

UM PASSEIO NA LOJA DE *SOUVENIRS*: MARIA ANTONIETA, OSCAR WILDE E AS NARRATIVAS DO CORPO AUTOFICCIONAL

Prof. Dr. Luiz Guaracy Gasparelli Junior (FAFIMA / FUNEMAC)

RESUMO: A rainha da França, Maria Antonieta (1755-1793) e o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) sempre fizeram de seus corpos objeto de uso político, tanto ela na corte de Versailles, como ele na Era Vitoriana, e produziram narrativas performáticas, em suas tentativas de criar uma possível autenticidade nas formas de ser, de se apresentar perante a sociedade e de se (re)configurar enquanto figuras de transição histórica. Nosso trabalho propõe refletir sobre o fazer biografemático, conforme os conceitos elaborados por Roland Barthes, no livro “A Câmara Clara”, e os estudos sobre performance e gênero, como meios de se pensar as perspectivas sobre o corpo, a identidade, a construção de uma possível autenticidade de si como narrativa e a obra de arte, todos em confluência. Para além da existência de ambos, enquanto seres biológicos, temos, hoje, a possibilidade de lidarmos com uma mitologia *camp* dessas duas personalidades históricas. Seja no cinema, música, literatura, e até mesmo em lojas de *souvenirs*, ou em seus túmulos, a rainha e o escritor conseguiram ultrapassar os limites da existência física e se imortalizaram numa convergência de paródias. E nenhum outro contexto possibilitaria tamanha potencialidade dos atributos de nossos personagens: o pós-modernismo; que é, para o *camp*, ao mesmo tempo o berço e o templo de culto de pessoas que transitam entre mundos, narrativas e imagens de si mesmos. Propomos, assim, em nosso trabalho, análises dos modos de ser, viver e expressar de Maria Antonieta e Oscar Wilde, personagens autoficcionalis que hoje circulam em nossa sociedade, ao estabelecerem novos limites para os modos de pensar e agir a respeito de gênero, corpo, história, poder e política, incorporando à marginalidade de suas atitudes em suas devidas épocas, o charme nada discreto do *camp*.

PALAVRAS-CHAVE: Autoficção. Performance. Camp.

Quorum, quarum, querecolimus, memoriam, (...), quorum, nomina, ad, memorandum, conscripsimus, (LE GOFF, p. 447)

Invoquemos, aqui, a memória daqueles que foram, são e serão nossos benfeitores, e como em *libri, memoriales*, formulemos invocações em comemoração a eles. “Aqueles cujas memórias lembramos (...) aqueles de quem escrevemos os nomes para guardarmos na memória” (LE GOFF, p. 447), já inscritos na epígrafe deste artigo, materializem-se, assim, nos *souvenirs* que compramos nas lojinhas de Versailles e na

National Portrait Gallery. Que encontremos, em cada um dos produtos, a memória de nossos ancestrais mortos, para acharmos quem somos, quem queremos ser. E que as narrativas sobre eles produzidas, através do imaginário coletivo, nos sirva como liturgia dessa invocação.,

Se o drama, o fim trágico, a morte e todas as agruras desses processos levam-nos a crer no fato de que as memórias que temos dos falecidos fazem deles pessoas melhores, o senso comum existe para nos respaldar. Projetamos, ainda mais, naqueles que morrem de forma trágica e dolorosa, uma aura de abnegação do corpo em favor do espírito. Constituímos aos que partiram uma esperança luzidia, uma projeção de bondade, de martírio, até. E por quê?

Talvez o ser humano tente, através dos que já morreram, resgatar algum vínculo com sua própria ideia de ancestralidade, tente também estabelecer na imagem dos mortos – dos seus mortos, de todos os mortos! - a vida imanente, e representar, pela memória, as figuras que encaixamos como sendo de todos nós. E quando essa projeção pós-morte está associada a figuras emblemáticas de determinados contextos sócio-histórico-culturais, de personalidades de reconhecida influência em algum âmbito, há a potencialização de todos os atos que indicam a representação social do falecido como arauto de alguma batalha cultural, um lutador corpo-a-corpo, que vence ao entregar sua carcaça aos párias e seu espírito, à posteridade.

Pensem para além dos meandros biográficos. Pois se os retalhos biográfico-biografemáticos das duas personagens históricas nos povoam até hoje, é porque em algum lugar da memória coletiva ambos se fizeram efetivamente inscritos. Materializando-se como narrativas sociais, extrapolaram a noção de indivíduos para assumirem representações sociais e elementos de transição histórica. Enquanto vivos, eles foram ativos em seus contextos, refletindo, discutindo e alterando padrões de comportamento. Apregoavam, através do *status, quo* que ocupavam, novos paradigmas sociais. Como meio de reflexão acerca de tais ações, pensemos em ambos como *performers*. E para tal, antes de aprofundarmos essa hipótese, é necessário entender a performance, segundo Renato Cohen (2002), como uma atuação pessoal, não uma encenação, esta que nos remeteria a uma perspectiva mais teatral. Além disso, a performance é uma linguagem híbrida, que se coloca entre a plástica e a cênica, pois tem as características da primeira e tem a segunda como finalidade. Sendo um *happening*, o ato performático é acontecimento, ocorrência, evento, além do mais, “(...)

aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias” (p. 43).

A performance, então, se afastada do universo das artes e entendida como ação cotidiana, é um evento em que nos manifestamos, a todo instante, para expressarmos nossas supostas individualidades. Ao performatizarmos, desenvolvemos diversos “eus” conforme os contextos nos solicitam. E o instrumento para atuarmos nossa performance de cada dia, soa-nos óbvio, é o corpo. Suporte e meio em si mesmo, é nele que inserimos nossas vontades de projetar e introjetar quem, como, quando e onde somos. As relações de dentro e fora, nesse caso, não funcionam. O corpo (biológico, mas principalmente cultural e social) agrega a ele não apenas marcas próprias, mas adere elementos que complementam sua funcionalidade. O que há dentro há fora, assim como o externo está, também, no interno. São limites que não existem na confluência do ato performativo; imbricam-se.

À persona grega, as máscaras que fazemos nas relações com o outro, conosco e com o mundo servem-nos de meio para acrescentarmos mais um marco para nossas reflexões: a autoficção. Se a performance é estruturada e acontece através do corpo, que a serve de suporte e fim, a autoficção é o resultado identitário dessa atuação. É, também, o processo de constituição do eu em busca de autenticidade, através das possibilidades culturais, sociais, históricas e biológicas a que o indivíduo está submetido. E como pensar em Maria Antonieta e Oscar Wilde, senão como performers, seres autoficcionalis? Mas e seus corpos, como objetos fundamentais da performance, se a atuação é um ato em processo presente? Falamos de mortos, sequer temos um registro filmado – quem dera – dos dois. Recolhemos, então, retalhos; biografemas que se juntam para formar uma energia mítica, imaginária, um fazer que parte do arquetípico para se tornar simbólico. Resta-nos, agora, uma conversa com esses mortos.

Vivos até hoje, enquanto memórias sociais, temos as projeções fantasmáticas de dois responsáveis pela proliferação do que Susan Sontag delimitou como *camp*. Conceito arbitrário (algum conceito assim não é?), traz à baila um universo de poses, artificialidade e feminilidade. Moe Mayer (2002) ainda o aprofunda, nos dias atuais, como movimento intensamente político, de caráter social e que inscreve os diversos nichos de gênero como fenômenos culturais de grande envergadura nas relações sócio-econômicas. Acreditamos que a junção de ambas as visões teóricas sobre o *camp* – excluimos, apenas, o tom apolítico apregoado por Sontag – é o que mais enraíza a memória performática de Maria Antonieta e Oscar Wilde na contemporaneidade. E, cá

entre nós, o que nos acrescentaria simplesmente pensar nessas duas personalidades estanques no passado, se não nos ressoassem, até hoje, com grande potência, suas mitologias? O universo do *camp*, nesse contexto, é de grande valia para agregarmos os valores sociais dos séculos XVIII e XIX, na França e Inglaterra, respectivamente, com as engrenagens sócio-culturais da atualidade ocidental, capitalista. Tanto que hoje há quem, algum desavidado, associe esta ou aquela primeira-dama à Maria Antonieta, por exemplo. Blasfêmia contra a rainha, mas perdoável pelo mito.

Ao absorvermos em nossas máscaras pessoais o que outros projetaram, mesmo há tanto tempo, reescrevemos as narrativas biográficas daqueles que queremos ter um pouco dentro de nós. Ao assumirmos que os mortos, nossos mortos, estão sempre presentes em pequenas ações, abrimos janelas sociais para expormos o que adaptamos deles, em nossas próprias narrativas. O que foi construído, na memória coletiva, a respeito de Antonieta e Oscar já extrapolou o que fora documentado a respeito deles, restando, de fato, as narrativas, as pressuposições e eventos, coletivos ou privados, em sua homenagem. O que ocorre, conforme nos orienta Le Goff (1990), é que:

(...) pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retro, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem. (p. 472)

O que a sociedade de consumo fomenta, para depois serem apropriados pelos consumidores, são justamente as palavras, imagens, gestos de nossos dois personagens. Por traduzirem, hoje, o *camp*, ambos são objetos de consumo e projetam em quem os consomem as imagens a que remetem. Quando compramos algum produto que tenha a insígnia de Maria Antonieta, levamos junto não apenas o epíteto de rainha da França, mas principalmente o modo de vida dela, o mitológico produzido, quando compramos um romance de Wilde, ou algum produto que ostente algum de seus aforismos, assumimos seu *wit*.

O cinema, veículo mais potente do século XX na produção de imagens e estímulo ao imaginário coletivo, e ainda fonte relevante, apesar da difusão de outras manifestações imagéticas nos últimos quinze anos, foi um meio fundamental para a profusão, rememoração e reconstituição das personas de Maria Antonieta e Oscar Wilde. E com o aumento de outras formas de produções para a televisão, nossos

personagens seguiram, também, para esses meios. São listas extensas de filmes e seriados que retratam tanto a biografia de ambos, quanto os textos literários do segundo. Citamos dois filmes sobre Maria Antonieta, que consideramos fundamentais para entendermos sua trajetória no ideário *camp*: um de 1938, outro de 2006. Ambos têm como título o nome da monarca. Sobre Oscar, destacamos “Wilde” (1997), além de extensa lista de filmes sobre “O Retrato de Dorian Gray”, desde a década de 1940, até o “Dorian Gray”, de 2009. São desde adaptações diretas do texto literário, até apropriações e citações dos personagens, como em “A Liga Extraordinária” (2003), além de séries de televisão, como “Penny Dreadful” (2014-2016).

Optamos por selecionar, a fim de aprofundarmos a forma como os meios de comunicação desenvolvem o perfil biografemático das duas personalidades estudadas, além do potencial padrão *camp*, aos nossos personagens autoficionais, duas obras, o filme “Marie Antoinette”, de Sofia Coppola e o seriado “Penny Dreadful”, de John Logan. Através delas, refletiremos acerca desse modelo de memória performática presente na cultura contemporânea.

Com a sugestão inicial de ser um filme realista, por se tratar da esfera do mundo verificável, num filme de época, de cunho histórico, a obra de Coppola segue deslocada do contexto do realismo ao adotar, logo no início, uma trilha sonora e alguns elementos cenográficos distantes da suposta realidade setecentista. Maria Antonieta, nessa narrativa, surge como uma espécie de musa do pop, uma adolescente típica da contemporaneidade, com ar inadequado ao ambiente e sensação de isolamento. Não é, de fato, a Maria Antonieta das biografias clássicas, nem dos romances históricos, apesar de o filme ser, assumidamente, uma adaptação da biografia escrita por Antonia Fraser. Avocando a impossibilidade de ser plenamente fiel aos fatos daquela época, o filme propõe uma releitura atualíssima, cuja verossimilhança se dá dentro da própria narrativa fílmica, em vez de seguir o verossímil realista histórico.

Enquanto universo *camp*, o filme é emblemático ao desenvolver narrativas paralelas às documentadas oficialmente sobre a vida na corte e como Maria Antonieta lidava com essa realidade. O corpo da personagem foi utilizado como meio de comunicação fundamental para representar as nuances de poses da rainha em suas performances de corte. A relação que ela estabeleceu com seu cabeleireiro e sua modista, que ganharam o epíteto de “Ministros da Moda”, foi fundamental para tal imagem. Antonieta representava em seu corpo toda a exuberância que Versailles esperava dela, vestia-se como a mais soberana das rainhas, usava seus vestidos e

penteados como instrumento ditatorial de beleza a ser seguida. Uma das cenas mais emblemáticas do filme é uma espécie de vídeo clipe, com a rainha experimentando roupas, penteados, sapatos, doces. É o *laissez-faire* como modo de vida e que até hoje, nas teias econômicas, funciona da mesma maneira.

O filme de Coppola foi um marco para o ideário de Maria Antonieta. Não apenas pelo vislumbre que temos do palácio, de onde ela vivia e como interagia com a corte, mas principalmente ao se repaginar a imagem da rainha para o século XXI. Após o filme, o número de turistas visitando o palácio de Versailles, principalmente com a reinauguração do Petit Trianon, aumentou potencialmente. Lojas de *souvenirs* tornaram-se paradas obrigatórias em vários espaços do museu, tendo como principal foco Maria Antonieta, resumindo todos os outros reis, rainhas e personalidades históricas, incluindo, inclusive, o próprio Imperador Napoleão I, a meros coadjuvantes de consumo. Compra-se desde lixas de unhas, lápis, borrachas, trilhas sonoras que a rainha, supostamente, ouvia, até sua geleia. Os doces da empresa Ladurée, que aparecem no filme, estão lá para compra, em belíssimas caixas em tom pastel. O comércio da imagem de Antonieta, hoje, devolve para a França toda a dívida que ela um dia teria gerado – e somos convictos de que essa ideia é falaciosa – aos cofres franceses.

Ao pensarmos em Oscar Wilde, seu único romance o protagonista dele, Dorian Gray, logo nos vem à mente. É uma associação óbvia, não apenas na relação metonímica autor-obra, mas principalmente em como um absorveu o outro em vida e arte. A razão elementar para tal elo não é apenas o fato de ser o único romance assumidamente escrito pelo autor irlandês, ou um personagem tão marcante na literatura universal. O que mais nos gera essa associação entre o autor e seu personagem é o vínculo profundo, de caráter biografemático. O que Oscar registrou em forma ficcional, na existência de um jovem hedonista que assim enxerga o mundo, além de seu final monstruosamente infeliz, guia-nos, aqui, na mesma toada da existência do autor. O que Oscar não melindrou no romance, exacerbou na vida. E em um ato de muito pouca coincidência, seu destino físico seguiu como o de Dorian.

Talvez por estabelecer tão profundas marcas entre a biografia, o biografema e a ficção, temos Oscar e Dorian como a mesma moeda, que ao variarmos os lados, sentimos apenas uma leve alteração, no que concerne à genialidade artística do primeiro e ao profundo tédio do segundo. Daí, trazemos à baila a brilhante concepção desenvolvida por John Logan, em *Penny Dreadful* (PD), para retratar não apenas Dorian, mas aprofundar a essência de Oscar em seu personagem especular. Estruturado

em uma narrativa de horror, que resgata temas mitológicos desse universo, Dorian Gray, personagem coadjuvante da trama, interage com outras figuras literárias, como Victor Frankenstein (Mary Shelley), Drácula (Bram Stoker) e Dr. Jekyll (Robert L. Stevenson), além de personagens criados originalmente para a trama. A forma como o personagem de Dorian Gray é estruturado no tecido narrativo é uma ode a Oscar Wilde. Já na primeira cena em que ele é apresentado, somos guiados ao universo hedonista e decadente proposto no romance, e na vida de seu escritor. Mas são nos ambientes íntimos da casa do personagem, em seus pequenos atos, afloram o que Oscar chamava de estetismo, o culto à artificialidade artística, à arte pela arte, como único costume possível de existência. Emblemáticas, as cenas no salão de baile de Dorian Gray mostram aos espectadores dezenas de quadros, todos retratos célebres. Naquele ambiente, sob o olhar dos mortos eternizados em pinturas, Dorian realiza atos de profunda luxúria, prazeres os mais diversos e possíveis, e também manifesta profundo tédio com relação à sua vida eterna. Experimenta todas as delícias possíveis, sem distinção de gêneros, estrato social ou qualquer outra forma de rotular pessoas. Sua fonte de desejo é desmedida e demonstra isso quando diz: “Eu nunca nego nada, sempre posso tudo”. Em uma cripta, ele esconde, como no romance, seu retrato putrefato, bastante monstruoso; nesse local, ele extermina quem o vê em estado artístico, na pintura de sua alma, acorrentada em culpa, desespero e monstruosidade.

Seguindo os padrões wildeanos, a cada cômodo da casa de Dorian que nos é apresentado, são desveladas camadas do *camp*. Seja através do ambiente, da indumentária ou da maneira como o personagem interage e estabelece sua postura corporal perante os demais, o furor decadente do *camp*, wildeano está intensamente representado em cada cena. São armários monumentais de perfumes, um para cada ocasião, livros os mais variados, dos mais arcaicos aos mais atuais, quartos de vestir com decorações luxuosas. Já Dorian tem o talento nato para observar peças decorativas e históricas, cuidado com as louças e porcelanas, isso sem contarmos com as vestes de aristocrata vitoriano, delicadamente modernizada, num excelente trabalho de figurino, dando ao dândi um ar de cantor de rock.

O *wit* de Wilde que pulsa na imagem do Dorian de PD é vinculado ao potencial destrutivo que a palavra possui, como forma de ativar uma energia ancestral. Ele a utiliza como mecanismo de controle, apunhala com suas frases, e rasga quando opta pelo silêncio e detém a mente do outro, quando seu corpo se manifesta. Demoníaco, o olhar de Dorian remete-nos a uma sabedoria imemorial, daquele que vive há milênios e

sabe por quais caminhos percorrer, por já ter experimentado todas as facetas da vida. É um olhar que muito já mirou o que há no mundo, nada lhe parece novo ou fresco. Só através do prazer em caminhar no fio da morte que faz nosso personagem de PD se sentir vivo. Como Wilde, ele vê e se relaciona com o mundo através da arte e das possibilidades infinitas que ela tem, vincula coisas, pessoas e situações a padrões estéticos. Dorian reconstituiu o Oscar desejado pelos padrões contemporâneos, induz-nos a pensar nele como alguém que vive da própria imagem, acima de quaisquer talentos que possua. O personagem encarna o *bom, vivant*, que não perde um baile sequer, ou oportunidade de ser visto, até mesmo em fotografias pornográficas, fazendo sexo com uma tísica, banhada em sangue. É a mesma silhueta do Oscar que foi exposto em tribunal, por camareiras de hotel, apresentando lençóis nodosos de seu sexo com efebos. Assim como Maria Antonieta é preservada da morte por Coppola, Dorian não se atreve rasgar o quadro e livrar-se da eternidade. Continua seu caminho de tédio e hedonismo, ao contrário de Oscar, que como a rainha, morreu em profunda miséria.

Os meios de comunicação, as performances ficcionalizadas seguem o modelo da sociedade de consumo, produzindo discursos que atualizam nossos personagens para a contemporaneidade. Mas temos, também, memórias, produções performáticas além das telas de cinema e TV, nas relações que estabelecemos com os mortos, a fim de reforçarmos não apenas a existência deles, mas construirmos as nossas próprias referências pessoais. Pois quando nos situamos com relação a eles, encontramos a nossa própria indicação de jornada. Mesmo sem termos, no ocidente, cultos verdadeiramente dedicados aos mortos, ainda fazemos de seus domínios, os cemitérios, locais de reverência e conexão com o outro, conosco. É lá que estabelecemos as lembranças e nos relacionamos com as memórias não apenas daqueles mortos, mas da própria cultura, história e sociedade em que eles estavam inseridos. Segundo Le Goff (1990),

(...) imediatamente em seguida à Revolução Francesa, assiste-se a um retorno da memória dos mortos na França, como nos outros países da Europa. A grande época dos cemitérios começa, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e rito da visita ao cemitério. O túmulo separado da igreja voltou a ser centro de lembrança. O romantismo acentua a atração do cemitério ligado à memória. (p. 462)

Invocamos, também, outra materialização intensa das reverberações mnemônicas de Oscar e Antonieta: seus túmulos e a relação destes com as memórias de seus mortos. Analisados num prisma de como as dinâmicas culturais depositam e ao mesmo tempo expõem a memória deformada que temos dos mortos, os túmulos servem-

nos, aqui, como elementos agregadores de memória e refratores das relações entre os enterrados e aqueles que os visitam. A arte tumular não pertence a quem está dentro dela, mas a todos; é um elemento de identificação social e estabelece relações de sentido entre identidades, narrativas e memória.

Referendamos, aqui, a ideia de mártires que tanto Oscar como Maria Antonieta ocupam, hoje, no imaginário *camp*. Mortos por defenderem suas (im)posturas, foram testemunhas de sociedades que execravam qualquer forma diferente de manifestação pessoal e hoje têm em seus túmulos essa memória efetivada por seus seguidores.

A performance autoficcional, nesse caso, é de quem visita o túmulo, ao estabelecer contato com uma outra modalidade de corpo, o jazigo, e o morto que ali está representado. O contato com o falecido é apenas uma confirmação de como os mortos mantêm, ainda hoje, esse espaço de memória estabelecido entre nós.

Oscar e Antonieta têm suas sepulturas em posição privilegiada na lista de túmulos mais visitados da França, talvez até do mundo. A razão é, de fato, o aumento da popularidade de ambos, no universo midiático contemporâneo, mas principalmente em função de as pessoas terem experiências com esses mortos, gerarem algum grau de intimidade, de estabelecerem uma relação íntima com aqueles que já morreram há centenas de anos.

Em 2011, o túmulo de Oscar Wilde foi reformado e com isso, algumas interferências foram efetuadas, conforme reportagem publicada na época pelo sítio eletrônico UOL Notícias:

Frequentado durante anos, o túmulo tombado em 1997 pela França, como monumento histórico, tornou-se um lugar de peregrinação do romantismo, pelo que se apresentava quase que inteiramente coberto de marcas de beijos impregnadas de pigmentos vermelhos.

O surpreendente ritual que começou, misteriosamente, nos anos 90, acabou por enfeiar a sepultura, uma vez que os conteúdos gordurosos dos batons penetraram profundamente na pedra.

Intérprete célebre das obras de Oscar Wilde, o ator britânico Rupert Everett assistiu à colocação do novo dispositivo de proteção.

"Os beijos, para Oscar Wilde, não eram simplesmente sinais de amor. Ele os associava ao perigo, e até à morte", lembrou ele, destacando que o escritor foi preso e condenado a dois anos de trabalhos forçados por um beijo homossexual. "Um beijo pode arruinar uma vida humana", escreveu um dia Oscar Wilde.

(...)

Merlin Holland admite que esse ritual dos beijos é "extraordinariamente tocante", mas considera que as destruições do local não podem continuar.

"O túmulo é uma obra de arte e um monumento histórico. É preciso protegê-lo. As homenagens poderão ser feitas de outra forma, com flores, por exemplo", disse.

(...)

"As paredes de vidro não estão lá para afastar os admiradores. Elas dizem simplesmente: 'Por favor, protejam a memória deste homem!", disse o neto do escritor.

No entanto, o túmulo reformado não recuperou a verdadeira aparência: a esfinge, uma alegoria ao gênio de Oscar Wilde, perdeu seu sexo, durante o assalto de um misterioso vândalo nos anos 60. A peça, famosa por seu tamanho imponente, a ponto de fazer escândalo durante a inauguração, em 1912, não foi restabelecida.

Interessa-nos pensar na relação estabelecida entre o túmulo, no cemitério, e os meios de comunicação, isso sem falar do próprio poder público, que ali estabeleceu como ponto turístico, por enxergar na relação que os “fãs” do escritor e dramaturgo estabelecem com seu mausoléu um ato de performance. O beijo, símbolo que institui tanto o amor, a paixão, assim como a traição, é o elemento autoficcional de Oscar, ali naquele espaço. Carregar na lápide marcas de batom é um índice de algum tipo de desejo expresso, de prazer voluntário pelo homem aqui está sepultado.

Já o túmulo de Maria Antonieta, apesar de ser menos visitado, tem memórias sociais e simbologias mais complexas, além de formas de interação pouco ortodoxas. Para tal, rememoremos uma lenda setecentista, que narra o fato de Maria Antonieta, tão aficionada que era por champanhe, ter solicitado que fosse produzida uma taça especial moldada a partir de seu próprio corpo, para apreciar a bebida. Reza a história de que fora produzido um modelo de taça moldado a partir de seu seio e que todo o palácio de Versailles deveria brindar em tal produto o champanhe em honra à rainha da França. Eis o pequeno mito, para justificar a existência de taças de boca larga e hastes baixas, muito comuns no reinado de Luís XVI e ainda hoje utilizadas. Não obstante, a modelo inglesa Kate Moss (1974) teve, de fato, seus seios como moldes para taças, que foram produzidas pela artista Jane McAdam Freud, bisneta de Sigmund Freud. Já os moldes vindos dos seios de Maria Antonieta, questionamos na mesma proporção do famigerado “Se não tem pão, que comam brioches”. A rainha era pudica demais para tal ato.

Porém, seu túmulo diz o contrário. Por razão desconhecida, deparamo-nos, em visita à Catedral de Saint Denis, em Paris, com a arte tumular manchada, escurecida, justo nos seios da rainha. Um olhar cuidadoso nos possibilitou ver que não era poeira natural ou desgaste do tempo. Pessoas, de fato, tocam com certa frequência a escultura em seu busto.

Outra característica simbólica bastante relevante quanto ao cenotáfio de Luís XVI e Maria Antonieta é a posição deles na escultura. Ajoelhados em genuflexórios ornados (o dela um pouco mais baixo, para destacar o poder do soberano), o casal real está em de contrição, em uma oração contida, apoiados na base do móvel, que sustenta os brasões da realeza francesa. Importante notar que este é o único cenotáfio em toda catedral que tem os soberanos em posição ajoelhada, como em súplica. Todos os outros retratam os reis em descanso, ora deitados, com almofadas sob os pés e cabeça, ora sentados em majestosos tronos ricamente ornados. Se o imaginário francês foi refletido ao colocar o casal em eterna pose de subserviência, ao contrário dos outros reis, fica-nos evidente o tom ainda hostil contra os soberanos.

Essa interação estabelecida entre a arte tumular e seus significados subjacentes e as pessoas que visitam a catedral muito nos diz a respeito da memória construída a respeito de Maria Antonieta. Muito menos a rainha e soberana, muito mais o mito *camp*, as mitologias que povoavam sua identidade, no século XVIII, se fortalecem hoje como narrativas para os espectadores de uma fashionistaerotizada de seu tempo, e do nosso também.

Se desde antes do século XVIII, preocupamo-nos com os modos de ser, de se comportar e estruturar o corpo e como ele está sujeito ao escrutínio social; se Maria Antonieta e Oscar Wilde ainda hoje são pesquisados, não optamos por eles apenas pelas belas roupas ou penteados. Suas narrativas ressoam em nós até hoje, adaptadas às modalidades sócio-culturais a que estamos inseridos, como mitologias da Era Moderna. Absorvemos suas narrativas, enquanto consumidores culturais, para aprendermos padrões de ser e estar no século XXI, com os alicerces já construídos por eles, em outras épocas. Extrapolando os limites do *camp*, seguimos os perfis de personagens históricos como estratégia de identificação e ressemantização de nós mesmos.

Se a rainha e o escritor foram esmagados por máquinas impiedosas e absurdas dos maneirismos de suas épocas, hoje essa massa mítica nos serve como escudo protetor e fonte inesgotável de caminhos a serem percorridos. Heróis mitológicos que se tornaram, realizaram tarefas e estabeleceram experiências com seus corpos para além da memória cultural. Seguindo o que nos ensinou Joseph Campbell (1990),

(...) não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para

longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo (p. 137).

Encontremo-nos, então, com nossos personagens nas profundezas de nossa existência.

Referências

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GASPARELLI JR, Luiz Guaracy. **A Estrada Autoficcional de Narciso: de Maria Antonieta a Madonna**. São Paulo: Opção Editora, 2015.
- HOLLAND, Merlin. **O Álbum de Oscar Wilde**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- HOLLAND, Vyvyan. **Vidas Literárias – Oscar Wilde**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/afp/2011/11/30/neto-de-oscar-wilde-pede-para-que-fas-nao-beijem-tumulo-do-escritor.htm>, Acesso em 02 de agosto de 2016.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.
- MAYER, Moe. *The, Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 2011.
- _____. **An Archeology of Posing**. USA: Macater Press, 2010.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore. *Oscar, Wilde*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WEBER, Caroline. **Rainha da Moda – como Maria Antonieta se vestiu para a revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- WILDE, Oscar., **Obra Completa**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- _____. **Sempre seu, Wilde – uma biografia epistolar**. Org. Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2001.