às joias em formato de guilhotina que ela porta, nos leva a ter certeza de que esta é a representação de uma revolucionária Jacobina.

A imagem está congelada entre o grito de misericórdia do homem de feições infantis no canto esquerdo da obra, e o disparo da pistola que está prestes a atingi-lo, o que desperta um desconforto no observador que se sente impotente diante de tal cena, à mercê do destino que está a uma fração de segundo de se concretizar e selar o fim do diminuto homem que grita, criando empatia por este e repugnância pela personagem principal. Como comentado por Davies (2011, p. 94) o humor não é o principal objetivo desta caricatura, mas pode ser encontrado na comparação do que é apresentado com a realidade francesa, sendo o grotesco o meio principal utilizado para a criação do efeito ridículo, que é imaginar que figuras como esta estão espalhadas pela França, subjulgando os homens.

Como podemos perceber, mais uma vez há a diminuição da figura masculina diante da representação feminina, ela aparece confiante e maior do que todos os outros personagens e elementos da imagem. Seu semblante demonstra nada além de despreocupação e um tom de diversão, enquanto executa a figura masculina sem ao menos olhar para esta. A impressão que temos é a de que isto é algo corriqueiro para a personagem, e que depois de assassinar o pobre homem a seu lado, continuará a espalhar corpos pelo caminho. Além da pistola, ela está munida de um punhal maior na mão direita, e três menores usados como adornos no alto de sua cabeça.

Os brincos e colares de guilhotina fazem referência às revolucionárias de Tours, que chegaram a utilizar tais ornamentos, produzidos em ouro⁵⁴, levando-nos a imaginar que talvez a figura tenha alguma semelhança com uma personalidade real, porém, não cheguei a encontrar evidências que possam indicar quem, ou se haveria de fato alguma relação com uma mulher da época. Na faixa de cabelo da mulher lê-se “*War, war eternal war*” significando, “guerra, guerra, eterna guerra”, talvez em uma menção de que este é o desejo daquela que traja esta mensagem, uma eterna guerra onde possa reinar como guerreira. Seus adereços, e a simbologia imbuída neles, somados à sua feição tornam esta personagem similar a um dos cavaleiros do apocalipse, talvez a própria morte encarnada em uma mulher

⁵⁴ Informação retirada das observações da curadora do Museu Britânico, M. Dorothy George, disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1506321&partId=1&searchText=Republican+belle&page=1> último acesso em 14/04/2017

que abandonara sua função natural para guerrear em prol da sanguinária Revolução.

Ao fundo, há dois homens com o barrete frígido, o que permite ao leitor identificar sua posição política, e estes fumam, despreocupados, enquanto observam um terceiro jogar boliche, ou petanca⁵⁵, com crânios humanos. Eles não parecem se dar conta do que a mulher está a fazer, e se sabem, não parecem se importar, já que estão desfrutando da pavorosa brincadeira na porta do que parece ser uma taberna, ou hospedaria, que traz como estandarte a cabeça decepada do rei, e logo acima de seu umbral, o corpo enforcado de uma figura nua que pende sobre a cabeça dos homens que fumam. Crânios, figuras degoladas e enforcadas são muito comuns nas representações inglesas de paisagens da França revolucionária, havendo pelo menos um destes elementos em quase todas as imagens analisadas.

Esta caricatura foi feita em 1794, um ano após a execução do rei e sua esposa, que levou à revolta geral entre os países monárquicos, especialmente no Reino Unido devido ao medo da expansão das ideias radicais na região (WEBER, 2008). Publicada no mesmo ano e com um título similar temos a versão de James Gillray, “A Parisian Belle”⁵⁶ esta tem um rosto claramente masculino, onde esboça-se até mesmo uma fina barba, suas sobrancelhas são espessas e os olhos esbugalhados numa expressão de raiva. Um punhal ensanguentado adorna sua cocarda, e acima há os seguintes dizeres: “Cabeças! - sangue ! – a morte! - para a Lanterna! - na guilhotina! - Nenhuma rainha! Eu sou a ditadora da Liberdade - igualdade! Deixe Londres queimar! - que Paris seja livre! Longa vida à Guilhotina!”⁵⁷ onde ela clama ser a ditadora da liberdade e igualdade, pede que Londres queime e dá vivas à Guilhotina, escrita em letras maiúsculas atribuindo um significado ainda maior a este símbolo, rogando um caráter pessoal, personificando-a ou mesmo lhe elevando ao patamar de Estado. Esta adoração a tal símbolo mostraria o que desejavam as mulheres revolucionárias, dominar a república e que a morte seja o destino de seus inimigos, uma clara ameaça tomada por muitos como promessa do que poderia acontecer em um mundo tomado por mulheres desta categoria.

Uma imagem que nos mostra uma visão mais ampla da Paris revolucionária, é a já

⁵⁵ Um tradicional jogo francês similar ao que conhecemos como boliche.

⁵⁶ “A bela prasiense” tradução minha. Fonte: Hanna Humphrey, Londres, 1794, acervo digital British Museum. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1632063&page=1&searchText=james+gillray+belle Acesso em 12 abr. 2017

⁵⁷ “*Des Tetes! - du Sang! - la Mort! - à la Lanterne! - à la Guillotine. - point de reine! - Je suis la Déesse de la Liberté - l'égalité! - que Londres soit brulé! - que Paris soit Libre!! - Vive la Guillotine!*” (GILLRAY, 1794, tradução minha)

citada French Liberty, de John Nixon, criada em 1793. Nesta sátira podemos ver o caos instaurado na cidade e a captura da própria alegoria da Liberdade, que é agora cativa dos revoltos. Um ponto importante nesta figura é a distinção clara de quais são as mulheres envolvidas com a Revolução de forma ativa, e quais são as suas vítimas. Nesta caricatura podemos encontrar apenas quatro figuras femininas de feições sutis, e estas diferem-se de maneira gritante da multidão de rostos femininos ao lado das colunas coríntias.

Figura 6 – French Liberty



Fonte: Acervo Digital British Museum⁵⁸

Há um número enorme de elementos nesta caricatura, mas me atarei apenas àqueles que se fazem necessários para a discussão proposta, focarei especialmente nas figuras

⁵⁸ Disponível em: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3028537&partId=1&searchText=French+Liberty+Nixon&page=1 Acesso em 06 jun. 2017.

femininas, começando pela figura mais difícil de ser percebida a primeira vista, uma jovem morta ao fundo, que jaz nua enquanto parece ser devorada por uma figura que traja o barrete vermelho. O ato canibalístico pelos revolucionários já havia sido mencionado em outras caricaturas, como “Un petit souper a la Parisienne: or A Family of Sans Culottes refreshing after the fatigues of the day”⁵⁹, (Um jantarzinho à parisiense: ou Uma Família de sans-cullote se refrescando após as fadigas do dia), de James Gillray, caricatura que, segundo Amanda Lahikainen (2011), foi extremamente popular na época devido a seu conteúdo sanguinário, que fazia uma boa propaganda contra a loucura que se abatia sobre os franceses. Tanto na caricatura de Gillray quanto na de Nixon, as figuras femininas assassinadas são donas de traços delicados, o que ressalta seu papel de figuras passivas, vítimas inocentes, que preservam mesmo após a morte a pureza que tinham em vida. Na caricatura de James Gillray, destacam-se mais uma vez os seios fartos da jovem morta, simbolizando quem sabe, o quão cheia de vida era e quantos filhos poderia gerar e alimentar. Assim sendo, às “verdadeiras damas” restavam apenas dois caminhos, a morte brutal pela mão dos fanáticos, ou o exílio, como ocorre com a segunda personagem analisada, a mãe.

De extrema importância para a composição e análise de seu contraste com as outras figuras femininas, temos o perfil de uma mãe que traz protegido em seu colo um bebê e tem uma outra criança a seu lado. Seu rosto é um dos mais claros entre todos os presentes na multidão, sendo possível identificar perfeitamente o franzir de suas sobrancelhas e os olhos fechados em uma expressão solene de triste resignação. A imagem da figura feminina maternal, obediente, cerra os olhos para não contemplar a destruição a sua volta, reforça o quão abomináveis eram as mulheres que tomavam parte da política, esta seria algo tão antinatural para as damas, que bastava uma pequena prova deste poder para serem completamente corrompidas e transformadas no exato oposto ao que era esperado de seu sexo.

A figura materna é também a única mulher em meio a todos os homens nobres, que são escoltados por membros da guarda nacional e homens de barrete frígio; esse grupo parece ser expulso, como é insinuado pela posição do guarda ao fim da fila que empurra com um pontapé um homem que traja uma casaca e uma gola com babados, uma referência à indumentária do Antigo Regime; a sua frente, além da “mãe”, vão homens carregando um

⁵⁹ James Gillray, 1792. Disponível no acervo digital do *British Museum*: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1477490&partId=1> último acesso: 06/06/2017

violão celo, um, logo à frente da mulher, leva pincéis, tinta e uma tela, enquanto outros aparecem carregando algumas outras ferramentas. Ao expulsar aquele grupo, os franceses estariam a rechaçando a própria maternidade, tornando-se um país de criaturas estéreis que corromperam a natureza feminina ao tornarem-se uma horda de fanáticos armados.

Esta horda está ao lado do templo Libertas, esperando por quem sabemos ser a Liberdade graças ao texto presente na caricatura, retornando à importância defendida por Petry (2009) da complementação da imagem com sua parte escrita, indicando o quanto a leitura de tal imagem separa de sua legenda seria prejudicada. As mulheres desta multidão possuem rostos encovados ou gordos demais, não fossem seus trajes seria praticamente impossível, diferenciá-las dos homens da cena. Uma delas, a mais à frente na imagem possui os seios desnudos, e assim como os seios das medusas republicanas, os seus são caídos, não de forma tão acentuada quanto ao das citadas anteriormente, mas diferentes do seio da Liberdade cativa que exhibe o peito nu firme, prestes a ser esfaqueado pelo homem a seu lado. A impressão que a imagem nos dá é de que tão logo a Liberdade complete a travessia do portal, as mulheres que esperam ao lado de fora lançaram-se sobre ela destroçando-a completamente, até que não houvesse mais nada.

A jovem Liberdade, assim como a figura da “mãe” mantém os olhos fechados e tem o rosto levemente inclinado, como que horrorizada e enojada do que acontece em sua volta, pois teve seu lugar usurpado por uma nova musa, uma grotesca estátua gorda que a legenda permite identificar como representante do “assassinato, traição, rebelião, covardia, sedição” e dos “niveladores”; um outro trecho nos permite identificar quando a Liberdade passou a ser cativa da Revolução: “Esta estátua foi erguida no primeiro ano da nossa gloriosa confusão D.C. 1792.” O ano, faz referência a quando o rei foi oficialmente deposto e a monarquia abolida, começando então, o que o autor se refere como “gloriosa confusão”; desde então assim como a família real, a Liberdade também passou a ser prisioneira dos revolucionários.

Esta produção data de Julho de 1793, cinco meses após a execução do rei, e como já mencionado em “A Republican Belle”, as cabeças decapitadas tornam-se um elemento amplamente reproduzido nas produções inglesas e monarquistas. Duas cabeças femininas jazem aos pés do templo, em frente à prisioneira de olhos fechados. Os rostos possuem expressões diferentes: um semblante de raiva, como as sobrelhas cerradas e a boca retorcida, enquanto a outra tem uma póstuma exclamação de horror, e mesmo mortas, assim como a moça devorada ao fim da cena, estas são mais bonitas e possuem linhas claramente

femininas. Por fim, temos uma figura de costas no centro da cena, a mulher de marrom ajoelha-se em frente a uma fogueira onde arde uma máquina de fiar, em suas mãos está, um livro intitulado “Trade & Commerce”, (Negócios e comércio), ao seu lado estão caídos pincéis e uma paleta de tintas. Sua posição nos deixa em dúvida sobre qual seria seu papel ali, se estaria queimando a roca como uma forma de identificar sua libertação dos ofícios femininos e segurando-se aos ofícios masculinos, como o comércio e o trabalho intelectual, ou se estaria prestes a queimar todos estes elementos, suposição a qual sou mais inclinada a crer, uma vez que algumas das pessoas que fugiam carregavam consigo objetos como aqueles e que há outros dois personagens, desta vez do sexo masculino, virados para a fogueira. O papel daquela mulher seria o de auxiliar a destruir os traços da antiga ordem, o ofício feminino, a produção artística e intelectual, levando-os a uma era de idiotização e pandemônio.

O que concluímos, ao observar estas obras que trazem a figura feminina como agente ativo da Revolução, é a sua bestialização e sua transformação em viragos, e isto não é exclusivo da iconografia inglesa, pois o medo da inversão dos papéis aparecia em muitos momentos na produção francesa quando lhe convinha, algo possível de se perceber na leitura da obra de Tânia Machado Morin sobre as representações de mulheres na Revolução e também nas buscas nos arquivos digitais que utilizei. As produções francesas não utilizavam as mesmas características animais para referir-se as revolucionárias, mas possuíam carga igualmente negativa, fazendo uso de traços grosseiros e bruxólicos como o que observamos na última caricatura. O mesmo não ocorria quando desejava-se satirizar os homens, estes poucas vezes eram deformados, em vez disso eram emasculados e colocados em posição de submissão a uma figura feminina ou de débil fragilidade. Na obra de Nixon, todas as figuras femininas cujos traços podemos identificar estão em contraste com as *poissardes*⁶⁰, evidenciando que muito mais do que sobre uma alegoria da França revolucionária, esta seria uma visão distópica de um país que permitira tal aberração ocorrer às mulheres, sentimento compartilhado para além da rivalidade entre França e Inglaterra.

⁶⁰ Título dado de forma pejorativa as mulheres do mercado que envolviam-se em protestos. Definição retirada do dicionário Oxford online < <https://en.oxforddictionaries.com/definition/poissarde>> último acesso em 03/06/2017

2.1.3 Adeptas da moda neoclássica e sua feminilidade subversiva

Sabemos que a Revolução atribuiu significado político aos mais diversos objetos e acessórios do cotidiano, e levou-se isto tão a sério, que pensou-se em criar uniformes de acordo com cada profissão e até mesmo um traje nacional (HUNT, 2007), havia a já mencionada lei que obrigava o uso da cocarda e o barrete frígio, que tornou-se um dos símbolos nacionais; diante disso podemos perceber a importância da indumentária no novo regime. Durante o período do Diretório, mas presente desde o início da Revolução, a moda feminina mais popular entre as mulheres abastadas foi a *Gaulle* ou, como foi rebatizada para melhor encaixar-se nos propósitos revolucionários, *chemise à la Constitution*, ironicamente, uma das peças mais controversas vestida por Maria Antonieta quase dez anos antes da moda se espalhar entre as burguesas; na época ficou conhecida como *chemise a la reine*, que inspirou a criação de propagandas contra a monarca e ao menos um panfleto erótico intitulado “A messalina francesa”, onde a roupa é usada como principal artifício de sedução da rainha que maravilha seu amante quando este percebe que tem acesso livre aos seios da dama (WEBER, 2008, p.236). Apesar da rejeição inicial, muitas damas burguesas adotaram à vestimenta, como tudo que era exibido pela rainha, e esta vestimenta obteve aprovação popular após o caso das cidadãs doando suas joias à Convenção Nacional (WEBER, 2008), estas eram burguesas e nobres que se vestiam com delicados vestidos de musselina, mas a partir deste momento, eles já não estavam associados à detestável austríaca, mas aos ideais das repúblicas clássicas. As *chemises* consistiam em uma peça de musselina ou algodão, trajado em geral com uma fita na cintura e um toucado ostentando uma roseta tricolor, pelas revolucionárias. Esta foi a primeira versão do que viria a ser uma das roupas mais adotadas pelas revolucionárias abastadas, ou que tinham alguma afinidade com a moda da época, e também uma das mais criticadas.

Este novo estilo, revelava muito mais do que escondia, trazia maior liberdade ao corpo, facilitando a tarefa da amamentação e diminuía a restrição de movimentos àquelas que já haviam provado modelos antigos inspirados na corte, como os pesados *panniers*, enchimentos que chegavam a ocupar mais de 80 cm de largura nos quadris (KOHLER, 2014). A nova moda foi vista por muitas das mulheres das classes altas e burguesas, envolvidas com a Revolução, como uma vitória sobre o vestuário proibitivo da nobreza.

As mulheres das classes mais baixas não podiam se dar ao luxo de utilizar roupas

ostentosas como os pesados vestidos típicos do período pré-revolucionário, e na maior parte das vezes, nem os novos trajes de musselina (LEVENTON, 2009), já que a indumentária não chegava a ser uma prioridade no cotidiano das mulheres do mercado ou das Jacobinas, por exemplo. Isto se reflete até mesmo nas caricaturas, uma vez que as moças e senhoras do povo são mostradas em simples trajes de algodão repletas de cortes (um sinal da batalha e do estado gasto das peças) com as cores da República, por vezes com saias que lembram calças e não exibem peças trabalhadas ou acessórios, a não ser que estes fossem a cocarda, o barrete ou detalhes acrescentados com o desejo de provocar o efeito alegórico, como as pequenas guilhotinas da *Republican Belle* e enquanto é comum a masculinização das *sans-culotte*, as adeptas da moda neoclássica, raramente tinham associações com qualquer forma grotesca, sendo mais delicadas e femininas, apesar de muitas vezes serem representadas de forma vulgar. Tanto Claire Cage (2009) quanto Manoela Azevedo (2016), trabalham com as diferentes formas como a moda serviu a favor e também de forma contrária, às revolucionárias por serem constantemente ressignificadas de acordo com a leitura feita pelos homens e as próprias mulheres.

Esta feminização, mesmo nas sátiras, pode ter algumas explicações, e uma destas seria motivada pelo público que utilizava tais trajes, havendo uma segregação na representação das mulheres abastadas e daquelas das camadas mais populares, pois estas últimas são bestializadas e masculinizadas com muito mais frequência, e isto não se dá apenas por essas estarem envolvidas na luta armada, uma vez que Morin (2013, p.311) aponta uma publicação monarquista do período, que ao atacar a senhorita Théroigne por organizar uma tropa na batalha contra soldados austríacos, foca na exposição de sua genitália e nas nádegas das outras senhoras nobres que lutavam com ela, mas seus traços faciais não são deformados. Logo, podemos imaginar que desejava-se preservar os traços destas figuras aristocráticas tanto para facilitar seu reconhecimento, como ocorre com as publicações sobre as *Faro Ladies*, que mantinham os nomes originais, quanto porque os caricaturistas não acreditavam poder representar da mesma forma damas revolucionárias e *poissardes*.

Havia também a questão da simbologia atribuída à roupa, sendo esta moda muito mais associada à questão materna do que à luta armada ou à reivindicação de direitos políticos. Além disso, por ser uma vestimenta mais comercial, foi associada a moda, e, como tal, era reduzida a uma situação de menor importância “[...] as publicações de moda e os discursos sobre a moda neoclássica feminina tendiam a trivializar o entendimento político das

mulheres.”⁶¹ (CAGE, Claire, 2009, p. 05). Tentou-se fazer o mesmo sobre a utilização de símbolos revolucionários numa tentativa de invalidar seu sentido político quando utilizados por mulheres.

A redução do barrete frígio a uma questão de vestuário e moda serve para desqualificar as mulheres que o usam como membros do corpo político e colocá-las no terreno da vaidade e frivolidade. Ora, nessa época a roupa não era neutra, pelo contrário, era uma afirmação pública de convicções políticas. (MORIN, 2013, p. 190)

A moda se firmou em 1794, quando o novo modelo de inspiração dos franceses mudou da república romana para a república grega⁶² e passou a ser defendido como uma vestimenta que ia contra a figura feminina do Antigo Regime, e a representante feminina mais odiada de sua era, pois, como diz Morin “Os franceses detestavam Maria Antonieta e repudiavam tudo o que ela representava no imaginário popular: a má mãe, a esposa adúltera, a leviandade, o luxo desmedido, a má conselheira do rei, a estrangeira. Entre outras faltas, era acusada de ensinar o rei a ser dissimulado, o que significava guardar segredos e mentir” (MORIN, 2009, p. 46). A adoção de uma roupa que literalmente demonstrava transparência parecia trazer as mulheres a um passo mais próximo da restauração de sua decência, despedaçada pela *autrichienne*, num retorno das mulheres a um estado de comunhão com a natureza, algo que só precisava ser completado com a maternidade.

Assim como aconteceu com a contestação do uso da cocarda e o barrete, a *chemise* passou a ser utilizada como mais do que uma representação da pureza e transparência da maternidade, e foi adotada como um atestado de partidarismo. Como afirmado por Claire Cage, o traje neoclássico possuía um papel ambíguo sendo utilizado por vezes como uma peça de moda e outras como uma afirmação de posicionamento político na construção de uma nova identidade feminina⁶³.

Paradoxalmente o discurso sobre a moda grega afirmava uma rigidez ao gênero, categorizando e reforçando a feminilidade, mas também foi apropriado por mulheres para atuar em um papel de construção de subjetividades modernas.[...] A revolução proscreveu a alta moda em nome da virtude, mas com a revitalização da moda sob o Diretório, mulheres clamaram às virtudes artísticas e políticas associadas com o esplendor da

⁶¹ “[...] the fashion press and discourses on neoclassical feminine fashions tended to trivialize women’s political understanding.” Tradução minha.

⁶² Para mais detalhes sobre esta mudança, ver CAGE, 2009.

⁶³ Cf, AZEVEDO, 2016.

antiguidade clássica. (CAGE, 2009, p.194)⁶⁴

Mesmo entre os franceses havia uma fina linha de tolerância para a exposição que esta vestimenta trazia. Uma de suas vertentes era o traje à *la sauvage*, onde até mesmo as roupas íntimas e corselete eram da cor da pele, o que sob o tecido branco e translúcido passava a impressão de nudez total (CALLANCA, 2008). Houve de reações violentas, como o episódio citado no capítulo anterior, onde uma mulher foi cercada e insultada na Champs Elysées, até reprimendas de Napoleão Bonaparte embasadas em relatos médicos sobre os malefícios das roupas finas para a saúde feminina. Um artigo de 1798 chegava a afirmar que a moda tinha sido responsável por mais mortes, em oito anos, do que a soma total de todos os falecimentos causados por doenças na França nos últimos quarenta anos (CAGE, 2009, p. 200). Logo, a caricatura abaixo “*The three graces of 1794*” não era uma crítica apenas da conservadora Inglaterra, mas também algo que viria depois do novo imperador e dos homens do povo, servindo de material para reprimenda exercida por ingleses ou franceses, uma vez que os primeiros, mostravam-se contrários mesmo as formas mais brandas da transparência destas roupas e a exposição dos corpos femininos, havendo críticas a estes trajes desde antes da popularização da moda, como a mostra a caricatura de 1792, *Frailties of fashion*⁶⁵ de Isaac Cruikshank, até a chegada do estilo Império.

Esta sátira quando comparada com a obra do mesmo artista e ano, “*A Republican Belle*” traz uma representação completamente diferente das mulheres da Revolução, seus rostos são delicados, os pés pequenos, as formas esguias. Não há nenhum traço masculino neste desenho, algo que pode ser associado ao que foi mencionado nos parágrafos anteriores, como a simplificação das adeptas desta moda a meras seguidoras da moda, que não tinham papel ativo na política. Heather Jensen e Thema Balducci (2014) especulam se isto aconteceria pelas mulheres serem enxergadas apenas como seres de moda, que seguiam a seus frívolos caprichos suntuários como uma forma de se sentirem incluídas na movimentação geral, da mesma forma como hoje alguém que usa um *bottom* que esta imbuído de alguma simbologia política, mas desconhece seu real significado e restringe seu

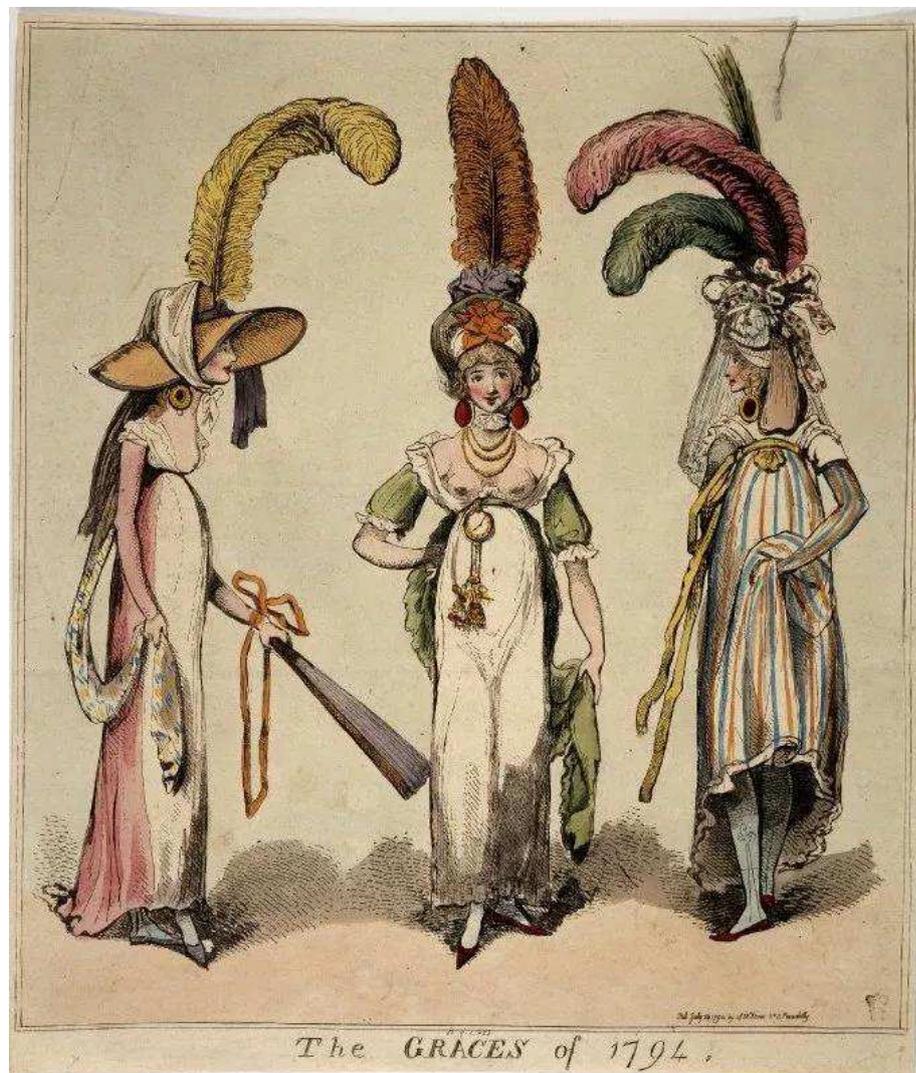
⁶⁴ “Paradoxically, the discourse on Greek fashion affirmed rigid gender, categorizing and reified femininity, but was also appropriated by women to play a role in the construction of modern subjectivities.[...] The Revolution proscribed high fashion in the name of virtue, but with the revival of fashion under the Directory, women laid claim to the political and artistic virtues associated with the grandeur of classical antiquity.” Tradução minha.

⁶⁵ “Fragilidades da moda” tradução minha. Fonte: S. W. Fores, Londres, 1792, acervo digital British Museum. Disponível em:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1645897&partId=1&searchText=Frailties+of+fashion&page=1> Acesso em 12 jun. 2017

ativismo a ícones apropriados indevidamente, não o coloca em prática.

Figura 7 – The Graces of 1794



Fonte: S. W. Fores, Londres, 1794, acervo digital British Museum

A imagem faz referência as três Graças da mitologia grega, havendo uma clara referência iconográfica, pela definição de Panofsky (1986), que tinha o desejo de levar o leitor a associar tal imagem as já conhecidas figuras da mitologia. Este título também faz uma ligação entre a origem da inspiração para tais roupas e a presença do classicismo na França. De acordo com a mitologia, as Graças foram criadas para trazer coisas boas à terra, podendo isto ser interpretado como se as mulheres que desfilavam em tais trajes representassem o lado

bom da Revolução, um sopro de feminilidade em meio a tantas figuras “antinaturais” e horrendas, mas, ainda assim, eram mulheres estranhas, de postura encurvada, cobertas de vaidade, carregadas de acessórios espalhafatosos e detentoras de uma posição imoral devido à vulgaridade de suas roupas. Além disso, seus corpos tinham formas desproporcionais, onde a cintura era muito mais fina, diante de barrigas mais protuberantes e largas, talvez em uma crítica a nova delimitação dos vestidos, e uma das moças era corcunda, mostrando que mesmo as “graças” francesas eram deformadas e alguma forma, mesmo que sutilmente.

As figuras na imagem seriam: Aglaia, Eufrosina e Tália, tendo cada uma um atributo específico, porém como não há indícios de designações específicas para as moças da caricatura, e sua pose não nos leva a relacioná-las à ordem estabelecida por Boticelli ou por Raphael, nos resta supor que a primeira da esquerda para direita seria Tália, a deusa da abundância, devido a seu enorme leque e chapéu, mas fora isso não há nada mais que possa lhe qualificar como tal, pois seus outros adereços exagerados são compartilhados com as outras duas.

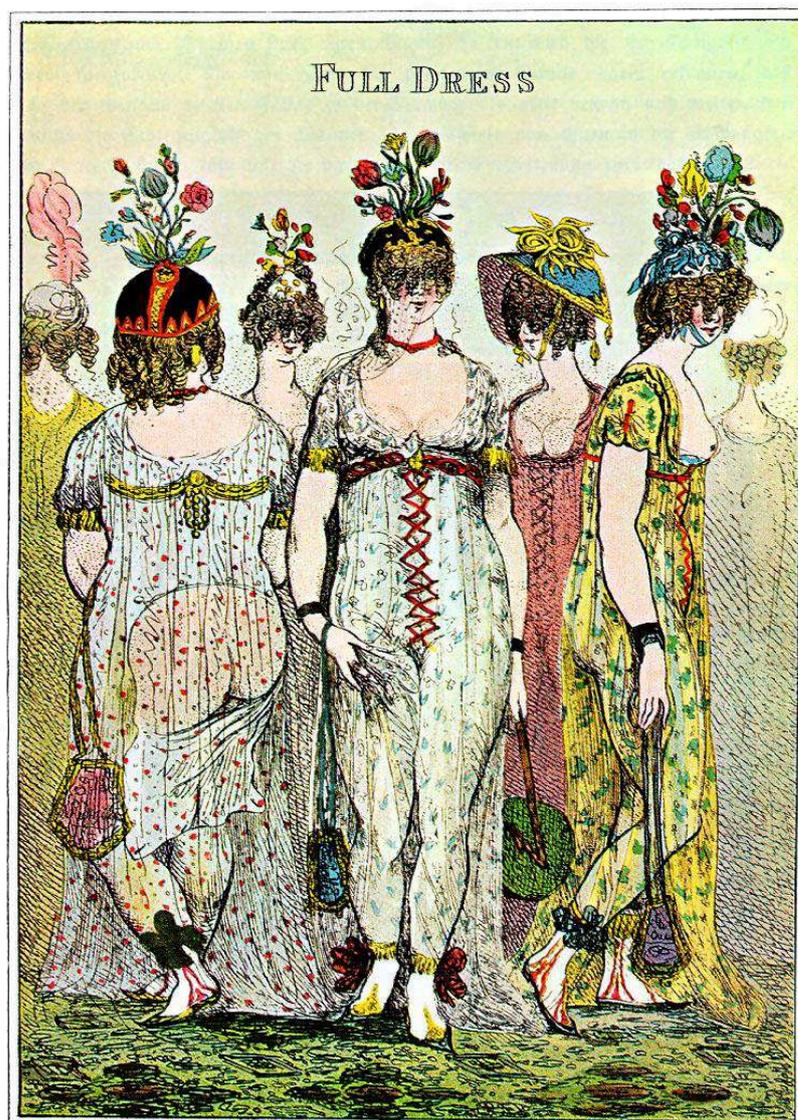
Ao centro está a figura de maior destaque cujos seios estão completamente à mostra, a sessão inferior de seu vestido é transparente, o que pode ser percebido pela visão de seu umbigo através do tecido rosado. Seu rosto é o mais bonito, o que permite a associação com Aglaia que seria uma das deusas da beleza e esplendor. Assim como as outras, não parece se incomodar com seus trajes, parecendo segura de sua posição. Em sua cintura um relógio pendurado nos chama a atenção, este talvez represente as mudanças de seu tempo, porém desconheço uma simbologia mais profunda para este adereço na época da produção da imagem.

Por fim teríamos Eufrosina, uma das deusas da alegria e da diversão; esta é a única que não tem seus seios colocados em evidência e cujas roupas não parecem transparentes; estas são estampadas com listras tricolores, como as saias da Republican Belle, e apesar de ser a menos exposta fisicamente, esta está com sua mão esquerda sob as vestes na altura de seu sexo, em uma referência à auto exploração sexual, que foi o que nos levou a associá-la a Eufrosina *joy*, é um dos atributos relacionados a esta Graça, e na língua inglesa significa também “um sentimento de grande prazer”⁶⁶, que nesta imagem seria obtido através da masturbação da personagem. Apesar do gesto “indecente”, esta dama usa um véu que parece indicar sua pureza.

⁶⁶ Definição retirada do dicionário online de Cambridge, disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/joy>> último acesso em 16/04/2017

Esta obra pertence claramente ao estilo *bawdy*, já que toda a cena tem o cômico e o ataque moral como fim, além de um leve toque pornográfico. Um detalhe escondido na figura é a insinuação de um saco escrotal no adorno de cabeça da personagem à direita, o que acrescenta um tom de ridículo ainda maior ao leitor mais atento. O uso da caricatura *bawdy* para ilustrar mulheres francesas, sem o uso da bestialização como artifício, aproxima estas mulheres das próprias inglesas, pois não são feras revolucionárias, mas educadas mulheres desviadas, passíveis de ocorrer em todos os países, e não uma “aberração” exclusiva da França. Há representações semelhantes explorando a moda da vestimenta neoclássica nas já citadas caricaturas que censuram as *Faro Ladies*. Detalhes como este explicitam como a classe social resultava em um tratamento diferenciado mesmo nas representações caricaturais, onde as mulheres das camadas mais baixas eram menos humanas do que as mulheres de posses. Imagem semelhante é a apresentada abaixo, produzida cinco anos depois, quando a moda parece ter chegado a seu auge.

Figura 8 – Parisian Ladies in their Winter dresses for 1800.



PARISIAN LADIES in their WINTER DRESS for 1800

Fonte: S. W. Fores, Londres, 1799, acervo British Museum

Na imagem, um grupo de mulheres desfila pelas ruas dispensando o uso de toucados e usando seus cabelos à mostra com penteados cheios de cachos que cobrem seus olhos, simbolizando a cegueira destas pela moda e que as torna incapazes de perceber o papel ridículo a que se expõem, além de talvez fazer uma contraposição com o quanto estas estão a exibir seus corpos, tanto que chegam a não atrair mais atenção para seus rostos, que são cobertos por não interessar ao espectador já que este pode encontrar uma visão explícita de sua nudez através da roupa. No topo de suas cabeças, adornos de flores coloridas, de uma

altura considerável estão empoados, mas menores do que o da imagem anterior. Seus trajes são de tecidos diáfanos e translúcidos, emoldurando suas curvas, o estilo dos vestidos ostenta um profundo decote que deixa os seios de algumas à mostra. As roupas debaixo ou são dispensadas, ou possuem uma abertura para exibição das nádegas e dos seios, em uma insinuando a libertinagem das moças que trajam tais peças. Esta suposta devassidão da vestimenta, foi atribuída também a Maria Antonieta quando esta adotou trajes similares, em 1785. Segundo os comentários populares, tais roupas serviam para facilitar o ato sexual e as carícias íntimas da rainha com suas damas de companhia (WEBER, 2008).

As fitas nos tornozelos seria um acessório que comporia aquele estilo, e é compartilhado por todas as moças, e apesar de parecerem descalças, elas calçam sapatos de bico fino e saltos diminutos, indicadores de que estas não usavam tais calçados para grandes caminhadas, provavelmente limitando sua “exibição” a seus círculos de colegas que adotaram à mesma moda. Ao menos duas damas possuem anéis e braceletes, isto, somado aos sapatos de salto são indicadores que nos levam a pensar em todas estas jovens como personagens da aristocracia ou pertencentes a uma próspera burguesia.

O comentário do curador nos guia a uma inscrição nas bolsas de cada uma das figuras centrais, nestas lê-se *ridiculous*, “ridículo” em referência aparência das mulheres na opinião do autor, e que acredito este tinha a intenção de representar o pensamento de um grupo mais amplo, como a visão masculina de toda aquela exibição, que já não era erótica, mas motivo de riso. Isto nos leva mais uma vez ao uso da nudez como elemento pejorativo em relação à moral feminina. O formato de seus corpos também acentua a “deformação” que tal vestimenta estava empreendendo na silhueta feminina ao permitir tal protuberância da região abdominal, apesar de o padrão corporal da época ser diferente do atual, a cintura modelada com corseletes ou ao menos ajustada com grossas fitas, este costume era comum mesmo entre plebeias. A crítica às novas formas francesas são claras, mas o formato dos seios, nos leva a questionar o porquê da representação destes tão redondos e firmes, semelhantes aos encontrados nas imagens das vítimas da Revolução, como a figura decapitada em “A peace offer to the genius of Liberty and Equality”, a jovem morta em “Un petit Souper, a la Parisienne”, a Liberdade em “French Liberty”, entre outras já citadas, o que nos leva a crer que estas são também colocadas em posição de “vítimas”, ou no mínimo de membros não ativos da Revolução. Além disso, suas figuras não são repulsivas como as representações das alegorias ou as mulheres do povo, tendo os seios também, possivelmente, um suave caráter

erótico.

Como elementos comuns entre as duas caricaturas, temos os acessórios do cabelo em tamanhos desproporcionais, item que descobrimos através da leitura do texto de Caroline Weber (2008) e Claire Cage (2011), serem de fato populares na época, porém, seu propósito não é o de catalogação indumentária, mas denúncia dos exageros destas figuras que não obstante em exibir os corpos em diáfanas roupas, ainda gritam por atenção por meio de seus acessórios. As duas imagens também reproduzem um conjunto de mulheres, dando a entender que estas andariam em grupo, e grupos de mulheres com posses, como é possível perceber por seus ornamentos. O uso destas peças em representações de mulheres nobres, mais uma vez reforçaria a tentativa dos caricaturistas em reduzir o uso de tais roupas a um elemento de moda, anulando seu caráter político.

2.1.4 Maria Antonieta, de Autrichienne a mártir

Possivelmente a personagem mais controversa presente nas caricaturas observadas, Maria Antonieta foi vítima de um número significativo de produções contra a sua figura, fato mencionado por Robert Darnton (2012) e Lynn Hunt (1999) em seus escritos sobre difamação e pornografia, respectivamente. Estudar sobre mulheres francesas contemporâneas a Maria Antonieta, é estudar a própria rainha, pois, as representações feitas sobre ela e seu comportamento influenciaram o povo francês e, provavelmente, o inglês, na forma de enxergar todas as mulheres (MORIN, 2013).

Weber nos conta que logo após sua chegada à França, Maria Antonieta gozava de grande popularidade entre seus futuros súditos, pois o povo sentiu-se encantado com a jovem austríaca, a quem consideravam excepcionalmente bela, devido a sua brancura nada ordinária. Agradou-os de início, também, os hábitos pouco reais da moça, que frequentava a capital muitas vezes sem a presença de seu marido e aparecia em público fora das datas comemorativas, o que transmitia ao povo uma sensação de aproximação com a soberana, porém, com o passar dos anos o encanto inicial começou a esvaír-se, a espera por um herdeiro arrastou-se por mais tempo do que seus súditos estavam dispostos a esperar, as extravagâncias da rainha em períodos de crise atendeu a ira da população e seus hábitos “indignos de uma governante escolhida por Deus” levaram a uma mudança brusca na opinião pública.

A negligência que sofreu por parte do marido, durante quase uma década de seu casamento, guiou a jovem rainha a uma direção muito menos sóbria do que a de suas predecessoras, pois tomou para si o papel de rainha e cortesã, enquanto 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 a larga dos cofres reais.” (WEBER, 2008, p. 115) Esta postura teria sido motivada, ainda segundo Caroline Weber, pela frustração e o tédio. Maria Antonieta aproveitou-se da falta de interesse do marido pelos assuntos da alcova para firmar-se como única mulher a poder desfrutar de todo potencial do Tesouro Real. Logo que foi coroada, passou a celebrar festas duas vezes por semana em Versalhes, mobiliou todo o Petit Trianon a seu gosto, elaborou um guarda-roupa sazonal ao custo de todo o orçamento planejado para a rainha por um ano e adotou os extravagantes poufs⁶⁷ (WEBER, 2008). Fez uso de todas as extravagâncias que lhe aprouveram, devido à falta de limites impostos por seu marido; seu comportamento era associado apenas a nomes como Madame Du Barry e Madame de Pompadour, e, por comportar-se como amante, foi tratada pelo povo como tal, pois nada poderia ser mais odioso do que uma mulher interferindo nos assuntos públicos.

À rainha foram creditados todos os gastos exorbitantes e decisões impopulares da coroa, pois acreditava-se que, assim como as antigas concubinas reais, Maria Antonieta também possuísse influência nos assuntos de Estado. Para reforçar a sexualização de sua figura, produções clandestinas da época expuseram o hábito da esposa do rei de frequentar os teatros parisienses disfarçada como uma atriz, profissão associada à prostituição na época, costume que levou o povo a questionar a posição “sagrada” da soberana. Seu comportamento pouco convencional associado ao uso dos poufs (empoados com farinha para manter o aspecto limpo) durante uma grave crise no suprimento de trigo, incitou a um dos primeiros episódios de assédio verbal do povo contra Maria Antonieta. Segundo Weber, em uma de suas aparições na ópera em Paris, em vez de ser recebida por uma salva de palmas, como ocorrera anteriormente, a austríaca foi alvo de uma série de ofensas, que a fizeram deixar o local desconcertada (2008, p. 205).

Em meio a estes ataques passou a ser conhecida não mais como “a rainha”, na língua de seus inimigos repetia-se um novo título à nobre austríaca, *L'autrichienne*, um trocadilho

⁶⁷ Penteados elaborados com penas, enchimentos acolchoados, pérolas, pedras preciosas, fitas e uma longa variedade de elementos utilizados para adornar as altas esculturas formadas nos topos das cabeças das nobres francesas desde a segunda metade dos anos 1770 até pouco depois do início da década de 1780.

com sua nacionalidade, que em francês escrevia-se *autrichien*, e a palavra cadela, *chienne*, o este “apelido” popularizou-se por toda França de acordo com Darnton (2013). Este título expressa perfeitamente a visão do “outro” atribuída à Maria Antonieta, pois explicita seu papel de estrangeira, criando um distanciamento ainda maior entre a rainha e o povo, não apenas pelo fator social, mas pelo fato de ela não ser francesa, isto fortalecia boatos conspiratórios sobre como a rainha aliara-se a seu irmão para influenciar o rei em prol dos interesses austríacos. A rainha era acusada de manter relações sexuais com mulheres e homens indiscriminadamente e chegou a ter a paternidade de seus filhos contextada (Darnton, 2013, p.486), logo, sua associação à palavra cadela em tom de insulto tinha a intenção de expor a “real” índole da rainha. O uso de tal palavra também nos mostra quão antigo é o uso desta denominação com intuito de envergonhar uma mulher por seu comportamento sexual.

A campanha contra a rainha francesa, exaustivamente reforçada dentro e fora da França, foi tão bem-sucedida, que chega à atualidade sua fama de rainha frívola e cruel, que teria dito a célebre frase “se o povo não tem pão, que coma brioques”, originalmente atribuída a Maria Teresa da Áustria, esposa de Luís XIV da Espanha, e que tornou-se famosa por constar na autobiografia de Rousseau. Sua recusa exatamente em seguir o modelo do já citado filósofo, de serva da família, e as consecutivas falhas em representar o que se esperava de uma rainha consorte, criaram em torno da jovem austríaca uma aura de depravação, alimentada pelos pornógrafos e satiristas da época, propaganda esta que seria alimentada pelos adeptos da Revolução nos anos posteriores à queda da Bastilha. Os boatos relacionados a seu comportamento sexual chegaram a ponto de envolver seu cunhado, as amigas mais íntimas como a princesa de Lamballe e a duquesa de Polignac, bem como orgias com os soldados da guarda real onde pisotearia símbolos nacionais como a roseta (WEBER, 2008, p.236).

Mas como já foi mencionado, a consorte real não era acusada apenas de comportamento sexual “imoral”, mas de desonrar sua posição, escarnecer da miséria do povo ao gastar somas exorbitantes em roupas e perucas, manipular o rei, contratar ministros que serviam aos interesses austríacos e basicamente falir o estado, logo, não bastava construir uma propaganda pornográfica contra a rainha, esta devia ser retratada como o monstro que era, seu rosto de traços delicados e bochechas rosadas já não enganariam ao povo, que passaria a representá-la na forma de uma Fúria (WEBER, 2008, p.149). Esta associação de

Maria Antonieta com o que viria a se tornar o símbolo da Liberdade francesa, demonstra a importância desta figura no imaginário da época e como os ingleses ressignificaram elementos já conhecidos do povo francês para produzir propagandas antirrevolucionárias.

Diante de uma série de acusações acerca do dito comportamento sórdido e lascivo da rainha, esperava-se que as revolucionárias execrassem tudo o que estivesse relacionado a Maria Antonieta e abraçassem o ideal de mãe republicana defendido pelos líderes jacobinos, porém, como foi possível ver nos subcapítulos anteriores, algumas peças do guarda-roupas real, alvo de tantas críticas, foram ressignificadas para o uso na Revolução. Isto se deve a uma série de fatores, mais especificamente pelo desejo republicano de construir símbolos nacionais. Assim, apesar de odiada, a rainha foi tomada como referência, devido ao modo como conseguia utilizar a indumentária como uma forma de expressão de poder social e ato político, especialmente quando parou de fingir estar ao lado dos revolucionários e muniu-se dos símbolos austríacos e reais como uma declaração de sua lealdade à monarquia.

Em 1787, quando tomou ciência da situação financeira nada favorável à coroa, Maria Antonieta passou a reduzir seus gastos pessoais e reclamou para si uma representação de “mãe da França” (DRUMMOND NETO, 2016), em uma pintura onde aparecia entre os filhos, trajando uma vestimenta caracteristicamente real. O quadro, onde exibia o futuro herdeiro do trono e a princesa Maria Teresa, era uma tentativa de apaziguar os comentários sobre si, ao mostrar um lado maternal e contido. Porém, a moldura para a exposição do quadro foi adicionada à Galeria Nacional antes de sua finalização, para demarcar o espaço ocupado por ele; este local foi alvo de uma série de cartazes que atacavam a monarquia, entre eles um com os dizeres *Voici le portrait de Madame Déficit*, “Eis o retrato de Madame Déficit” (WEBER, 2006, p. 208), o que causou a fúria de Luís XVI, segundo Renato Drummond Tapioca Neto (2016), e o levou a perseguir com maior severidade as publicações clandestinas e a imprensa de oposição, obrigando muitas a se mudarem para Inglaterra, onde os boatos sobre a rainha ganharam ainda mais força e espalharam-se pelas cortes da Europa.

Apesar de acreditar que esta mudança de polo criativo tenha influenciado a produção caricatural a respeito da rainha na produção inglesa, não fui capaz de encontrar no acervo consultado alterações perceptíveis em suas representações. Há porém um grande aumento nas produções referentes à rainha por caricaturistas ingleses nos anos seguintes, mas estes números podem ser atribuídos tanto ao desenvolvimento da Revolução quanto à presença de artistas franceses em Londres, o que nos leva apenas a especulações sobre o real motivo. A

produção francesa, entretanto, passou a exibir cada vez mais o corpo da Rainha, porém, estes registros no acervo tornam-se mais numerosos entre 1789 e 1791, o que mais uma vez nos traz dúvidas a cerca de sua motivação ser devido à mudança para a Inglaterra ou à Revolução.

Apesar de possuir uma grande produção de caricaturas *bawdy* no que toca às mulheres, os ingleses mostraram-se muito mais elogiosos à figura de Maria Antonieta do que os franceses, pois os ataques realizados pelos artistas do Reino Unido atingiam sua beleza, criticavam a sua vaidade, a usavam como um artifício para criticar a um outro personagem, como Edmund Burke⁶⁸, mas especialmente a pintavam como uma figura alienada, preocupada demais consigo mesma para saber o que se passava a seu redor. Por outro lado, os caricaturistas franceses produziam obras de caráter altamente pornográfico, como uma intitulada Bravo, bravo, “La reine se penetre de la Patrie”⁶⁹, uma produção anônima de 1791. Nenhuma ilustração britânica no acervo consultado apresenta conteúdo direcionado à Rainha similar ao que era feito na França. A pornografia política não encontrou na Inglaterra georgeana a mesma força da França revolucionária, pouquíssimas imagens de nudez que não se encaixassem no estilo *bawdy* foram encontradas dirigidas ao rei George por produção inglesa.

Quando a inevitável execução de Luís XVI ocorreu em 1793, esperava-se que Maria Antonieta fosse enviada para o exílio na Áustria e que sua vida e a de seus filhos fossem poupadas, porém diante do profundo ódio do povo contra a *autrichienne* e a descoberta de itens que foram rotulados como contra revolucionários (WEBER, 2008, p.307) o tribunal revolucionário conduziu um julgamento repleto de acusações baseadas não em evidências, mas nos boatos criados em volta de sua figura (WEBER, 2008, p.315), sendo o mais cruel destas afirmações dos promotores de que Maria Antonieta havia molestado o filho a fim de debilitar sua saúde e aumentar as próprias chances de subir ao trono. A crença do povo na promiscuidade da rainha, que copularia incessantemente com todos ao seu redor, incluindo seus parentes (DARNTON, 2012, p. 486) fez com que muitos acreditassem nesta acusação, o que gerou um sentimento de indignação ainda maior ao seu redor, e por mais que muitas

⁶⁸ Estadista inglês favorável a independência americana e que foi contra a guerra com as 13 colônias e auxiliou o governo Francês durante o início da Revolução, sendo contrário a personagens já mencionados como Charles James Fox e um entusiasta da Rainha.

⁶⁹ “Bravo, bravo, a rainha é penetrada pela pátria” tradução minha. Fonte: acervo digital British Museum, Londres, 1791. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1360897&partId=1&searchText=Marie+Antoinette+satirical&page=1> Acesso em: 03 jun. 2017

mães houvessem sentido-se tocadas pela defesa apresentada pela rainha (WEBER, 2008, p.317), o júri decidiu por sua execução em 16 de outubro de 1793.

A Inglaterra se opôs firmemente à imposição da pena capital atribuída a Maria Antonieta, não apenas por sua posição social, mas por seu gênero, como foi expresso por Edmund Burke, o antigo aliado de Maria Antonieta, “uma rainha não é senão uma mulher, uma mulher não é senão um animal, e não um animal de mais alta ordem”⁷⁰ (MILLER, 2016, p. 03) o que segundo Lauren Ashley Miller representa o pensamento comum da maior parte da Europa ocidental. Este pensamento nos leva a única imagem de Maria Antonieta que será analisada neste capítulo por explicitar a “redenção” da rainha aos olhos ingleses em “The martyrdom of Marie Antoinette”⁷¹.

⁷⁰ “a queen is but a woman; a woman is but an animal, and animal not of the highest order.” Tradução minha.

⁷¹ “O martírio de Maria Antonieta” tradução minha.

Figura 9 – The martydom of Marie Antoinette queen of France Octr 16: 1793



Fonte: S. W. Fores, Londres, 1793, acervo digital British Museum.

A imagem foi criada por Isaac Cruikshank, o mesmo caricaturista que produziu “Le Gourmand, heavy birds fly slow. Delay breeds danger. A scene at Varennes, June 21, 1791”, (O gourmet, aves pesadas voam devagar. Atraso fomenta perigo. Uma cena em Varennes, 21 de junho, 1791), “Les sacrifices [sic] forces”(A força do sacrifício), de 1789, onde a rainha é zombada por seu desejo por riquezas e o abuso do tesouro real, mesmo após a queda da Bastilha, enquanto é observada por um demônio negro que sorri. Sabemos por seus biógrafos que Isaac Cruikshank mostrou-se uma figura volúvel em suas representações a respeito da Revolução até a declaração de guerra entre França e Inglaterra, e esta imagem de Maria Antonieta no cadafalso vem como uma declaração de lealdade à monarquia, uma vez que

Cruikshank não produziu uma caricatura, mas uma ilustração carregada de simbolismos que elevam a rainha a um status que impede a criação de sátiras a seu redor a respeito daquele momento. Toda a cena remete à solene tristeza da situação.

Não há uma crítica em forma de sátira como foi feito por James Gillray na imagem da guilhotina após a execução de Luís XVI, ou pelo próprio Cruikshank em “The near in blood, the nearer bloody” (Quanto mais perto do sangue, mais sangrento), onde exibe o rei prestes a ser decapitado com um machado por Philippe de Orléans, seu primo que votou a favor de sua execução, o que este caricaturista nos exibe é um retrato da despedida de uma mulher cansada e injustiçada.

Para acrescentar um tom ainda mais sombrio à figura, o desenho de Maria Antonieta não foi produzido em cores, apenas em preto e branco, o que reforça o drama da situação, e isto se repete em todas as imagens encontradas no acervo que exploram o dia de sua execução, nenhuma delas faz uso de cores que não os tons da tinta preta sob o papel. Vinte e uma reproduções deste tipo foram encontradas ao buscar as palavras-chave *execution* e *Marie Antoinette* no acervo do museu britânico. Pelo menos dois destes artistas, eram caricaturistas, o que reforça minha suposição de que desejava-se transmitir a ideia de que não havia possível sátira a ser criada sobre o momento da “paixão” da rainha.

Sua posição corporal revela piedade e resignação, indicando que, como Jesus, esta perdoaria àqueles que a condenaram, mesma simbologia utilizada por Cruikshank para retratar o momento anterior a execução de Luís XVI em “The martyrdom of Louis XVI, King of France”⁷² (O martírio de Luís XVI, rei da França) onde ainda é adicionada a frase “Eu perdoo meus inimigos, eu morro inocente”, o que dá ao casal a condição de “mártires” para os monarquistas. Estas representações praticamente sacras do sofrimento do casal real reforçam a figura monstruosa da República francesa, servindo também como uma alegoria para o fim da ordem social, sendo o atestado final da barbárie Jacobina e da destruição que a Medusa traria ao mundo.

Ao fundo é possível ver uma nuvem escura que parece se encaminhar ao centro da gravura, esta vem do canto direito da imagem, o que poderia ter diversas interpretações. Por virem do lado direito, e sabemos o quanto os posicionamentos de direita e esquerda importam no contexto da Revolução, podemos imaginar que as as nuvens escuras podem representar

⁷² Isaac Cruikshank, 1793. Disponível no acervo digital do British Museum: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1506225&partId=1> último acesso em: 13/06/2017

uma pesada chuva enviada pelo próprio Deus que sofre ao presenciar a cena que está a se desenrolar, manifestando-se em forma de lágrimas ou uma chuva forte que castigasse os algozes da rainha. Outra interpretação possível transformaria as nuvens negras não em chuva, mas fumaça, como sinal da destruição que se aproximava. O cenário imaginado pelos caricaturistas ingleses após a destruição da monarquia seria a alegoria para a cidade de Paris construída por John Nixon em “French Liberty” (Liberdade francesa).

Com a morte de Maria Antonieta, marca-se o fim da própria esperança inglesa em uma restauração monárquica e por fim, o monstro que os franceses construíram em torno de Maria Antonieta (Darnton, 2012, p. 485-p. 486), torna-se a representação da própria república que tanto a odiava. A última monarca francesa foi representada como uma harpia, uma Fúria, uma Medusa, uma “messalina” que traria a ruína do país, emascularia o Estado e degeneraria o povo. Apesar de já haverem representações da Liberdade como Medusa anteriores à execução da rainha é preciso observar a simbologia que a adoção deste ícone possui, pois a imagem de Maria Antonieta estava intrinsecamente relacionada à Medusa na França, e eis que a Inglaterra transforma as lendas em torno de Maria Antonieta em sua alegoria para República, fazendo com o que o monstro engula a rainha e esta se torne uma vítima de sua própria representação, um mártir para os monarquistas e fonte de eterna ambiguidade para os franceses, que continuariam a ressignificar sua imagem e adereços séculos além do fim da Revolução.

O riso é masculino - Considerações finais

Dentro do tempo e do acervo que dispunha, senti-me satisfeita com o trabalho realizado, havendo sempre melhorias a serem realizadas e leituras a aprofundar, pois, apesar das poucas produções acerca do tema, há trabalhos extensos que mereceriam sua leitura integral e que certamente adicionariam muito à qualidade deste trabalho. Outro elemento que lamento não ter trabalhado melhor são algumas legendas e falas de personagens, pois minha pífia compreensão do idioma francês pode ter prejudicado a interpretação de algumas caricaturas, e mesmo alguns escritos em inglês não foram tão discutidos devido ao fato das imagens digitalizadas permitirem apenas uma pequena margem de ampliação sem que esta prejudique a qualidade das obras, isto impossibilitou a leitura de alguns trechos e legendas, o que me levou algumas vezes a contar apenas com os comentários dos curadores, quando estes estavam disponíveis nos acervos.

Contudo, o objetivo inicial, de identificar como os caricaturistas ingleses representavam as figuras femininas francesas no período da Revolução Francesa, foi atingido, porém meus resultados mostraram-se diferentes do que esperava em um primeiro momento, antes de dedicar-me à pesquisa, pois inicialmente acreditei que encontraria muitas imagens do John Bull lutando contra a Revolução, especialmente contra o símbolo mais famoso da república francesa, a Marianne, justamente devido à força dos símbolos nacionais deste período. Porém, conforme refinei minhas buscas, percebi que utilizar o nome “Marianne” como palavra-chave não me rendia resultados relacionados ao período da Revolução, tendo suas primeiras aparições com este nome após o início do século XIX. No lugar da Marianne encontrei personificações grotescas da Liberdade, nomeação mais utilizada pelos britânicos para identificar a república francesa. Tal personagem mostrou-se a antagonista que esperava encontrar para o John Bull, mas de forma alguma como imaginei. Estes não lutavam ou apareciam em imagens de combate propriamente dito, o John Bull, ao contrário do que havia visto nas caricaturas coloniais, não era uma ativa e confiante encarnação dos ingleses, mas um personagem tolo, de aparência simplória e que parecia mais disposto a colaborar do que guerrear contra a megera Liberdade.

Acredito que tal representação ocorre devido à proximidade da criação de tais caricaturas, cerca de setenta anos após a origem do próprio John Bull, mantendo-o mais fiel a sua representação inicial, que, como mencionado no subcapítulo 2.1.1, seria um fazendeiro e representante do inglês comum, e muitos ingleses encontravam-se desgostosos com a

situação e um pouco seduzidos pelas ideias republicanas. No lugar de uma campanha de guerra encontrei uma forma diferente de propaganda contrária à Revolução, uma que atingia o que os homens mais primam, sua masculinidade. Os caricaturistas deram ênfase a figuras monstruosas, em especial a Medusa, para reforçar o perigo da República, e o quanto era ridículo para os ingleses, John Bull, apaixonar-se por uma figura tão repugnante. Buscava-se construir a vergonha a respeito dos pensamentos republicanos ao associá-los a uma figura feminina despótica e bestial. O apelo das imagens não era apenas patriótico, mas colocava em dúvida a própria virilidade daqueles que sentiam-se atraídos pela Liberdade francesa.

Apesar de não haver me estendido nas buscas por caricaturas que coloquem em contraste a Britânia com a Medusa, Tania Machado Morin (2013) aponta o quanto tais representações eram comuns, já imagens que colocassem a Medusa em contraste com o John Bull não foram mencionadas pela autora ou encontradas durante a pesquisa, o que nos leva a imaginar que os artistas tinham o interesse de reforçar uma batalha entre mulheres honradas e mulheres demoníacas com a intenção de levar o leitor a se posicionar em defesa de sua dama de escolha.

No início do levantamento de imagens imaginei também que encontraria ataques explícitos à Rainha francesa por parte dos ingleses, pois como é mencionado inúmeras vezes por Lynn Hunt (1999), Robert Darnton (2012) e Caroline Weber (2008), os boatos sobre a rainha espalharam-se para além das fronteiras francesas e chegaram a diversas cortes europeias, especialmente durante seu uso desmedido dos *poufs* e seus períodos no *petit Trignon* quando começaram os boatos sobre seu possível “vício alemão”⁷³, sendo a propaganda pornográfica contra Maria Antonieta extrema e extensa na França, por isso imaginei que encontraria imagens pornográficas e sátiras *bawdy* produzidas por artistas ingleses, algo que não fui capaz de localizar, com exceção de pequenas referências indiretas à rainha as quais posso apenas supor. Os caricaturistas britânicos mostraram-se mais interessados em representar Maria Antonieta como uma figura alienada, e nem ela, nem a seu marido destinaram-se insinuações sexuais, sendo apenas questionada sua vaidade e a beleza sedutora da rainha, em caricaturas como a mencionada “Le Gourmand, heavy birds fly slow. Delay breeds danger. A scene at Varennes, June 21, 1791” (O gourmet, aves pesadas voam devagar. Atraso fomenta perigo. Uma cena em Varennes, 21 de junho, 1791) e “Don Dismallo, after an absence of sixteen years, embracing his beautiful vision!” (Don Dismallo,

⁷³ Termo utilizado na época para o lesbianismo como mencionado por Weber (2008, p 163)

após uma ausência de dezesseis anos, abraçando sua linda visão), respectivamente.

Mesmo após me deparar com resultados diferentes do que imaginei inicialmente, digo que estes resultados apenas reforçam a frase que dá título a estas considerações finais, “O riso é masculino”, pois o desenvolvimento da pesquisa no acervo e a leitura da bibliografia consultada confirmaram minha suposição inicial sobre como as caricaturas que posicionavam-se contra figuras femininas encontravam apoio também entre os homens franceses. Tais resultados apenas foram possíveis devido ao estudo já desenvolvido por Tania Machado Morin, onde fontes produzidas na França revolucionária são analisadas, tendo estas me auxiliado a traçar um paralelo com o que era criado na Inglaterra, especialmente no que toca às revolucionárias das camadas mais baixas, as *poissardes*, e as alegorias, por tocar em um medo comum a ingleses e franceses, a efeminização do Estado, representado pela Medusa. Nestas caricaturas encontramos algo muito acima das diferenças políticas, as diferenças de gênero.

Ainda sobre a visão francesa acerca do feminino, podemos apontar que houve certa ambiguidade no posicionamento dos franceses a respeito da moda neoclássica e as roupas relacionadas a tal tendência. Aquelas que trajavam vestes brancas de musselina transparente e fluída eram tanto aclamadas quanto censuradas, no meio parisiense, porém entre os ingleses as roupas nos padrões neoclássicos pareceram absurdas desde o início. Os franceses, porém, passaram a concordar com a visão inglesa quando a roupa torna-se uma declaração política, pondo de lado sua leitura como uma simples peça de moda para tornar-se um símbolo que divergia da proposta masculina desses trajes como uma vestimenta maternal. A partir deste momento, o desagrado e a zombaria dos franceses em direção a esta moda alinham-se ao que já era demonstrado pelos ingleses.

Futuramente gostaria de ter a oportunidade de aprofundar-me na pesquisa que iniciei para o desenvolvimento deste trabalho e ampliar seu alcance para muitas fontes que foram excluídas desta pesquisa devido o curto período de tempo que dispunha para realizar as análises e leituras. A adição de paralelos visuais com a caricatura francesa certamente traria uma maior riqueza de informações sobre as representações femininas neste período, um trabalho mais minucioso acerca das informações textuais e as gráficas que distribuíam as imagens são alguns dos pontos que buscarei trabalhar caso possa continuar a desenvolver este estudo.

Um desejo que floresceu durante este trabalho foi a curiosidade a respeito de escritos

satíricos produzidos contra Maria Antonieta e as republicanas, pois, apenas tive acesso a descrições de tais textos, por meio dos autores que li. Estes associados a representação gráfica visual seguramente renderiam uma rica fonte de pesquisa para compreender as diferentes formas como as mulheres eram retratadas na imprensa popular.

Durante a escrita deste trabalho gostaria de ter explorado representações do *chevalier d'Éon*, alto membro do corpo diplomático e militar francês descrito como uma figura andrógena por Caroline Weber (2008, p.176 e 177), e que servira tanto como espião trajado de mulher na corte russa durante o reinado de Catarina a Grande, quanto como dragão na Guerra do Sete Anos. Tal figura me deixou deveras curiosa, e passei a imaginar o que haveria a seu respeito entre as e de outras pessoas que utilizavam-se da fluidez de gênero, nas produções gráficas da época, porém este personagem apenas chegou a meu conhecimento durante o desenvolvimento do trabalho, o que tornou sua adição à análise e a pesquisa a seu respeito, pouco favorável.

Desejo reafirmar que apesar de estar ciente que algumas das análises poderiam ser mais extensas, e melhor exploradas, bem como o desenvolvimento teórico, sinto-me contente com os resultados atingidos, restando a mim dar continuidade ao que iniciei nestas páginas como forma de responder questionamentos resultantes desta pesquisa, sanando a frustração causada pelo desejo de alongar-me em questões nas quais não fui capaz neste primeiro momento.

Quanto a representação das mulheres na caricatura inglesa durante a Revolução Francesa, acredito que a partir da leitura deste trabalho é possível perceber como suas representações estavam relacionadas, pois suas figuras se entrelaçam, por vezes não de forma visual, mas simbólica relacionada ao contexto em que foram produzidas. Através desta pesquisa foi possível contribuir para a ampliação historiográfica acerca da história das mulheres e reforçar o quanto faz-se necessário o estudo da criação do humor que toma por base o feminino, justamente por ser uma forma de opressão que continua a ser reproduzida como meio de deslegitimar as mulheres que se atrevem a alçarem-se à esfera pública transformando todas em alegorias sobre o medo masculino da perda do poder.

Referências

- AZEVEDO, Manoela Bernardi. **A aparência da Política:** a apropriação da Moda e dos signos de luta pelas mulheres no contexto da Revolução Francesa, de 1789 a 1793. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- BAKER, James. **Isaac Cruikshank and the notion of British Liberty, 1783-1811.** 2011. 378 f. Tese (Doutorado) - Curso de Philosophy, University Of Kent, Kent, 2010. Disponível em:
<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwin_eaIvKnUAhXDgpAKHYkXCJUQFggoMAA&url=https://kar.kent.ac.uk/28624/&usg=AFQjCNFVGiWWOm3kkbAMFKL2aloyhitJQQ&sig2=3GorhpjYl-OpVPbZtzlCGg>. Acesso em: 01 abr. 2017.
- BALDUCCI, Thema, JENSEN, Heather ed. **Women, femininity and public spaces in European Visual culture, 1789-1914.** Surrey, Ashgate, 2014.
- BOHN, H. **The handbook of games,** Bell & Diddy, Londres, 1867, p. 336.
- CAGE, Claire. The Sartorial Self: Neoclassical Fashion and Gender Identity in France, 1797–1804. **Eighteenth-century Studies,** [s.i.], v. 42, n. 2, p.193-215, fev. 2009. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/258257>>. Acesso em: 30 mar. 2017.
- CALLANCA, Daniela. **História Social da Moda.** São Paulo: Senac, 2008.
- CAMPOS, Emerson, PETRY, Michele. Histórias desenhadas: os usos das expressões gráficas de humor como fontes para a História. **Fronteiras: Revista Catarinense de História,** Florianópolis, n.17, p.117-135, 2009.
- CHARTIER, Roger. **A história Cultural:** entre práticas e representações. Lisboa, 1988.
- DARNTON, Robert. **O diabo na água benta:** Ou a arte da calúnia e da difamação de Luís XIV a Napoleão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução: Carlos Afonso Malferrari.
- DARNTON, Robert, ROCHE, Daniel (orgs.). **A revolução impressa:** A imprensa na França, 1775-1800. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996
- DAVIES, Christie. **Cartuns, caricaturas e piadas:** roteiros e estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura:** a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 93-124
- DELIGNE, Alain. De que maneira o riso pode ser considerado subversivo? In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura:** a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 29-46.
- DRUMMOND NETO, Renato. **Rainhas trágicas:** Quinze mulheres que moldaram o destino da Europa. Lisboa: Vogais Portugal, 2016.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta.** São Paulo: Record, 2006.
- HUNT, Lynn. A pornografia e a Revolução Francesa. In: HUNT, Lynn (Org.). **A invenção da pornografia:** Obscenidades e as Origens da Modernidade, 1500-1800. São Paulo: Hedra, 1999. Cap. 9. p. 329-370.
- HUNT, Lynn. **Política, cultura e classe na Revolução Francesa.** São Paulo: Companhia das

Letras, 2007.

HUNT, Lynn; PERROT, Michelle. Revolução francesa e vida privada. In: ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges. **História da Vida Privada: Da revolução francesa à primeira guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Cap. 1. p. 18-40.

JUDSON, Barbara. The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution. **ELH**, Volume 68, Number 1. Baltimore, 2001 p. 135-154.

KOHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LAHIKAINEN, Amanda Kluge. **Some species of contrast: British Graphic Satire, the French Revolution, and the Humor of Horror**. Art History, Aquinas College, Grand Rapids, Michigan, 2015.

_____. **Unchecked Ideas: Humor and the French Revolution in British Political Graphic Satire, 1789-1805**. Providence, Rhode Island, 2011.

LEVENTON, Melissa. **História Ilustrada do Vestuário**. São Paulo: Publifolha, 2009

MORIN, Tania Machado. **Práticas e Representações das Mulheres Na Revolução Francesa – 1789-1795**. 2009. 276 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01022010-165929/publico/TANIA_MACHADO_MORIN.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2017.

MILLER, Lauren Ashley. **Sexualizing Marie Antoinette: Revolutionary France and the Threat of Women in the Public Sphere**. Boulder, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/9036544/Sexualizing_Marie_Antoinette_Revolutionary_France_and_the_Threat_of_Women_in_the_Public_Sphere>. Acesso em: 13 jun. 2017.

MORIN, Tania Machado. **Virtuosas e Perigosas: As mulheres na Revolução Francesa**. São Paulo: Alameda, 2013.

NERY, Laura Moutinho. **A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade**. 2006. 224 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Cap. 5. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=9068@1>. Acesso em: 06 jun. 2017.

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença**. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65.

PETRY, Michele Bete. Expressões gráficas de humor na História: Uma metodologia de leitura para as fontes texto-visuais. **II Encontro Nacional de Estudo da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 1, p.840-850, maio 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Petry_Michele_Bete.pdf>. Acesso em: 06 jun. 2017.

PRIORE, Mary Del. **No século das luzes, mulheres à sombra: A condição feminina e a Revolução Francesa** In: Acervo: Revista do Arquivo Nacional. - Vol. 4, nº 1, (1989), p. 89-98.

ROBINSON, Dawn T.; SMITH-LOVIN, Lynn. Getting a Laugh: Gender, Status, and Humor in Task Discussions. **Social Forces**, Oxford, v. 80, n. 1, p.123-158, set. 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2675534?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 01 abr.

2017.

SASKA, Hope. **Pushing boundaries:** Caricatures satirized 18th-century bawdy women. 2016. Entrevista. Disponível em: <[http://www.colorado.edu/today/2017/01/25/pushing-boundaries-caricatures-satirized-18th-century-bawdy-women?utm_source=colorado.edu&utm_campaign=Homepage&utm_medium=Pushing Boundaries: Caricatures satirized 18th-century bawdy women&utm_content=Slider](http://www.colorado.edu/today/2017/01/25/pushing-boundaries-caricatures-satirized-18th-century-bawdy-women?utm_source=colorado.edu&utm_campaign=Homepage&utm_medium=Pushing%20Boundaries:Caricatures%20satirized%2018th-century%20bawdy%20women&utm_content=Slider)>. Acesso em: 23 mar. 2017.

SCHIBELINSKI, Diego. **História e humor, arte e política:** A questão colonial na imprensa sátira ilustrada da primeira república portuguesa. TCC (Graduação) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SCOTT, Joan. **A cidadã paradoxal:** As feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Mulheres, 2002

SOETHE, Paulo. Sobre a sátira: Contribuições da teoria literária alemã na década de 60. **Fragmentos**, volume 7 nº 2, p. 07/27 Florianópolis/ jan - jun /1998

SOUSA, Ana Caroline Luisa. Análise do discurso aplicada em charges e cartuns políticos. **Revista de Estudos Lingüísticos e Literários**. Patos de Minas: UNIPAM, (1): 39-48, ano 1, 2008.

WALLER, J. Michael. **Ridicule as a Weapon**. 2006. Artigo. Disponível em: <http://iwp.edu/docLib/20060209_RidiculeasaWeapon2.2.1.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2017.

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

WILLIAMS, Stephanie. **Baudelaire's Theory of Humor**. Artigo. 2016. Disponível em: <<https://onlyjoking.hypotheses.org/category/theory-of-humour>>. Acesso em: 30 mar. 2017.