



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

GABRIELA QUINTELA SOARES

CINEMA E HISTÓRIA:
UMA INVESTIGAÇÃO DO FILME
***MARIA ANTONIETA*, DE SOFIA COPPOLA**

Salvador

2007

GABRIELA QUINTELA SOARES

**CINEMA E HISTÓRIA:
UMA INVESTIGAÇÃO DO FILME
MARIA ANTONIETA, DE SOFIA COPPOLA**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador

2007

RESUMO

Neste trabalho, propõe-se a análise do filme *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), de Sofia Coppola, a partir de uma contextualização do período histórico que ele pretende retratar. *Maria Antonieta* foi recebido pela crítica como um filme de época diferente, devido à utilização da música *rock* e de outros anacronismos inseridos na narrativa, cuja trama se desenvolve no século XVIII. A intenção desta monografia é analisar como a cineasta se utiliza de anacronismos históricos para realizar uma interpretação absolutamente pessoal dos fatos da Revolução, sempre observando como essas licenças históricas contribuem para traçar um paralelo entre as duas épocas e, a partir disto, uma identificação entre personagem e público. Para tanto, a análise interna foi aliada à contextualização da situação da França pré-revolucionária: como defende Marc Ferro, neste caso apenas a análise interna da obra não seria suficiente, dado que na área de cinema e história a contextualização histórica é fundamental.

Palavras-chave: Cinema; História.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. CINEMA E HISTÓRIA	7
3. FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA	13
4. ANÁLISE DE <i>MARIA ANTONIETA</i>	21
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	46
8. ANEXO: FICHA TÉCNICA DE <i>MARIA ANTONIETA</i>	48

1. INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, o cinema tem sido veículo de representações de períodos históricos, grandes acontecimentos, revoluções, sempre sob determinado ponto de vista, o da equipe realizadora. Desde *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), de D.W. Griffith, passando por *Napoleão* (*Napoleon*, 1926), de Abel Gance, até a atual onda de superproduções épicas, como *Gladiador* (*Gladiator*, 2000), *Tróia* (*Troy*, 2004) e *Alexandre* (*Alexander*, 2004). O cinema tem o poder de narrar a História de maneira talvez mais duradoura do que os livros. É o que defende Marc Ferro, pioneiro tanto na utilização do cinema como fonte histórica, como enquanto veículo de transmissão do saber histórico. Para Ferro, da mesma maneira que se considera um avanço que hoje os historiadores não mais se atenham somente às fontes escritas, mas também à tradição oral, a utilização do cinema como fonte histórica deve significar um passo à frente. Tanto, que Ferro decidiu não se limitar apenas a escrever livros, mas a filmar suas próprias produções sobre História, como a *Histoire Parallele*, que foi ao ar entre 1989 e 2001 no canal de televisão francês ARTE.

A opção por analisar *Maria Antonieta* vem do fato de ter este filme recentemente provocado uma discussão sobre se o cinema deve ou não deve buscar o rigor na representação histórica. A cineasta Sofia Coppola filma a vida da rainha francesa de maneira original, pois evita ao máximo mencionar a Revolução de 1789, e restringe seus cenários aos ambientes palacianos, sem jamais retratar as camadas populares da França à época. A própria Coppola declarou por diversas vezes que *Maria Antonieta* não se trata de um filme histórico.

No primeiro capítulo, fazemos considerações a respeito dos estudos de Cinema e História, e como filmes como *Maria Antonieta* podem ser melhor investigados sem a imposição dos limites da análise interna — que seria insuficiente para chegar ao âmago da questão, ou seja, a relação entre as duas áreas, cinema e história.

No segundo capítulo, temos um breve panorama da filmografia de Sofia Coppola, apontando recorrências temáticas e estilísticas que marcam seu estilo e que, em *Maria Antonieta*, serão mantidas, revelando o filtro subjetivo por que passa, nas mãos da cineasta, a história da rainha francesa.

No terceiro e último capítulo, empreendemos uma análise do filme que o relaciona com o que é conhecido da história da Revolução Francesa, buscando uma contextualização que Sofia Coppola, intencionalmente, não realiza. Com essa contextualização, queremos mostrar como a cineasta pode trabalhar a História de forma a ressaltar os pontos que mais lhe interessam, omitindo alguns e inserindo outros, e por que faz

estas opções. Buscamos, assim, esclarecer as intenções da cineasta com relação ao filme, mostrando como ela aproxima a história de Antonieta do cotidiano das adolescentes de hoje em dia, e avaliar estas estratégias.

2. CINEMA E HISTÓRIA

Filmes históricos, mesmo quando realizados com o esforço minucioso de reconstituir uma época, não podem ser completamente fiéis ao período que retratam: além de anacronismos involuntários como as marcas de vacina nos bíceps de atores em filmes que se passam na Antigüidade ou o avião que passa no céu em *La Guerra Di Troia* (1961), há sempre a dificuldade em captar o *zeitgeist* da época. E a verdade é que, sendo o cinema uma arte, nem sempre há o interesse nessa fidelidade histórica.

Um filme “histórico” ou “de época” pode retratar tanto o contexto do período que se propõe a retratar, como o contexto político da época de sua realização e seu lançamento. É o que defende o cineasta René Allio: “um filme histórico fala tanto da época em que é filmado como a época que ele faz reviver”¹ (1992, p. 120). Assim, duas temporalidades deslizam uma sobre a outra. A identificação das massas que em 1939 iam assistir *...E O Vento Levou* (*Gone With The Wind*) com a saga da heroína Scarlett O’Hara, por exemplo, passa pelo fato de que o filme retrata a história dessa mulher que conseguiu se reerguer após perder tudo. Este enredo encontrava ressonância no público estadunidense, que finalmente superava a Grande Depressão. Em artigo na edição da revista *CinémAction* sobre cinema e história, o pesquisador François de la Bretèque destaca que no filme francês *Le Moine Et La Sorcière*, de 1987, ambientado na Baixa Idade Média, transparecem preocupações com questões ambientalistas, feministas etc., de toda uma classe intelectual da década de 80 do século passado.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété abordaram a questão em seu *Ensaio sobre a análise fílmica*:

A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. Pode-se observar, por exemplo, que *As Ligações Perigosas* de Laclós foram objeto de uma adaptação francesa em 1960 (Roger Vailland/ Vadim), início da “liberação sexual”, e de duas adaptações no final dos anos 80 (Stephen Frears, 1988; Milos Forman, 1989), época do questionamento da liberação sexual. Quanto aos extraterrestres, são na maioria das vezes portadores dos temores e das esperanças da sociedade que os imagina: perigosos invasores no tempo da guerra fria (*A Invasão dos Profanadores de Sepultura*, 1956), mensageiros simpáticos que alertam os humanos contra seus excessos atuais em Spielberg ou Cameron (*Encontros Imediatos do Terceiro Grau*, 1977; *Abismo*, 1989). Com o recuo dos anos, as reconstituições históricas conhecidas como as mais exatas, as projeções futuristas mais ousadas carregam a marca evidente de seu contexto de produção, fenômeno tanto mais forte no cinema quanto este é tributário de uma tecnologia pesada e complexa: aparelhos de gravação (câmeras, tomada de som);

¹ Traduções nossas. “Um film historique parle autant de l’époque où il est tourné que de celle qu’il fait revivre...”

películas, técnicas de montagem, de mixagem, de projeção; iluminações, trabalho em estúdio ou em externas, maquilagem; desempenho dos atores etc. O que se vê, hoje, em *Laranja Mecânica* é de fato uma representação da Inglaterra do futuro pela Inglaterra de 1971, em *Valmont*, uma representação do século XVIII pelos Estados Unidos de 1989 (modos de falar, de se maquilar, de se movimentar, de entrar em contato; relações sociais, marginalidade e integração social entre outras coisas). (1994, p. 55)

Alguns cineastas têm reivindicado uma verdadeira “poética” do anacronismo. Robert Bresson define sua Joana d’Arc como uma personagem da década de 60 (o filme é de 1962): “certos objetos, sua cama, seus *godillots* pertencem à nossa época, eu os coloquei lá, voluntariamente, sob o risco de chocar”² (1992, p. 114). Como escreveu Benedetto Croce, “a história é sempre contemporânea” (CROCE apud FERRO, 1977, p. 82) e, a depender da intenção do realizador, os anacronismos podem ser trabalhados de forma a traçar um paralelo com a atualidade.

Outro aspecto da relação entre cinema e história é o seguinte: praticamente desde a invenção do cinema, o imaginário coletivo passou a ser povoado por imagens do passado trazidas pela tela grande. Assim, as imagens mentais que fazemos da Idade Média, das duas guerras mundiais e das revoluções correspondem, em grande parte, às impressões que os filmes nos passaram destes períodos. As conseqüências são avaliadas pelo historiador francês Marc Ferro, um dos primeiros a reivindicar a utilização dos filmes, tanto de ficção como de não-ficção, como fontes históricas. “A história feita pelo cinema toma cada vez mais o lugar daquela feita pelos livros. Para uma criança de hoje, a Segunda Guerra Mundial é a imagem que se pode pensar a partir dos filmes; o saber passa necessariamente pela imagem” (FERRO apud SCHVARZMAN, 2004). Cinema e televisão se converteram, na visão de Ferro, em produtores autorizados de interpretações históricas, superando os livros.

É importante, portanto, pensar nas diferentes maneiras como os filmes retratam esses períodos. Ferro chama a atenção para a ideologia divulgada por certos filmes: considera, por exemplo, que os filmes épicos americanos da década de 50 glorificam o triunfo do Ocidente sobre o Oriente, e exemplifica com *Sansão e Dalila* (*Samson And Delilah*, 1949), de Cecil B. DeMille, e *Ben Hur* (idem, 1959), de William Wyler. Também avalia que os ferozes desse mesmo período conferem ares de heroísmo aos “pioneiros” da marcha para o oeste e “legitimam o imperialismo americano primitivo, ou seja, a conquista do oeste, e o cristianismo que vai junto” (idem).

² “certains objets, son lit, ses godillots, appartiennent à notre époque, je les ai placés là, volontairement, au risque de choquer”.

Esse conteúdo latente do filme é o que interessa ao historiador. Todo filme, afinal, opera escolhas que constituem um ponto de vista sobre determinado assunto. Ao avaliar o filme como uma contra-análise da sociedade, Ferro estabelece as linhas diretórias da abordagem que os historiadores devem dar ao cinema:

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar “séries”, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. (FERRO, 1977, p. 87)

É certo que a relação entre cinema e história não deve ser estudada somente no aspecto dos filmes “de época”. Documentários e filmes de ficção cujas tramas são contemporâneas ao período em que foram lançados também têm muito a oferecer enquanto fontes para o historiador, como demonstrou o próprio Ferro ao empreender uma análise que revelou nuances de vichysmo e anti-semitismo latentes em *A Grande Ilusão* (*La Grande Illusion*, 1937), de Jean Renoir (filme que, paradoxalmente, na época de seu lançamento foi acolhido pela crítica de esquerda como uma obra pacifista, um libelo contra o hitlerismo). São aspectos que refletem a sociedade que produziu o filme.

Hoje em dia, com a tecnologia do DVD, mesmo os filmes mais antigos da indústria hollywoodiana, como *O Nascimento De Uma Nação* (*The Birth Of A Nation*, 1915), já estão disponíveis em locadoras. É possível ter um gosto da década de 30 a partir de uma comédia romântica como *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*, 1935), ou um musical como *O Picolino* (*Top Hat*, 1935), e a partir deles elaborar nossas imagens mentais sobre aquela época. São dois filmes que têm em comum o escapismo que garantia bilheteria farta na época em que os Estados Unidos sofriam com a Grande Depressão. As platéias buscavam nas salas de cinema um refúgio da vida difícil. Floresceram, assim, os musicais estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers, que mostravam um mundo em *art déco* embalado por canções de Irving Berlin e dos irmãos Gershwin. A década de 30 também marcou o auge da carreira de Frank Capra, diretor de *Aconteceu Naquela Noite* e de outras comédias com mensagens de otimismo para o povo norte-americano como *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes To Town*, 1936) e *Do Mundo Nada Se Leva* (*You Can't Take It With You*, 1938). É justamente em seu esforço por negar o que acontecia na vida real, que esses filmes nos revelam muito a respeito da época em que foram filmados.

Nosso interesse, contudo, está nos filmes históricos: no esforço em contar o passado através da ficção e, principalmente, na maneira como os anacronismos podem aproximar a trama do espectador. Partindo da premissa de que filmes não são documentos imparciais da história, Ferro avalia os poderes dos produtores e realizadores: “Não existe mais controle. Em nome de sua criatividade, eles podem fazer qualquer coisa. Dessa forma, cria-se uma história paralela sem relação com o que aconteceu” (FERRO apud SCHVARZMAN, 2004).

Maria Antonieta (*Marie Antoinette*, 2006), de Sofia Coppola, é especialmente interessante neste aspecto, por trazer alguns elementos facilmente identificáveis como anacrônicos ao período que antecedeu a Revolução Francesa. Entre eles, destacam-se: a decisão da cineasta em utilizar uma trilha sonora que inclui algumas canções de *rock*, o figurino que traz um meio-termo entre a reconstituição histórica e o que melhor servia à visão de Sofia Coppola como diretora, a omissão do lado “podre” de Versalhes (um palácio notoriamente imundo, mas que no filme surge em versão asséptica), e sobretudo a ênfase no lado “adolescente” da rainha (sendo que o conceito de adolescência não existia no século XVIII), com direito à aparição bastante rápida de um par de tênis.

Um aspecto interessante do filme de Sofia Coppola é que sua trama se passa às vésperas da Revolução Francesa, e a maneira como se filma uma revolução é especialmente reveladora das inclinações ideológicas e políticas de um cineasta. No cinema americano, de acordo com Ferro, predomina o teor contra-revolucionário: “É sempre o modelo das boas e belas pessoas vítimas de gente ruim e feia, da multidão ensandecida, do povo” (idem). A particularidade dos filmes sobre as revoluções, segundo o historiador, é mostrar como os indivíduos reagem a um evento revolucionário de cuja organização não participaram.

Para apreender as minúcias de um filme como *Maria Antonieta*, cuja narrativa alterna entre o século XVIII e a contemporaneidade, a análise fílmica tradicional não é suficiente. É preciso não apenas analisar o filme, mas a relação que este estabelece com a história. François Garçon, pesquisador que, como Marc Ferro, é autor e realizador de filmes sobre história, defende que a limitação a uma leitura interna da obra “em nome de uma perfeição metodológica inacessível” (1992, p. 16) empobreceria e mesmo invalidaria uma análise fílmica dentro da área de cinema e história. Ele critica os pesquisadores que não ousam estabelecer correlações a partir do que o filme mostra: “o pesquisador apenas sobrevoa o filme, sem jamais abordá-lo realmente” (ibidem)³. A análise deve ser um meio para

³ “Faute d’oser ces corrélations, au nom d’une perfection méthodologique inaccessible, le chercheur survole le film sans jamais l’aborder réellement”.

compreender a obra em toda sua amplitude. O cinema, por ser uma arte, detém certa autonomia, mas, por ser também uma indústria, não pode ser isolado do contexto político, social e econômico da sociedade que o produz. Para Garçon, uma leitura estritamente interna da obra, que reduz o filme a um texto, passa à margem do dispositivo ideológico do filme — que, afinal, sempre carrega as marcas do momento sócio-histórico em que foi produzido.

Não se deve, porém, cometer exageros a partir da constatação da importância de relacionar filme e história. É o que alertam Vanoye e Goliot-Lété:

(...) quantas análises de *O Gabinete Do Doutor Caligari*, ou de *M, o Vampiro de Düsseldorf* dão a entender que seus autores haviam predito Hitler e o nazismo... Interpretação retroativa que convém temperar e atribuir bem mais à intenção do analista do que à da obra ou do autor. A não ser que nos deixemos conduzir pelos supostos poderes mágicos da sétima arte: nesse caso, o analista corre muito o risco de não passar de um cinéfilo... (1994, p. 59)

Neste sentido, o pesquisador Michel Marie (1992), mesmo também defendendo que a análise interna do documento não deve provocar a cegueira sobre o contexto, questiona até que ponto o conhecimento do período histórico pode realmente ser esclarecedor na análise dos filmes. Para o historiador, há, sim, alguns filmes que são totalmente incompreensíveis sem um mínimo de referências históricas. Como exemplo, cita *Sedução da carne* (*Senso*, 1954) e *O Leopardo* (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti (os dois filmes têm tramas que se desenvolvem durante a unificação da Itália, no século XIX) e ainda *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931), de Fritz Lang e *A Regra do Jogo* (*La Règle Du Jeu*, 1939), de Jean Renoir — estes dois, pela maneira como constroem a relação com a época em que foram produzidos.

No caso de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), o pesquisador avalia que o filme dá um verdadeiro curso de história americana que, para ser corretamente apreciado, supõe um conhecimento prévio da política dos presidentes americanos a partir de 1880, da evolução da imprensa ao longo da primeira metade do século XX, e ainda da biografia de William Randolph Hearst (o magnata da imprensa que inspirou o filme) e de Marion Davies (atriz de Hollywood e amante de Hearst). Recorrer ao contexto histórico, na análise deste filme, é determinante, e a riqueza da investigação dependerá da fineza das relações construídas entre a obra e o que não está no texto.

O perigo, contudo, está em não adentrar na obra. O estudo do contexto, afinal, não dá conta do modo como o filme realmente funciona: “Por exemplo, e para retornar mais uma vez a *M, o Vampiro de Düsseldorf*, o sistema das aparições descontínuas e intermitentes do

personagem, seu desenvolvimento progressivo etc.”⁴ (1992, p. 28). Daí a necessidade de uma ampla investigação sobre a questão do sentido e da interpretação da obra. O papel da análise histórica é, portanto, o de evitar o formalismo e o isolamento dentro do corpo do texto.

⁴ “Cette étude contextuelle ne rendra jamais compte de la façon dont le film fonctionne; par exemple, et pour revenir encore une fois à *M le maudit*, le système des apparitions discontinues et intermittentes du personnage, son dévoilement progressif, etc” (**CinémAction** N° 65, p. 28)

3. FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA

Maria Antonieta forma, ao lado de *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, 2003) e *As Virgens Suicidas* (*The Virgin Suicides*, 1999), o que a cineasta Sofia Coppola considera sua trilogia sobre a adolescência.

A transição entre a adolescência e a idade adulta parece ter sido uma fase difícil para Sofia Coppola. Ela pensou em seguir a carreira de atriz, mas praticamente desistiu depois de receber uma enxurrada de críticas negativas, aos 19 anos, por sua atuação no terceiro *O Poderoso Chefão* (*The Godfather: Part III*, 1990), última parte da trilogia que consagrou o pai, o cineasta Francis Ford Coppola. Mais tarde, Sofia estudou pintura no California Institute of the Arts, mas abandonou o curso. Frustrada, hesitou entre as carreiras de fotógrafa e estilista, aparentemente à deriva.

Contudo, em 1999, com o lançamento de *As Virgens Suicidas*, encontrou o respaldo da crítica e uma nova carreira. O sobrenome famoso sem dúvida ajudou a cineasta estreante (cuja experiência na direção se resumia ao curta-metragem *Lick the Star*, de 1998) a conseguir atores e técnicos de primeira qualidade para um filme de orçamento modesto como foi *As Virgens Suicidas*, produzido por Francis Ford Coppola. É a fortuna da família, aliás, que dá margem à cineasta para dirigir filmes artísticos, fora do esquema do “cinema-pipoca” hollywoodiano. Além da fortuna da família, Sofia Coppola tem uma marca de roupas, que fatura, segundo ela, “o suficiente para que meus filmes possam ir mal na bilheteria” (BOSCOV, 2004), o que lhe confere grande autonomia para fazer seus filmes da maneira que mais lhe agrada. Um exemplo disso está no fato de que ela pôde se dar ao luxo de passar cinco meses esperando o ator Bill Murray ler seu roteiro para *Encontros e Desencontros*, e decidiu que não faria o filme caso ele rejeitasse o papel. Esta decisão mostra que a diretora pode realizar seus filmes como bem entende, ou mesmo não realizá-los, por não depender desse trabalho. Suas produções, embora bem-sucedidas no aspecto da bilheteria, estão longe de ser *blockbusters*, e são como um gosto de cinema alternativo no *mainstream*.⁵

Embora tenha realizado apenas três filmes, Sofia Coppola aborda sempre os mesmos temas relacionados às incertezas da adolescência, à dificuldade em chegar à idade adulta, à solidão.

⁵ Em *Encontros E Desencontros*, a cineasta inclusive realiza uma pequena sátira ao cinema estritamente comercial, e especialmente à cobertura que a mídia dá ao lançamento das grandes produções. Vemos uma entrevista coletiva da personagem Kelly (Anna Faris), uma estrela de cinema, que responde à pergunta “Como foi trabalhar com Keanu?” com frases vagas, que não querem dizer nada, mas que agradam aos jornalistas presentes.

Em *As Virgens Suicidas*, ambientado em um tranqüilo e endinheirado subúrbio estadunidense da década de 1970, temos a história das cinco irmãs Lisbon, adolescentes entre 13 e 17 anos, que, no período de um ano, cometem suicídio. Elas vivem semienclausuradas pela mãe repressora e reprimida (Kathleen Turner) e pelo pai (James Woods), um professor de matemática que não se atreve a contrariar a esposa.

A frustrada tentativa de suicídio de Cecília, a mais nova das irmãs, abre o filme. Um psiquiatra aconselha o casal Lisbon a permitir que a garota tenha uma vida social para além da escola, e se relacione com rapazes da idade dela. É o que eles tentam fazer, mas sempre mantendo as rédeas curtas. Resolvem dar uma festa para as meninas, mas são tão malsucedidos nessa tentativa de socialização, que Cecília se retira da festa para cometer suicídio — e, desta vez, consegue realizar o seu intuito, atirando-se da janela do quarto e sendo perfurada pelas grades afiadas da cerca do jardim. Esta morte, que ocorre ainda na primeira meia hora de filme, não é o bastante para alertar o casal Lisbon das conseqüências da superproteção às filhas.

Lux Lisbon (Kirsten Dunst), a mais sensual das irmãs, era também a mais corajosa. Sempre arranjava uma maneira de flertar com os rapazes, apesar de todos os impedimentos e dificuldades colocadas pelos pais. Lux foi a única das irmãs que já não era virgem quando se suicidou. Perdeu a virgindade com o aluno bonitão do colégio, após ser coroada rainha de um baile, e retornou para casa ao amanhecer. Esta noite passada fora de casa faz com que seus pais, chocados, tirem as filhas do colégio. Lux passa, então, a fazer sexo em cima do telhado da casa — o único local de que dispunha — com rapazes desconhecidos, como um entregador de pizza. Na metade dos anos 70, os Estados Unidos já haviam passado pela chamada Revolução Sexual, e o festival de Woodstock já havia deixado suas marcas, mas nada disso alterou a forma como muitos pais criavam seus filhos, em especial, os do sexo feminino. Embora os pais das garotas não sejam retratados como vilões — tanto devido a uma decisão da diretora/ roteirista, como devido às atuações muito competentes de Kathleen Turner e James Woods, que revelam nuances bastante humanas de seus personagens —, eles não deixam de ser culpabilizados pelo destino trágico das filhas.

A asfixia é um tema recorrente na filmografia da diretora. Todas as suas protagonistas parecem estar asfíxiadas, impedidas de realizar plenamente suas possibilidades (em *As Virgens Suicidas*, por exemplo, uma mulher comenta sobre as Lisbon: “Essas meninas têm um futuro brilhante pela frente”), seja pelos pais repressores (como as Lisbon), por um casamento em crise (em *Encontros e Desencontros*), ou mesmo por pressões do Estado (em *Maria Antonieta*). Sentem-se sufocadas no ambiente em que vivem, e nos três filmes há cenas

em que a jovem aparece olhando a paisagem por uma janela, ou contemplando o horizonte com ar pensativo, como se estivesse imaginando como seria poder levar outra vida. O suicídio de Cecília, inclusive, acontece quando esta se atira da janela do quarto (“provavelmente pensou que poderia voar”, comenta um dos rapazes da vizinhança).

Em *As Virgens Suicidas*, após os suicídios das quatro irmãs restantes (que ocorrem todos na mesma noite), a vizinhança tenta retornar à normalidade. Uma festa de debutante ocorre em uma das mansões do bairro, e tem como tema justamente a asfixia. Os convidados aparecem com máscaras de gás estilizadas. Em dado momento, um rapaz bêbado diz o seguinte: “Eu me cansei. Adeus, mundo cruel!” e se atira na piscina. Tentam retirá-lo de lá, e ele retruca: “Vocês não me entendem! Eu sou um adolescente, eu tenho problemas!” A fala dele, ao mesmo tempo em que traz uma lembrança considerada inconveniente pelos convidados da festa, aparece como uma paródia constrangedora da situação enfrentada pelas irmãs Lisbon (e, de certa forma, por todas as protagonistas dos filmes de Sofia Coppola).

A cineasta consegue criar atmosferas que exprimem o estado de espírito dessas personagens. Os silêncios são muito significativos em todos esses filmes (são, em geral, filmes silenciosos) e aparecem como uma desconfiança da autora sobre a capacidade dos diálogos de expressar o que os personagens atravessam. E não apenas ela evita a todo custo diálogos consistentes (as conversas geralmente abordam temas secundários, ou mesmo irrelevantes, sem relação com o problema central, que é o desajustamento dos personagens com relação ao ambiente em que vivem, suas inseguranças com relação ao futuro), como também se vale de subterfúgios: é o caso do momento-chave de *Encontros e Desencontros*, a despedida entre os protagonistas Bob e Charlotte — o momento de maior exteriorização do sentimento desses personagens —, quando ele sussurra algo no ouvido dela, e a cineasta não permite que o espectador saiba o que está sendo dito. A idéia de incomunicabilidade dos sentimentos, que permeia o filme, já está expressa no título original: *Lost in Translation*, “perdido na tradução”. E que também pode significar “perdido na mudança”, e neste caso aplica-se muito bem à situação de Charlotte, que ainda não sabe o que fazer de seu recém-adquirido *status* de esposa e de diplomada.

A música é muitas vezes mais eloqüente do que as falas dos personagens. Inclusive, em *As Virgens Suicidas* temos a seqüência em que as garotas, confinadas em seu quarto, trocam telefonemas com os rapazes da casa vizinha sem nada dizer: os dois grupos apenas discam o número e colocam o fone para captar a canção que toca na vitrola, sempre com uma letra que tem algo a ver com o que gostariam de dizer. Neste filme, a trilha sonora ficou a cargo da dupla francesa Air, conhecida por conseguir criar um clima etéreo em suas

canções, resultando em uma atmosfera bastante adequada ao estilo da diretora — tão adequada, que o Air aparece na trilha do filme seguinte de Sofia Coppola, *Encontros e Desencontros*. O cuidado da cineasta com a escolha das canções que devem entrar nos seus filmes fez dos álbuns das trilhas sonoras de *As Virgens Suicidas*, *Encontros e Desencontros* e, em especial, *Maria Antonieta* produtos muito bem-recebidos por público e crítica. Neste último caso, pode-se mesmo afirmar que o álbum da trilha sonora teve recepção melhor do que o próprio filme.

Combinando com essa atmosfera um tanto onírica criada pela música, a fotografia dos filmes de Sofia Coppola prefere explorar a claridade (um pouco menos em *Encontros e Desencontros*, que tem muitas cenas passadas à noite, com a iluminação artificial do hotel e das ruas de Tóquio, expressando o estado de espírito dos protagonistas, que sofrem de insônia), refletindo a jovialidade das protagonistas, que estão descobrindo a vida. Embora todas elas desfrutem de um padrão de vida entre o muito bom (irmãs Lisbon) e o extraordinário (*Maria Antonieta*), todas sofrem de solidão e angústia existencial. São todas lindas, loiras e, de certa forma, inacessíveis: as virgens, por conta do isolamento que lhes é imposto pelos pais; Charlotte, por ser casada; e Antonieta, por ser rainha.

São frequentes nesses filmes cenas onde as jovens são observadas por algum admirador, ou flagradas pela câmera em momentos e ângulos inusitados, muitas vezes de costas. A cineasta parece observar as moças, sem realmente se imiscuir no íntimo delas. No caso de *As Virgens Suicidas*, o espectador adentra o mundo das irmãs através da narrativa de uma voz masculina que não se identifica. Mas sabemos que ele é um dos rapazes da vizinhança das Lisbon, tentando, vinte anos após os acontecimentos trágicos, desvendar o “segredo” das irmãs. Em determinado momento, o narrador diz, em *off*, o seguinte: “Sentimos a clausura de ser uma garota. Como deixava a sua mente ativa e sonhadora e como aprendia quais cores combinam. Sabíamos que as meninas eram mulheres disfarçadas, que entendiam o amor, até a morte. E nosso papel era apenas criar o tumulto que as fascinava. Sabíamos que elas sabiam tudo sobre nós, e que nunca conseguiríamos desvendar o seu íntimo”. Esta passagem do roteiro revela um pouco da forma como Sofia filma suas protagonistas: as “mulheres disfarçadas” são estudadas com afinco, mas a cineasta parece não querer revelá-las totalmente — os filmes consistem sempre num amálgama de episódios esparsos, e deixam ao espectador a tarefa de realizar uma conexão entre eles. É o que fica evidente especialmente em *As Virgens Suicidas*, onde as Lisbon são filmadas com bastante distanciamento. Elas são constantemente observadas através de binóculos e até telescópios. Um rapaz consegue entrar escondido no banheiro delas e se interessa por simplesmente tocar os frascos de perfumes ou

abrir os armários e se deparar com um enorme estoque de absorventes, na tentativa de descobrir, através desses objetos, algo sobre as garotas. O interesse de Sofia Coppola está, aliás, em filmar essas pequenas coisas do cotidiano. Seus filmes evitam grandes ações — por isso, parte do público critica a cineasta por fazer filmes onde “não acontece nada”.

Em *As Virgens Suicidas*, Sofia Coppola abordava os problemas inerentes à adolescência. Em *Encontros e Desencontros*, ela trata das dificuldades também consideráveis que existem em se despedir da adolescência e se tornar o único responsável pelo sucesso ou insucesso de suas escolhas. O filme mostra alguns dias na vida de uma jovem esposa, Charlotte (Scarlett Johansson). Ela está passando uma temporada em Tóquio para acompanhar o marido fotógrafo, que está trabalhando na cidade. A personagem se sente entediada na nação estrangeira e, recém-formada, preocupa-se com sua falta de rumo na vida profissional. No mesmo hotel de Charlotte, está hospedado Bob Harris (Bill Murray), um ator de Hollywood um tanto decadente, que está em Tóquio para gravar um comercial de uísque. Talvez devido à mudança de fuso horário, nenhum dos dois consegue dormir e, driblando a insônia, acabam se conhecendo no *hall* do hotel. Perguntada por ele sobre o que faz da vida, ela responde: “Não estou certa ainda”. Em outra conversa, Charlotte revela que desejaria ser escritora, mas que detesta tudo o que escreve. E que já passou por uma fase de fotógrafa: “Toda garota já passou por uma fase de fotografia” — esta frase poderia ter sido dita pela própria Sofia Coppola, que tentou uma carreira na fotografia antes de se afirmar como cineasta. *Encontros e Desencontros*, aliás, é baseado em experiências da diretora em viagens ao Japão, país onde sua grife de roupas faz mais sucesso. Ela costumava se hospedar no mesmo hotel que serve de locação ao filme. O marido viciado em trabalho é possivelmente inspirado no cineasta Spike Jonze, de quem Sofia Coppola estava se divorciando, na época de realização do longa — o personagem foi recebido pela crítica através dessa associação.

Encontros e Desencontros poderia ser uma comédia romântica, mas o roteiro não define a natureza da relação estabelecida entre Charlotte e Bob, sempre variando do afeto entre pai e filha (ele é cerca de 30 anos mais velho do que ela) ao interesse amoroso, passando pela amizade desinteressada. Os filmes de Sofia Coppola, aliás, dificilmente podem ser classificados dentro de um gênero, e isto parece ser intencional da parte da cineasta.

Em *Maria Antonieta*, a protagonista é, como Charlotte no Japão, uma estrangeira. Mais precisamente, uma austríaca na corte de Versalhes. Apesar de todo o esplendor dos dois ambientes (a opulência magnífica de Versalhes e os letreiros luminosos da moderníssima Tóquio), as duas são como estranhos no ninho. Charlotte se mostra mais resignada com sua

situação, e nem mesmo chega a trair o marido com o personagem de Bill Murray, embora não deixe de se angustiar.

Já Maria Antonieta (Kirsten Dunst, em seu segundo trabalho com Sofia Coppola) decide se entregar ao luxo do palácio, e leva essa resolução tão longe e tão a sério, que acaba por extrapolar os limites então previstos e aceitáveis para uma rainha da França. Ela opta por transformar sua vida em uma festa ininterrupta, vivendo em um estado de quase orgasmo constante. Diamantes, festas de arramba, doces a mancheias, vestidos de luxo e sapatos incríveis passam a preencher sua vida ociosa. Trata-se de uma forma peculiar de rebelião: é como se ela aceitasse a vida que lhe é imposta por ser a rainha da França. Mas, ao decidir levar os hábitos dispendiosos, inconseqüentes e alienados da nobreza ao extremo, passa a incomodar aqueles que a cercam.

É uma atitude, portanto, que se revela autodestrutiva a longo prazo, e que por isso está mais próxima do suicídio das irmãs Lisbon, que também tem uma grande força contestatória, que do comportamento de Charlotte, mais conformada e acomodada. Devido a seu comportamento, Antonieta encontra um fim trágico, como as Lisbon. *Maria Antonieta*, aliás, é a retomada, por parte da cineasta, do tema da alienação tipicamente adolescente e das fantasias que marcam essa fase da vida.

A superficialidade das relações humanas era um tema forte em *Encontros e Desencontros*; em *Maria Antonieta*, a superficialidade está no modo de vida da corte, alheia a tudo o que se passa fora das cercanias de Versalhes. Charlotte e Maria Antonieta têm em comum os relacionamentos um tanto mornos com seus respectivos cônjuges. A diferença é que Antonieta é bem mais afetuosa com seu marido, embora não sinta por ele a intensidade do afeto que tem pelo amante, o conde sueco Axel Fersen.

Um ponto comum aos três filmes é, claro, o fato de as protagonistas serem jovens mulheres em situação de isolamento: as virgens suicidas são isoladas do mundo pelos pais repressores; Charlotte está isolada por ser uma americana em Tóquio⁶, com poucos conhecidos por lá; e Maria Antonieta está duplamente isolada: por ser uma estrangeira em uma corte xenófoba e esnobe, e por fazer parte, para todos os efeitos, dessa corte que vive completamente alienada dos problemas da esmagadora maioria da população francesa. São, por isso, filmes com poucas externas: *As Virgens Suicidas* se desenrola principalmente dentro

⁶ No caso da personagem Charlotte, há outro fator que dificulta sua capacidade de socialização: ela se sente intelectualmente superior à maioria das pessoas, e faz observações um tanto desdenhosas com relação à estrelinha de Hollywood, Kelly, que está na cidade para divulgar seu mais novo *blockbuster* de ação. Kelly é dada a conversas banais, mas, ao zombar da atriz, Charlotte é repreendida pelo marido: “Por que você tem que dizer o tempo todo quão estúpidas as pessoas são?”.

da casa das Lisbon, *Encontros e Desencontros*, dentro do hotel, e *Maria Antonieta*, dentro de Versalhes.

Embora os questionamentos existenciais das garotas retratadas pela cineasta possam parecer o tipo de preocupação que só aflige quem não tem com o que realmente se preocupar na vida (todas são, afinal, ricas, bonitas e inteligentes), Sofia Coppola dá mostras de levá-los a sério. Em uma cena de *As Virgens Suicidas* bastante emblemática dessa preocupação da cineasta, Cecilia está no hospital após sua tentativa frustrada de suicídio. Um médico questiona seu ato: “What are you doing here, honey? You’re not even old enough to know how bad life gets.” (“O que você está fazendo aqui? Você não é velha o bastante para saber quão ruim a vida pode ficar”). Ao que a garota responde com uma das frases mais lembradas pelos que assistiram ao filme: “Obviously, Doctor, you’ve never been a 13-year old girl!” (“Obviamente, doutor, você nunca foi uma garota de 13 anos”).

Talvez Antonieta seja justamente a menos sofredora, a menos vítima de todas essas garotas. Ela não demonstra ter consciência de que está cavando a própria cova com seus hábitos extravagantes (e nem poderia imaginar, afinal, como um nobre poderia, naquela época, prever a reviravolta histórica que foi a Revolução Francesa?), e sinceramente deseja apenas aproveitar o muito que a vida tem a lhe oferecer. É retratada como uma garota cheia de vida, animada, e aproxima-se de Lux Lisbon na disposição em desafiar as regras que lhe são impostas, e por fazer questão de ter uma vida sexual ativa. Afasta-se desta personagem porque não demonstra nenhuma tendência suicida.

A rainha consegue, inclusive, realizar, ainda que parcialmente, seu desejo de ser atriz, naquela época em que a carreira de atriz era confundida com a de prostituta — além do mais, sendo rainha, Antonieta não poderia se dedicar a outra ocupação. Mesmo assim, após mandar construir um teatro na corte, ela se apresenta nele em algumas peças. Antonieta é, dentre as protagonistas dos três filmes, a única que consegue realizar razoavelmente suas potencialidades.

Embora os três filmes se passem em ambientes e épocas muito diferentes (um subúrbio estadunidense da década de 70, a Tóquio atual e a corte de Versalhes na segunda metade do século XVIII), têm em comum a intenção de observar, em situações e circunstâncias tão distintas, como uma jovem pode lidar com as transformações que ocorrem em sua vida, e de que maneiras ela pode tentar burlar o modo de vida que lhe é imposto. Em *As Virgens Suicidas*, temos jovens cujos movimentos são controlados de maneira invasiva e sufocante, levando-as ao suicídio como forma, ao mesmo tempo, de protesto e de libertação. Em *Encontros e Desencontros*, a jovem é dona de seu próprio nariz, tem autonomia, mas não

consegue “se encontrar” na vida. E, por fim, em *Maria Antonieta*, temos uma garota que não apenas é dona de seu próprio nariz, mas que também tenta, por dispor dos meios para isso, excluir de seu mundo particular todas as instâncias desagradáveis da vida — concentrando-se apenas no lado cor-de-rosa desta, através de festas, doces e um guarda-roupa luxuoso —, ainda que isso provoque uma alienação que leva a personagem a um desfecho trágico.

De certa forma, temos aqui um arranjo circular: no primeiro filme, a falta de liberdade das jovens conduz a um desfecho trágico, e no último, é o excesso de liberdade desfrutada por uma jovem que conduz ao desfecho trágico. O segundo filme da trilogia, portanto, é o meio-termo entre as duas situações extremas.

São, portanto, três “soluções” diferentes para o mesmo problema, o de ser jovem e passar por uma fase de mudanças. Essas soluções diferem entre si tanto devido à personalidade de cada protagonista, como ao ambiente em que a trama se desenrola, ao contexto social. O subúrbio americano dos anos 70 é, assim, o ambiente mais repressor e que determina ou, pelo menos, conduz ao mais trágico dos desfechos, o suicídio coletivo; Tóquio é um ambiente que a protagonista não domina, e onde permanece perdida durante todo o filme; já Versalhes é, como diz a expressão do inglês, *a beautiful place to get lost*, um belo lugar para se perder. Antonieta é a protagonista que decide viver intensamente, sem se impor limites, até porque, afinal de contas, ela é a rainha — ainda que o cargo traga exigências que perturbam bastante a personagem, e que, por isso mesmo, provocam nela ainda mais vontade de viver de maneira delirante, obedecendo apenas a seus desejos.

4. ANÁLISE DE MARIA ANTONIETA

Na segunda metade do século XVIII, a França era o país da Europa ocidental com maior território e população (cerca de vinte e seis milhões de pessoas). Sua capital, Paris, com seiscentos mil habitantes, era superada apenas por Londres, com um milhão. Mas, enquanto a Inglaterra tomava a dianteira na Revolução Industrial, a principal atividade econômica da França era a agricultura e a sociedade do país era ainda baseada no feudalismo (havia, inclusive, cerca de um milhão de camponeses submetidos à servidão) e caracterizada pelo imobilismo social. A burguesia já se tornara a classe mais próspera, e dominava a vida intelectual do país, mas estava impedida de ascender devido aos privilégios da nobreza.

Contudo, o peculiar contexto político e econômico da França à época pouco interessa a Maria Antonieta, personagem, e a *Maria Antonieta*, filme. O fascínio exercido na protagonista por um conde atraente durante uma festa, por exemplo, tem mais importância na narrativa do que a Revolução Francesa se desenhando. Por isso, Sofia Coppola foi tachada de fútil, e sua Marie Antoinette recebeu a alcunha de “Barbie Antoinette” e foi comparada à controvertida *socialite* americana Paris Hilton.

Sofia Coppola vende a idéia de que há muitas Antonietas atualmente e em todas as épocas, e quer fazer refletir sobre o destino da última rainha da França a partir do absurdo que tomou conta daquele país, naquele contexto hoje totalmente estranho. O que a cineasta quer mostrar é que aconteceu a Antonieta o impensável, e que a rainha era apenas uma garota que estava “no lugar errado, na hora errada”.

Maria Antónia Josefa Johanna von Habsburg-Lothringen nasceu em Viena, em 2 de novembro de 1755. Sua mãe era Maria Teresa, a arquiduquesa da Áustria, rainha da Hungria e da Boêmia, brilhante estrategista política; o pai, Francisco I, imperador do Sacro Império Romano-Germânico.

Francisco I morreu em 1765 e Maria Teresa buscou a aproximação com outras nações europeias oferecendo suas filhas em casamento. Devido à morte de uma irmã mais velha, coube a Maria Antonia, catorze anos e dona de uma beleza muito elogiada (sua pele impecável, de porcelana, era atributo raríssimo naqueles tempos de varíola, e seus cabelos eram de um loiro tão claro, que dispensavam o “empoamento”, como era chamado o processo que consistia em espalhar uma pomada gordurosa na cabeleira para em seguida polvilhá-la com farinha de trigo), o casamento mais relevante: com o delfim francês Luís Augusto, futuro Luís XVI. A França era a grande monarquia da Europa continental, e constantemente entrava em conflito com a Áustria. A intenção de Maria Teresa era acabar com esses conflitos. A

proposta oficial de casamento veio em 1769, e a união foi selada no ano seguinte, em uma igreja de Viena, realizada por procuração: Maximiliano, irmão de Maria Antonia, fez o papel de Luís Augusto (uma nova cerimônia seria realizada mais tarde, em Versalhes). Em seguida, um cortejo de cinquenta e sete carruagens seguiu em direção à França, levando a recém-casada.

A história de *Maria Antonieta* inicia-se na Áustria de 1768 e o filme nos mostra muito brevemente a vida da protagonista em sua terra natal. A primeira fala do filme já é da imperatriz Maria Teresa anunciando a decisão de casar a filha: “Friendship between Austria and France must be cemented by marriage. My youngest daughter Antoine will be queen of France” (“A amizade entre Áustria e França deve ser fortalecida pelo casamento. Minha filha caçula, Antonia, será rainha da França”). Assistimos a jovem acordando e já se encaminhando para uma conversa com sua mãe, que lhe explica que a corte da França é muito diferente da corte austríaca: “All eyes will be on you” (“Todos os olhos estarão em você”). Na cena seguinte, a garota está na carruagem que a leva para a França. Ou seja, o filme já se inicia com o destino da protagonista selado.

A cineasta não esconde sua extrema simpatia à figura de Antonieta (como a princesa passou a ser chamada pelos franceses). A relação quase afetiva da realizadora com a personagem que decidiu filmar faz de *Maria Antonieta* o trabalho mais apaixonado de Sofia Coppola. Em seus filmes anteriores, ela não se entregava tanto à protagonista como aqui: Antonieta aparece em quase todas as cenas do longa, e Kirsten Dunst é filmada de modo a parecer sempre belíssima.⁷

A realizadora foi também criticada por sua opção de filmar apenas dentro de Versalhes, sem retratar o que se passava na França dos não-nobres. A cineasta, contudo, esclarece de diversas maneiras, durante o próprio filme, que não teve o intuito de realizar um filme de época com rigor histórico. Para começar, todos falam inglês, e ouvimos no máximo meia dúzia de palavras em francês ao longo do filme. Isso revela que o que temos, em *Maria Antonieta*, é um olhar norte-americano sobre um período da história francesa.

A *tagline* (frase de divulgação) do pôster de *Maria Antonieta* é também bastante elucidativa: “The party that started a revolution” (“A festa que deu início a uma revolução”), indicando que Sofia está interessada muito mais em retratar o clima de festa e luxo da Versalhes à época de Antonieta, do que na revolução que veio como consequência. Ao

⁷ A identificação entre realizadora e personagem foi tamanha, que parte da crítica considerou a *Maria Antonieta* do filme um “auto-retrato” de Sofia Coppola, criada à sua imagem e semelhança.

mesmo tempo, ao capturar a estreiteza mental do mundo da nobreza, seu intuito é não deixar dúvidas acerca da necessidade da revolução acontecer.

Ainda assim, o filme inteiro é um grande esforço por uma reabilitação histórica da rainha. Trata-se, portanto, de um trabalho assumidamente tendencioso e parcial, mas isso não deve ser visto como defeito, e sim como uma opção da realizadora. Sofia Coppola se dedica a retratar as dificuldades enfrentadas por Maria Antonieta na corte, buscando criar no espectador uma empatia com relação à heroína, enfatizando o protocolo da realeza, que incomoda Antonieta e envolve falta de privacidade e a cobrança por um herdeiro. A cineasta se apega bastante a este aspecto, fazendo questão de criar no espectador uma solidariedade com relação à condição da jovem. Por exemplo, a manhã seguinte à primeira noite do casal, que não consuma o casamento, é a ocasião em que Maria Antonieta descobre que não existe privacidade para a delfina da França. Ela é acordada por dezenas de damas da corte, que lhe deixam nua (e Kirsten Dunst parece prestes a tiritar de frio), enquanto decidem quem deve ter o privilégio de vesti-la. Sofia Coppola insiste no detalhe de que a moça está a passar frio, buscando a solidariedade do espectador. Quando Antonieta, com espontaneidade, sentencia que aquilo tudo é ridículo (expressando a opinião do espectador do século XXI), a condessa de Noialles, uma espécie de árbitra da elegância na corte, profere a frase emblemática: “This, Madam, is Versailles” (“Isto, Madame, é Versalhes”).

O filme é baseado na biografia da historiadora inglesa Antonia Fraser, *Marie Antoinette — The Journey*, muito favorável à figura de Maria Antonieta. A historiadora relata que, toda manhã, os lençóis do casal eram vasculhados em busca de secreções. A preocupação da imperatriz Maria Teresa com a situação da filha na França era tamanha que ela chegou a enviar um inspetor para saber o que ocorria (ou não ocorria) no leito dos delfins: “No leito conjugal, Luís XVI tem ereções muito condicionadas. Introduce o membro, por ali fica sem se mexer talvez dois minutos e retira-se sem nunca finalizar o ato. Depois diz: ‘bonsoir, Madame’ e parece contente”, relatou o enviado. Já a historiadora Simone Bertière, autora do livro *Marie Antoinette, La Insoumise* (“Maria Antonieta, a insubmissa”), considera que a suposta impotência do delfim teria sido “um acordo tácito do casal, no qual ambos tenham preferido a abstinência”. Segundo a historiadora, Maria Antonieta “tinha horror à maternidade”, e teria lançado “uma nuvem de fumaça no assunto, visando imputar o fracasso ao delfim”.

No filme, o aspecto da castidade da delfina é explorado à exaustão. Temos uma repetição de cenas que retratam o despertar da rainha em seu leito, e sempre sozinha (o rei, pelo visto, levanta mais cedo), observada pelos olhares curiosos das damas que desejam saber

se finalmente aconteceu a consumação do casamento, sempre ao som da mesma música barroca, o “Concerto in G”, de Vivaldi (uma escolha bastante convencional, dado que a peça marca presença em outros filmes ambientados no século XVIII). A reiteração de cenas do cotidiano da rainha, aliás, é uma das marcas do filme. Temos várias cenas do casal no leito real, à noite, que retratam as inúmeras tentativas de Antonieta de despertar o desejo sexual do marido, sempre frustradas por alguma desculpa dele (“Estou exausto”, “Isso são seus pés?? Parecem pedaços de gelo!”), e quatro seqüências que envolvem a cobrança da imperatriz Maria Teresa para que a filha produza um herdeiro, sempre através de cartas. Temos também duas cenas de Antonieta no banho, e ainda repetidas tomadas do casal real fazendo o desjejum, sentados lado a lado, em um mesmo plano fixo: só o que percebemos de diferente de um café-da-manhã para outro é o vestido de Antonieta. Com essa reiteração, Sofia Coppola fortalece no espectador a idéia da rotina de sua protagonista, do cotidiano de Versalhes.

Outra cena que se repete é a do parto: primeiramente, temos o parto da cunhada de Antonieta, seguido do parto da filha de Antonieta e, por fim, o festejado nascimento do delfim da França, sempre acompanhados por uma multidão de nobres, como era o costume em Versalhes. Antonia Fraser relata que Antonieta mais tarde se rebelou contra essa convenção: quando teve seus dois últimos filhos, recusou-se a dar à luz em público.

Na busca por uma empatia entre espectador e protagonista, a infidelidade de Maria Antonieta não é retratada como uma “falta”, uma “falha” de caráter da personagem. Muito pelo contrário: contribui para a construção da personagem como alguém à frente de seu tempo, uma mulher que antecipava comportamentos. A relação da rainha com os filhos e o marido não se torna menos afetuosa após o seu relacionamento com o amante. Ela permanece, embora infiel, uma esposa leal, e não demonstra em momento algum sentir culpa pelo que fez. Além disso, a traição é um episódio que não se repete. Entendemos que, durante as mais de duas décadas de casamento com Luís XVI, a rainha foi infiel uma única vez. Em uma entrevista concedida a uma revista brasileira voltada para o grande público, Sofia Coppola diz ter tomado a liberdade de fazer da relação da rainha com o conde sueco Axel von Fersen (1755 – 1810) — que a maioria dos historiadores acredita ter sido meramente platônica — um *affair*. “Eu acredito que ela teve esse caso. Pelo menos, torço para que ela tenha tido”⁸. Embora esse aspecto não seja retratado no filme, a verdade é que Fersen contava inúmeras conquistas amorosas em diversas cortes européias, e seu diário relata algumas dessas conquistas. Nele, o conde fala sobre uma certa “Josefina” que muito provavelmente seria

⁸ **Revista Set**, A escolha de Sofia. São Paulo, Peixes. Fevereiro de 2007.

Maria Antonieta, embora isso seja a prova apenas da existência de um interesse mútuo entre a rainha e Fersen, e não de um verdadeiro relacionamento.

Uma contradição da personagem é bastante trabalhada pela cineasta: a princesa Maria Antonieta repudia a presença na corte da amante do rei, a Madame DuBarry, uma ex-cortesã a quem Luís XV concedeu o título de condessa. Durante todo o filme, Antonieta só dirige a palavra a DuBarry uma única vez e, mesmo assim, só o faz para não desagradar ao rei. O desprezo da jovem pela mulher aparece como um misto de moralismo e preconceito de classe. Este é um dos poucos aspectos negativos que Sofia Coppola revela sobre Maria Antonieta, mas é bastante significativo, por mostrar que uma nobre daquela época era dotada de uma alienação “natural”, rejeitando tudo o que não fazia parte de seu mundo. A realizadora se interessa pelas limitações de sua protagonista. E se a alienação, como já vimos, é um dos temas que mais interessam a Sofia Coppola enquanto cineasta, em *Maria Antonieta* a realizadora tem oportunidades amplas de se aprofundar nesse estudo e explorar o tema em suas várias nuances: além da alienação adolescente de Antonieta, há a alienação da nobreza como um todo, que faz questão de jamais aceitar o que não faz parte de seu mundo, de jamais tomar conhecimento do que lhe é estranho.

O filme tem a predominância de cores claras e de tons pastéis — marcantes na filmografia de Sofia Coppola, contribuindo para tornar os seus filmes ainda mais “femininos”. Uma das seqüências que mais exploram a claridade é a do nascer do sol após a festa de aniversário de dezoito anos da recém-coroadada Antonieta: ela e seus amigos mais chegados assistem ao alvorecer nos jardins de Versalhes, e a fotografia trabalha a luz de tal forma, que os personagens ganham o aspecto de fadas, com suas capas de nobres assemelhando-se a asas de seres mágicos⁹. A opção por cores claras também reproduz a condição de Versalhes como um mundo à parte, uma bolha isolada dos problemas que afligiam a maioria da população francesa — uma tentativa, enfim, de tornar a vida o mais cor-de-rosa o possível, *la vie en rose*. A realizadora opta por criar uma Versalhes particular, que jamais existiu. Em 1774, depois da coroação de Luís Augusto como Luís XVI, o Palácio de Versalhes, a vinte e três quilômetros de Paris, abrigava cerca de quatro mil nobres privilegiados, e uma quantidade ainda maior de empregados. Havia, ao todo, duzentos e vinte e seis apartamentos completos e quinhentos quartos. O palácio era aberto à visita pública (assim como o guarda-roupa de Antonieta) e freqüentado diariamente por mais de dez mil visitantes: bastava estar bem-vestido e portar uma espada (o que era providenciado pelas várias barracas instaladas no pátio

⁹ Esta é apenas uma das seqüências do filme que exploram o amanhecer. Trata-se de algo recorrente nos filmes da diretora, refletindo, como vimos, o despertar para a vida de suas jovens protagonistas.

de entrada, que alugavam espadas e vendiam lembranças). Enquanto em Paris apenas algumas casas tinham água, os jardins de Versalhes tinham cento e trinta e dois quilômetros de ruelas arborizadas que consumiam, além da água dos canais, lagos e fontes, três mil e seiscentos metros cúbicos de água por hora.

Os relatos históricos detalham com precisão as condições calamitosas de falta de higiene no palácio, naquele mundo de escarradeiras e penicos. Nos dias de festa, quando não havia empregados, os nobres urinavam atrás das cortinas. Além disso, objetos valiosos sumiam com frequência, até mesmo dos aposentos reais. No filme, contudo, a assepsia dá o tom. Ninguém aparece com o rosto carcomido pela varíola (ou “bexiga”). É sabido que o rei Luís XV (1710 – 1774) morreu de varíola. Mesmo assim, ele é mostrado, no leito de morte, com o rosto de sempre.

Nem tudo é embelezado por Sofia Coppola. O rei Luís XV foi um dos homens mais bonitos e elegantes de seu tempo, e no filme é interpretado por Rip Torn, um ator sem nenhum destes dois atributos e que empresta ao rei trejeitos de caubói. Também a Madame DuBarry, título concedido à plebéia Jeanne Bécu (1743 – 1793), sai perdendo na adaptação para o cinema: em uma cena, a condessa dá um sonoro arrote durante um banquete. Mas DuBarry era, na realidade, uma jovem delicada, loira e extremamente feminina, e nada tinha a ver com a versão vulgarizada de Asia Argento, a morena que a interpreta. É possível que Sofia Coppola tenha decidido criar essa versão menos atraente de DuBarry com o intuito de evitar que uma personagem feminina secundária pudesse ofuscar a beleza de sua protagonista.

Outro personagem que, fisicamente, nada tem a ver com o que realmente existiu é Luís Augusto (1754 – 1792), vivido por Jason Schwartzman (primo da diretora). Luís XVI era alto, loiro e quase obeso; Schwartzman é moreno, franzino e baixinho. Pode ser que a opção por um Luís XVI mais baixo que Antonieta esconda o intuito de trazer alguma comicidade à imagem do casal real.

A trilha sonora com *rock* dos anos 1980 (década da adolescência de Sofia Coppola) se mostra bastante adequada ao clima de rebeldia e inconseqüência que toma conta da princesa. A eterna busca adolescente do prazer é o que passa a dar sabor aos dias de Antonieta. Seus excessos constituem uma reação ao formalismo e à etiqueta sufocante de Versalhes. Percebendo que não pode vencer o inimigo, a princesa decide se juntar a ele, esbanjando mais do que qualquer outro nobre e respondendo com luxúria e, principalmente, com um consumismo desvairado ao vazio que traz dentro de si. A opção por uma trilha sonora moderna visa a aproximar a saga da rainha do cotidiano dos adolescentes de hoje em dia, e dos jovens adultos da geração de Sofia (é bom frisar que o *rock* atual é influenciado sobretudo

pelas bandas da década de 1980, criando uma interseção entre as duas gerações). “Acho que a música me permite dar uma real modernidade à história”, disse ela em Cannes. Essa opção também esclarece, de antemão, que o que estamos assistindo é uma interpretação pessoal, uma adaptação livre dos acontecimentos, sem preocupação com precisão histórica. A brincadeira de Sofia Coppola em colocar um par de tênis “all-star” em uma das cenas, simbolizando que Antonietta poderia ser uma adolescente contemporânea, também visa a deixar o espectador avisado de que, definitivamente, não está assistindo a um filme de época convencional, mas a uma história contada através do filtro subjetivo da realizadora, uma versão estilizada e *pop* (ou mesmo *pop art*) da história verdadeira.

Neste sentido, a orientação recebida pela figurinista italiana Milena Canonero de “buscar um equilíbrio, nos figurinos, entre a reconstituição histórica e o que melhor servia à visão de Sofia como diretora” espelha a decisão de não reproduzir com rigor científico os costumes da época. “Sofia não queria um *tableau vivant* da época. Queria alguma coisa de contemporâneo, um frescor. Fugimos à representação tradicional de Marie Antoinette”, explicou a figurinista, na coletiva em Cannes (MERTEN, 2007). De fato, o filme mostra vestidos hoje impressionantes, mas que não chegam perto da extravagância da verdadeira Antonietta: seus vestidos de festa, com armações nos quadris que mediam quase quatro metros de uma extremidade à outra, eram revestidos com pedras preciosas e adornados com apliques, laços, rendas e peles, em extraordinárias criações de Rose Bertin, costureira que a delfina transferiu de uma loja em Paris para dentro de Versalhes.

A seqüência de abertura do filme traz os primeiros acordes de guitarra elétrica. A canção (“Natural’s Not in It”, da banda Gang Of Four) traz versos bastante significativos:

The problem of leisure
What to do for pleasure
Ideal love a new purchase
A market of the senses
Dream of the perfect life
Economic circumstances
The body is good business
(...)

Renounce all sin and vice
Dream of the perfect life
This heaven gives me migraine
(...)

Coercion of the senses
We are not so gullible
Our great expectations
A future for the good

O problema do lazer
O que fazer pelo prazer
Amor ideal, uma nova aquisição
Um mercado das sensações
O sonho da vida perfeita
Circunstâncias econômicas
O corpo é um bom negócio

Renuncie a todo o pecado e vício
O sonho da vida perfeita
Este paraíso me dá enxaqueca

Coerção dos sentidos
Não somos tão fáceis de enganar
Nossas grandes expectativas
Um futuro para os bons

*Fornication makes you happy
No escape from society
Natural is not in it
Your relations are of power
We all have good intentions
But all with strings attached
(...)
This heaven gives me migraine
This heaven gives me migraine
This heaven gives me migraine*

*Fornicação te deixa feliz
Não há escapatória da sociedade
O natural não é isso
Suas relações são de poder
Nós todos temos boas intenções
Mas sempre com segundas intenções

Este paraíso me dá enxaqueca
Este paraíso me dá enxaqueca
Este paraíso me dá enxaqueca*

Temos, aqui, um vislumbre dos temas do filme: a rebeldia adolescente, a tentativa de fugir a qualquer custo do tédio e a conseqüente busca do prazer e, sobretudo, a frustração diante das amarras da sociedade, que impossibilitam a realização plena do jovem (“*Não há escapatória da sociedade*”). São versos aparentemente desconexos, sem preocupação em estabelecer uma seqüência estruturada de idéias, mas que variam sempre sobre esses temas citados, e a falta de encadeamento lógico contribui para dar à canção um frescor *punk* e juvenil. O verso “*O sonho da vida perfeita*” casa perfeitamente com a Antonieta do filme, uma jovem que vive a utopia do hedonismo absoluto.

Os créditos, em fonte cor-de-rosa, são contrapostos a um fundo preto. Temos então a primeira aparição da protagonista: deitada num luxuoso sofá enquanto uma empregada lhe arruma os sapatos, Maria Antonieta (com um penteado de vários centímetros de altura), preguiçosamente, dá uma “dedada” num bolo cor-de-rosa. Então, olha para algo, e neste momento parece encarar o espectador com um sorriso zombeteiro e jovial. O título do filme aparece logo em seguida, numa clara referência à capa do primeiro disco da banda *punk* britânica Sex Pistols, que fez sucesso no fim da década de 70. O álbum em questão era *Never Mind The Bollocks* e trazia o nome da banda grafado também sobre uma faixa rosa diagonal.

Outra canção bastante esclarecedora é “I Want Candy”, em interpretação do Bow Wow Wow, banda do começo da década de 1980. A canção aparece na seqüência em que Antonieta escolhe roupas e sapatos. O refrão “Eu quero doce” se torna uma espécie de lema de Antonieta, que havia acabado de ter uma crise de choro após ser humilhada por não conseguir gerar um herdeiro. De certa forma, é como se Antonieta, frustrada, resolvesse seus problemas como uma “patricinha” hodierna: fazendo compras no *shopping center*. Ao se debruçar sobre a infinidade de sapatos, jóias, doces e vestidos, ela revela sua recém-tomada decisão (talvez inconsciente) de tentar esquecer a questão problemática do herdeiro e aproveitar a parte doce da vida. Essa seqüência, portanto, expressa a mudança de estado de

espírito da jovem, que se torna, então, ainda mais hedonista, em um total deslumbramento com a vida na corte.



Figura 1

A cineasta não poupa luxo nessa seqüência, que impressiona os sentidos pelo grau de detalhismo com que foi concebida. Os doces são mostrados em diversos takes rápidos, ao ritmo da canção, e abrem o apetite tanto quanto deslumbram os olhos (o jornal *Philadelphia Inquirer* descreveu o filme como reprodutor de “demonstrações pornográficas de confeitaria”, com o rosto da duquesa de Polignac lambuzado de doce). Os vestidos e os sapatos são mesmo de perder a cabeça e, assim, a opulência de Versalhes se faz sentir de maneira arrebatadora. (cf. figura 1) O que Sofia Coppola não mostra é que a burguesia estava enriquecendo à custa dos hábitos dispendiosos da nobreza. Afinal, manter-se em Versalhes era caríssimo e exigia dinheiro para as roupas luxuosas. Melhor para os burgueses, que negociavam os tecidos.

A seqüência marca o momento da transformação da personagem: de adolescente indefesa à Maria Antonieta que causou tanta polêmica. Ela passa a usar sua posição de soberana para criar uma vida de sonho. Seu maior deleite passa a ser a construção, dia após dia, de sua imagem glamourosa. Nesta seqüência é introduzido o personagem Léonard, o cabeleireiro responsável pela edificação dos *poufs*¹⁰ de Antonieta. Ele exclama, diante de sua própria criação, um *pouf* repleto de borboletas e passarinhos de brinquedo (inclusive com um ninho de pássaro): “Ravishing” (“Encantador”). E ela, exultante, contempla-se no espelho. Depois, pergunta ao cabeleireiro, fazendo poses: “It’s not too much, is it?” (“Não está demais, né?”). Ele diz que não, e ela fica plenamente satisfeita com o penteado marcado pelo excesso tipicamente rococó.

Também com a Antonieta histórica a descoberta do *glamour* teve toda uma importância: foi através da construção dessa imagem glamourosa que a rainha consorte adquiriu o poder que precisava, no início de seu reinado, quando ainda não havia cumprido sua missão de gerar um herdeiro. Através do poder da imagem, conseguiu virar, ainda que momentaneamente, o jogo a seu favor. De acordo com a pesquisadora americana Caroline Weber, autora de *Queen of Fashion*, livro ainda inédito no Brasil, Antonieta “utilizava a moda como um instrumento político, como forma de aumentar ou sustentar sua autoridade em momentos em que ela parecia estar sob risco”. Era através da aparência, portanto, que Antonieta se mostrava como soberana: acima de qualquer outra mulher na França. O orçamento anual para comprar as roupas da rainha, equivalente a três milhões e seiscentos mil dólares atuais, nunca era suficiente. Ao contrário de soberanas como Cleópatra ou Elizabeth I, Antonieta não se vestiu para intimidar; ela se produzia para deslumbrar. Nunca antes uma rainha da França havia se mostrado glamourosa. Costumavam ser discretas. Antonieta ousou se impor na corte através do visual, e durante um bom tempo foi bastante admirada e imitada, como uma celebridade hodierna, ou como Lady Diana no Reino Unido. Tornou-se a referência máxima em moda: era ela quem ditava as tendências em vestidos, penteados e maquiagem.

¹⁰ Para se ter idéia do grau de extravagância da corte, basta disser que para montar os *poufs*, penteados que eram verdadeiras esculturas, Léonard montava uma estrutura de arame recoberta de tecido, lã, crina de cavalo e gaze e a prendia na cabeça de sua cliente. A estrutura era disfarçada com o próprio cabelo da mulher, e se mantinha em pé graças a pomada e muito talco. Os piolhos faziam a festa nos *poufs*, e por isso as damas possuíam “coçadores” adornados com pedras preciosas. Os *poufs* de Maria Antonieta eram temáticos. Tornaram-se célebres o *pouf à l’inoculation* (uma serpente enroscada numa oliveira e, atrás, um sol, para celebrar a decisão de Luís XVI de se vacinar contra a varíola), o *pouf à l’independence* (em homenagem à independência americana) e o *pouf à la jardinière* (que consistia em uma alcachofra, uma cenoura, alguns aipos e um repolho inteiro). (Revista Veja, São Paulo: Abril. Edição 1981. 8 de novembro de 2006. p. 92)

Em seguida, temos a seqüência do baile de máscaras, que reafirma a nova disposição de ânimo de Maria Antonieta: aproveitar o que a vida lhe oferece. É o sonho de todos, mas em especial dos jovens. Antonieta, por dispor de vultosos recursos financeiros, pode levar essa disposição ao extremo. O baile de máscaras descortina uma nova vida para a jovem, que conhece, nessa ocasião, o conde sueco com quem mais tarde terá um caso. De certa forma, é como se a rainha fosse a uma “balada”, ou a uma festa nos anos 1980 (é deste período a canção que serve de trilha sonora para a seqüência: “Hong Kong Garden”, da banda Siouxsie And The Banshees). É esta a impressão que o filme pretende passar, criando uma identificação entre a platéia e o estado de espírito da personagem. O flerte entre a rainha e o conde acontece de maneira discreta, e o máximo de contato físico entre os dois ocorre quando o conde segura levemente o braço da rainha, tentando (em vão) impedi-la de se distanciar dele.

O ritmo um tanto acelerado que domina essas duas seqüências, a do “I Want Candy” e a do baile de máscaras, é quebrado com a seqüência seguinte, que mostra a carruagem da rainha atravessando os campos. Ela está voltando do baile e contempla a paisagem da janela da carruagem, ao som de uma música lenta interpretada por uma voz feminina (“Fools Rush In”, de 1940, com letra de Johnny Mercer, em gravação do Bow Wow Wow). Ela sorri, com expressão sonhadora, um braço para fora da janela, em contato com o vento do amanhecer. E entendemos que ela está pensando no conde sueco. Os versos da canção, aliás, são bastante românticos e revelam a disposição da rainha em iniciar um relacionamento extraconjugal, ainda que isso represente correr riscos:

*Fools rush in
Where angels fear to tread
And so I come to you, my love,
My heart above my head.
Though I see the danger there,
If there's a chance for me
Then I don't care.*

*Fools rush in
Where wise men never go
But wise men never fall in love,
So how are they to know?
When we met
I felt my life begin
So open up your heart and let
This fool rush in*

*Os bobos se metem
Onde os anjos temem pisar
Então eu recorro a você, meu amor,
Meu coração acima da minha cabeça
Embora eu veja o perigo ali,
Se houver uma chance para mim
Então eu não me importarei.*

*Os bobos se metem
Aonde os homens sábios nunca vão
Mas os sábios nunca se apaixonam,
Então como vão saber?
Quando nos conhecemos
Eu senti minha vida começar
Então abra o seu coração e deixe
Esta boba entrar*

A canção tem uma letra visivelmente mais elaborada que as demais canções *pop-rock* do filme — afinal, foi escrita por Johnny Mercer, responsável por *standards* da música americana. O lirismo dos versos, que evocam imagens como a dos anjos, contribui para criar um momento mais calmo e onírico no filme, dando ao espectador um descanso após as agitadas e inebriantes seqüências anteriores. Mas é bom ressaltar que no filme predomina a lentidão, e que a narrativa é, em geral, quase arrastada, passando bem longe da estética e do ritmo acelerado a que os adolescentes de hoje estão acostumados, após duas décadas de videoclipes e MTV. Ou seja, *Maria Antonieta* é um filme sobre os adolescentes hodiernos em seu conteúdo e temática, mas não em sua forma. Passa bem distante do estilo videoclipe dos filmes de Baz Luhrmann (*Moulin Rouge*, 2001, e *Romeu + Julieta*, 1996), que também mesclam uma trilha sonora contemporânea a uma trama de época. Outro caso é *Coração de Cavaleiro* (*A Knight's Tale*, 2001), que conta a história de um cavaleiro medieval em cenas animadas por “We Will Rock You”, da banda Queen, em uma espécie de videoclipe em película. Sofia Coppola, embora adote a mesma estratégia, passa longe deste formato.

Na entrevista coletiva no festival de Cannes de 2006, Sofia Coppola revelou que “queria que o filme transmitisse uma energia adolescente, porque a rainha, o rei são pouco mais que crianças” (MERTEN, 2007). Assim, as seqüências com música são bastante eficientes com relação ao que a realizadora deseja transmitir ao espectador. E pouco importa que na França do século XVIII o conceito de adolescência sequer existisse. A cineasta se permite a licença histórica de criar adolescentes em meio à França de Luís XVI, fazendo questão de ressaltar, sempre, a extrema juventude de sua protagonista: logo na primeira cena de Antonieta entre os franceses, uma nobre observa, sobre a delfina: “Ela parece uma criança”. Outra cena estrategicamente pensada com o intuito de justificar a imaturidade da personagem é a festa de aniversário que ela ganha, logo após ser coroada: somos informados de que a nova rainha da França está completando apenas dezoito anos — uma “menina adulta”, como as demais protagonistas de Sofia Coppola.

A turma com que Maria Antonieta se diverte parece saída do filme *As Patricinhas de Beverly Hills*. A duquesa de Polignac (1749 – 1793) faz sua primeira aparição no filme ao adentrar no camarote real durante uma ópera: “Acabei de voltar da Rússia e trouxe o príncipe Dimitri comigo... Ele é divino! Vocês já tiveram um russo? Eles são o máximo!” — mesmo atualmente, uma jovem com tal comportamento é considerada “assanhada”. A maneira como a duquesa parece aproveitar a vida sem se preocupar com os comentários maledicentes fascina Maria Antonieta, e logo as duas se tornam íntimas. Mais tarde, o irmão de Antonieta faz-lhe uma visita em Versalhes e alerta sobre o fato de Polignac ser uma má-companhia, vista pelo

povo como uma jovem promíscua, mas Antonieta não aceita a sugestão de se afastar da amiga: “Ela é divertida”, responde, encerrando o assunto.

A realizadora também defende, em diversos momentos, a convicção de que Luís XVI era jovem demais, pouco mais que uma criança. Logo que é anunciada a morte de Luís XV e um séquito de cortesãos corre para prostrar-se aos pés do novo rei, Luís Augusto ajoelha-se, olha para o alto e, num lampejo de sabedoria que não demonstra no restante do filme, diz o seguinte: “Deus nos guie e proteja, pois somos jovens demais para reinar”.

Exemplos da imaturidade do rei são as duas cenas em que ele decide enviar mais dinheiro para as tropas francesas na guerra pela independência dos Estados Unidos, mesmo sendo alertado sobre a impopularidade da decisão e sobre as condições desesperadoras da população francesa mais pobre. Em uma destas cenas, ele decide enviar os recursos ao exército quando um dos políticos presentes sentencia que abandonar a guerra seria uma vergonha para a França diante da Inglaterra. É o motivo mais banal e infantil (a eterna rixa entre franceses e britânicos), portanto, que convence o rei a enviar mais recursos à guerra na América e relegar o povo ao segundo plano. No instante seguinte à decisão tão séria, ele brinca com um papel enrolado num cilindro como se fosse uma luneta, revelando-se totalmente alheio ao que acontecia. Os políticos ao seu redor não demonstram nenhuma surpresa com o ar distante do rei, acostumados que estão a esse comportamento por parte dele. Para Sofia Coppola, o desinteresse de Luís XVI pela política não difere em nada do desinteresse dos jovens de hoje em dia pela política. Esta seqüência também consiste em uma das raras e singelas pinceladas na ebulição social que tomava conta da França à época.

A História conta que o conde de Richelieu advertira o rei a respeito do ponto crítico a que a crise política havia chegado: “No tempo de Luís XIV, as pessoas ficavam em silêncio; com Luís XV, as pessoas murmuravam; em seu governo as pessoas gritam abertamente”. O apoio francês à guerra de independência dos Estados Unidos ocorreu entre 1779 e 1783 e contribuiu decisivamente para esvaziar os cofres públicos e fomentar a desmoralização do governo. Em 1788, a situação se agravou com a péssima colheita que alastrou a fome entre os camponeses. Houve ainda uma praga de coelhos. Como os camponeses eram proibidos de caçar (a caça era privilégio da nobreza), os coelhos reproduziram-se rapidamente, destruindo o que ainda não havia sido destruído pela seca que já durava vários anos. A dívida francesa chegava a cinco bilhões de libras, metade do orçamento do Estado. Com esse quadro, Luís XVI aumentava os impostos — dos quais o clero e a nobreza estavam isentos. A carga tributária pesava, assim, sobre a burguesia (bastante heterogênea: composta por banqueiros, industriais, comerciantes, profissionais

liberais, funcionários públicos e pequenos comerciantes) e o restante do povo (que consistia em uns poucos operários, artesãos e uma imensa maioria de camponeses), que formavam o chamado “terceiro estado” e sustentavam a estrutura parasitária do Antigo Regime.

A burguesia era a classe mais ilustrada e próspera, mas o mercantilismo francês (baseado na intervenção estatal) era um entrave a sua ascensão, pois o rei tinha seus favoritos a quem concedia privilégios no comércio externo. A concorrência das manufaturas inglesas também provocou uma onda de falências na França. Enquanto isso, o clero e a nobreza (o primeiro e o segundo estados, respectivamente, duplamente privilegiados pela isenção dos tributos e pelo recebimento de rendas) contavam, somados, apenas quinhentas mil pessoas, de uma população total de vinte e seis milhões.

A elipse de toda essa explosiva conjuntura econômica e política é uma decisão bastante ousada da cineasta. Ao retratar apenas o microcosmo de Versalhes, Sofia Coppola busca demonstrar que a nobreza cortesã havia chegado a um limite de extravagância e de esbanjamento, e que o rei era completamente inapto para o cargo, resultando numa situação insustentável, cujas conseqüências não poderiam ter sido diferentes.

No filme, o infantilismo de Luís XVI é tamanho, que ele não se interessa pelo aspecto sexual do casamento. Seu apreço e afeto por Maria Antonieta crescem visivelmente durante a história, mas ele não chega a ter desejo sexual por ela. No leito, enquanto Antonieta tenta seduzi-lo, ele prefere ler um livro sobre cadeados, limitando-se a comentar: “Os primeiros cadeados mecânicos eram feitos de madeira”, “Há registros de utilização de cadeados no Egito Antigo”. Antonieta desiste de seduzi-lo e começa a degustar um chocolate, bem no clima de seu lema contra as frustrações cotidianas, “I Want Candy”.

Mesmo depois de finalmente consumir, com sete anos de atraso, o casamento, Luís permanece desinteressado sexualmente na esposa. Durante todo o filme, não demonstra interesse sexual por ninguém, com o que Sofia Coppola afasta a possibilidade de que a platéia conclua que na realidade o rei seria homossexual.

Contrastando com o relacionamento morno do casal protagonista, temos os arroubos amorosos de outros moradores de Versalhes, como o casal Luís XV e DuBarry, e ainda o casal de cunhados de Antonieta, freqüentemente vistos aos afagos ou trocando frases repletas de promessas sexuais. Em dado momento do filme, o irmão do rei diz em alto e bom som à esposa, durante uma festa: “Vamos nos retirar para fazer amor a noite inteira”. Em seguida, faz uma observação: “Quatro vezes na última noite não foram o bastante...” Maria Antonieta os observa, risonha, divertida, naquele momento mais preocupada em convencer os

amigos a assistir a um espetáculo de ópera em Paris. Mais tarde, a própria Antonieta protagoniza as cenas mais tórridas do filme, com o conde Fersen.

O filme passa a impressão de que Antonieta não se intrometia em assuntos políticos, mas isso dificilmente é verdade. Primeiro, porque ela mandava empregar todos os parentes, amigos de parentes e qualquer um que suas amigas mais próximas lhe indicassem. Segundo, porque quando o economista Turgot, nomeado para o cargo de controlador geral das finanças, tentou extinguir os privilégios fiscais do primeiro e do segundo estados e foi demitido pelo rei, é bastante provável que Antonieta tenha desempenhado um papel importante nessa decisão. Faltou à rainha, neste caso, a percepção de que as reformas de Turgot amenizariam a revolta popular e dariam sobrevida ao absolutismo.

A verdadeira Antonieta foi também um mecenas da arte: Mozart¹¹ e Salieri se apresentavam em concertos semanais em Versalhes. Durante os dezenove anos de reinado, quase mil e duzentas peças de teatro foram encenadas (financiadas pelo governo), e mais de vinte mil obras entre pinturas, desenhos e esculturas ficavam expostas no palácio. No filme, Antonieta é retratada como uma amante da música, que adora ir à ópera e sabe apreciar os bons espetáculos. É retratada também como uma moça espontânea, que, contra as convenções, aplaude a apresentação de ópera e ainda estimula os demais presentes no teatro a aplaudir também: “Aplaudam! Aplaudam! Foi maravilhoso!” Para ela, se o espetáculo foi “maravilhoso”, deve ser aplaudido, e não há convenção que a impeça de demonstrar sua satisfação através das palmas, no que é seguida pelos demais presentes do teatro, numa demonstração da popularidade da jovem rainha¹². A cena revela não apenas a predisposição da personagem em desafiar normas, mas também sua enorme espontaneidade, que é percebida logo no começo do filme, quando Antonieta abraça a condessa de Noialles assim que é apresentada a esta, manifestando sua simpatia pela nova relação.

A personagem passa por visíveis transformações. Logo no começo, quando o embaixador Mercy, o austríaco que acompanha Antonieta na corte francesa durante todo o filme (e que parece ser a única pessoa que realmente se preocupa com ela — bem mais, inclusive, do que a mãe da jovem), tenta discutir com a alteza um relatório sobre a delicada situação da Áustria, que acabara de tomar parte da Polônia, aliada francesa, Antonieta permanece alheia à conversa e, em vez de se posicionar sobre os acontecimentos, pede ao

¹¹ Reza a lenda que, na ocasião em que Wolfgang Amadeus Mozart, então com apenas sete anos, foi recebido em Viena, ele teria levado um tombo ao andar pelo chão encerado do palácio, e sido ajudado por Maria Antonia, meses mais velha que ele. Agradecido, teria dito o seguinte: “Tu és bondosa. Quando crescer, quero casar-me contigo”. (FRASER, Antonia. *Maria Antonieta*. São Paulo: Record, 2007).

¹² Esta cena tem grande importância e se repete mais tarde no filme, com uma forte simbologia, como veremos.

embaixador uma opinião sobre o vestido que está experimentando, demonstrando sua extrema futilidade escapista. Esta é também a seqüência em que a realizadora reafirma a sensação de não-pertencimento da jovem a lugar nenhum, quando Antonieta pergunta se, no caso de um rompimento entre Áustria e França, ela deve ser austríaca ou delfina da França. “Você deve ser os dois”, responde Mercy. Aliás, em alguns momentos do longa a rainha é chamada pejorativamente de “a Austríaca” (o que de fato ocorreu: a verdadeira Antonieta era tratada como “l’Autrichienne”), ainda que, antes de pisar em solo francês, a garota tenha passado pelo ritual de trocar toda a roupa, inclusive a roupa de baixo, para se livrar de tudo o que fosse germânico. De acordo com Caroline Weber, “a parte mais antiga da corte considerava Maria Antonieta uma arrivista sem nenhum senso da civilidade, do refinamento e da elegância francesa”.

À medida que a história se desenrola, temos primeiramente uma intensificação do lado fútil de Antonieta, mas, à medida que o filme vai se aproximando do final, a protagonista aparece penteada de forma cada vez menos extravagante. Esse visual mais simples visa a demonstrar que a rainha já não é a “patricinha” de outrora, e que está amadurecendo. Durante o filme, as cores das roupas vão mudando junto com a personagem. No início, predominam tons claros de rosa e azul. Depois, vem o branco dos dias da rainha isolada em seu Petit Trianon, a residência particular que lhe foi ofertada por Luís XVI, onde ela brinca de camponesa, lê Jean-Jacques Rousseau e, principalmente, esparrama-se no campo ensolarado — em seqüência bastante parecida com outra da mesma Kirsten Dunst em *As Virgens Suicidas*. Com o romance entre a rainha e Fersen, o figurino passa brevemente por cores quentes e fortes (com destaque para o cinto de um vermelho vivo que ela usa na seqüência em que, pensando no amante ausente, corre pelos corredores do palácio até alcançar o quarto e se atirar na cama, prostrada, a suspirar de desejo), mas termina nos tons mais escuros, anunciando o fim trágico. A evolução do figurino simboliza as “fases” da personagem. Contudo, essa transformação é muito tênue. Relatos históricos contam que a verdadeira Maria Antonieta teria engordado após a maternidade (foram quatro filhos, ao todo, embora o filme mostre apenas três, talvez para não tornar o roteiro demasiado complicado), e perdido boa parte da beleza pela qual se tornara conhecida. No filme, ela conserva o ar de eterna adolescente.

Antonieta também se mostra cada vez mais francesa e, mais para o final do filme, quando aconselhada a se retirar de Versalhes para escapar da ira do povo, ela diz: “Meu lugar é ao lado do rei”, numa frase que pode significar que ela finalmente sente que pertence a algum lugar.

A partir da morte da mãe de Antonieta, o filme ganha outro ritmo, bem mais acelerado. Temos o nascimento do delfim, que traz alegria ao casal real. Mas logo em seguida ocorre a morte da filha recém-nascida da rainha, e estas duas mortes tão próximas, a da mãe e a da filha da protagonista, parecem anunciar que a próxima é a própria Antonieta. A morte da criança, aliás, é narrada com grande economia: não acompanhamos nem a gravidez, nem o parto, e vemos apenas o quadro retratando a família real (no qual percebemos três herdeiros, um a mais do que tínhamos em conta) ser retirado de exposição e, logo depois, devolvido com um retoque: o berço onde antes havia um bebê fica vazio.

Sem o clima festivo de antes, não há espaço para a música *pop*, e ária barroca *Tristes Apprêts, Pâles Flambeaux*, que abre a tragédia *Castor et Pollux* (1737), de Jean-Philippe Rameau (trata-se justamente de um lamento da morte de um dos personagens da história, Castor), serve de trilha para as cenas mais sombrias do filme, como o velório da criança, com Antonieta coberta por um véu preto. Ainda ao som da ária de Rameau, temos a cena em que Antonieta está no teatro (trajando preto) e aplaude a apresentação, mas não é imitada pelos demais presentes, como ocorrera no início do filme. Em vez disso, recebe olhares de reprovação. Revela-se, nesta cena, o isolamento da rainha, que definitivamente caíra em desgraça e passara a simbolizar todos os excessos da corte do Antigo Regime.

No esforço pela reabilitação histórica da rainha, Sofia Coppola parece estudar os erros de sua heroína, que publicamente se comportava como uma atriz cheia de *glamour*, uma cortesã caprichosa, e não como a esposa do rei. Ao mesmo tempo, os historiadores são quase unânimes, como já vimos, na afirmação de que a rainha não teve relacionamentos extraconjugais. O problema é que seu comportamento extravagante e desregrado desafiava a máxima de que a mulher de César não deve apenas ser honesta, mas parecer honesta. A Antonieta de Sofia Coppola é uma vítima de sua própria espontaneidade, de sua vontade de quebrar protocolos e tradições, duas características que são vistas como positivas pelos espectadores, mas que, no contexto da França da década de 1780, eram, compreensivelmente, malvistas.

Uma seqüência é dedicada a desmentir a fala “Que comam brioche”, atribuída a Antonieta. Temos um plano geral do palácio, e ouvimos um barulho de multidão, que não corresponde à cena filmada, pois não há nenhuma aglomeração humana no local, que, aliás, parece muito tranquilo. Entendemos então que aquele barulho na verdade não está sendo ouvido em Versalhes. O que nós, espectadores do filme, estamos ouvindo, é o que o povo fala nas ruas de Paris. Este é o primeiro indício que temos de que, do lado de fora de Versalhes, o mundo da rainha começa a ruir. Ouvimos claramente uma voz masculina relatar que, quando

contaram à rainha que o povo não tinha pão, ela respondeu (e neste momento temos um corte abrupto para Kirsten Dunst deitada em uma banheira, com um sorriso desdenhoso e batom quase preto, contrastando com a maquiagem suave utilizada por ela durante o filme): “Let them eat cake” (“Que comam brioche”). A cena seguinte mostra a verdadeira Antonieta dizendo o seguinte para suas damas: “That’s such nonsense. I would never say that” (“Que bobagem. Eu jamais diria isso”). Uma das damas aconselha Antonieta a desmentir aquilo publicamente, e a rainha retruca que acha que o melhor a fazer é ignorar o falatório. Segundo Antonia Fraser, a anedota já era contada há muito tempo, em outras cortes européias. No livro *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau, publicado pela primeira vez em 1778, o filósofo francês escreveu o seguinte: “Recordo-me de uma grande princesa a quem se dizia que os camponeses não tinham pão, e que respondeu: ‘Pois que comam brioche’.” Uma carta de Maria Antonieta à mãe, escrita na época de sua coroação, revela preocupação da nova rainha com a situação dos mais pobres: “Tendo visto as pessoas nos tratarem tão bem, apesar de suas desgraças, estamos ainda mais obrigados a trabalhar pela felicidade deles”.

Outra breve pincelada na situação política francesa é a seqüência dos quadros. Vemos as telas retratando Maria Antonieta, expostas ao público, receberem faixas de protesto como “Madame Déficit!”, “Suas despesas arruinam a França” etc. A História relata que, em 1785, buscando valorizar o papel de Antonieta na família real e sensibilizar a população (em crescente revolta) através de uma figura mais maternal da soberana, o rei encomendou uma tela à pintora Elisabeth Vigée Le Brun. O quadro mostrava a rainha cercada por seus três herdeiros: Maria Teresa, Luís Carlos e o delfim Luís José (e ainda o berço vazio da recém-nascida que morreria, Sofia Helena Beatriz). A reação, contudo, foi hostil, e o povo gritava diante do quadro palavras de ordem como “Contemplem o déficit!” Em *Maria Antonieta*, também vemos esse quadro (embora Luís Carlos não exista no filme), e também observamos que ele é retocado por causa da criança que morre.

O filme é predominantemente silencioso, com todos os personagens falando pouco. E o pouco que falam, é em volume baixo. Quando Maria Antonieta chega a Versalhes, é recebida pela nobreza *blasé* que sussurra comentários a respeito da delfina. Não é uma recepção muito animadora, e o silêncio que marca o filme reflete o modo de vida de Versalhes, onde as paredes tinham ouvidos e as intrigas eram constantes. O barulho só aparece no minuto 105 da película, quando a turba revolucionária cerca o palácio, no episódio ocorrido durante as chamadas Jornadas de Outubro (de 1789), quando o povo invadiu e cercou Versalhes (a esta altura, a Bastilha já havia caído). Havia apenas alguns poucos guardas reais e, após duas noites cercados, o rei e a rainha acataram as reivindicações do

povo: abandonar Versalhes para sempre e governar em Paris. O contraste entre o silêncio da nobreza isolada em Versalhes e o barulho do mundo exterior que finalmente consegue se fazer presente fortalece a sensação de choque entre os dois mundos. Mesmo assim, o rei mantém, enquanto pode, os rituais do palácio. Não tanto pela intenção de negar o que acontecia, mas por simplesmente não saber o que fazer naquela situação. No momento em que a rainha aparece na sacada e se inclina para a multidão, e sua altivez silencia a turba por alguns instantes (o que realmente ocorreu na História, segundo relatos), ela se debruça sobre o parapeito da varanda. Essa posição (a cabeça inclinada para o lado de fora da varanda, observada pelos revolucionários) antecipa o momento da guilhotina (cf. figura 2).



Figura 2

Na última cena do filme, vemos o casal real e os filhos dentro da carruagem que os leva embora de Versalhes, rumo a Paris, a nova sede do governo real. Enquanto eles se despedem com o olhar dos jardins do palácio onde viveram como rei e rainha durante quinze

anos, demonstram não sentir rancor um do outro, muito pelo contrário. Neste momento crítico, em que poderiam se culpar mutuamente pelos acontecimentos (ela poderia acusá-lo de fraqueza e incompetência enquanto governante, e ele poderia alegar que foi ela quem, ostentando luxo, despertou a ira popular), os dois sorriem um para o outro com serenidade.

Portanto, na última vez em que o casal aparece no filme, é ainda retratado em uma situação digna. Sofia opta por não retratar, por exemplo, a desastrada tentativa de fuga do casal real, dois anos mais tarde. De acordo com Eric Hobsbawm, a população tornou-se definitivamente republicana após essa tentativa “desesperada e afinal suicida” da família real de fugir para a Áustria: “Ele foi recapturado em Varennes (junho de 1791) e daí em diante o republicanismo tornou-se uma força de massa; pois os reis tradicionais que abandonaram seus povos perdem o direito à lealdade”¹³. Antonieta passou a ser considerada definitivamente “austríaca” após essa atitude considerada desleal. Afinal, a Áustria e os países vizinhos, absolutistas, apoiavam os movimentos contra-revolucionários e haviam invadido a França. Em 20 de setembro de 1792, o exército popular francês derrotou os invasores austríacos e prussianos que procuravam restabelecer a monarquia (extinta no dia 10 de agosto). O destino de Luís XVI estava decidido, e ele foi guilhotinado em janeiro do ano seguinte. Com a radicalização do movimento, Antonieta também não escapou da guilhotina, e foi executada em outubro de 1793, aos 37 anos.

A opção da cineasta por não mostrar o suplício enfrentado por Antonieta e Luís XVI nos anos que se seguiram revela sua simpatia pelo casal real, como se quisesse poupá-los daquele sofrimento — o governo revolucionário chegou a instruir o filho de Antonieta, uma criança de 8 anos, a mentir que sua mãe o induzia a práticas sexuais incestuosas. Uma das melhores amigas da rainha, a princesa de Lamballe, foi linchada por populares. Sua cabeça foi enfiada na ponta de um pedaço de pau e então levada até a janela da cela de Antonieta, que entrou em pânico. No filme, a discreta e recatada princesa de Lamballe é a companheira mais fiel de Antonieta, desde sua chegada em Versalhes.

Um outro motivo bastante plausível para a elipse é que é uma característica do cinema de Sofia Coppola rejeitar veementemente grandes climaxes, cenas explosivas e chocantes como a de uma decapitação. Podemos ainda apontar o seguinte aspecto: os filmes de Sofia Coppola são decididamente femininos, e é provável que a diretora não tenha sentido afinidade com o tema da Revolução, que implicaria em um filme com cenas envolvendo armas e sangue. As mulheres, aliás, embora tenham chegado a se alistar na Guarda Nacional e

¹³ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977. p. 83

no exército, foram marginalizadas pela Revolução, que garantiu o sufrágio universal apenas para os homens (o voto feminino só foi instituído na França em 1944). Sofia Coppola, portanto, pode ter escolhido deixar a agitação revolucionária de lado devido a seu caráter demasiado “masculino”, preferindo narrar a história de seu jeito, atendo-se aos aspectos que lhe são familiares: faz de Antonietta — com quem tem em comum o fato de ser uma jovem que vive em meio ao luxo — o centro de todos esses acontecimentos que mudaram o rumo da humanidade. Assim, não ouvimos os *sans-culottes* entoando a “Marselhesa”, não vemos a Bastilha cair, e sequer ouvimos falar em jacobinos ou girondinos.

Na visão de Marc Ferro, a omissão de aspectos importantes ao se filmar as revoluções traz uma representação bastante negativa das mesmas: “No caso da representação das revoluções, o cinema americano só mostra as conseqüências negativas: crimes, abusos, violência. Eles não mostram as causas das revoluções, ou por que elas existem” (FERRO apud SCHVARZMAN, 2004). Sofia Coppola, decididamente, não pode ser acusada de se ater apenas à parte sangrenta da revolução. Mas foi justamente sua opção em não retratar absolutamente nada desse aspecto violento, porém verdadeiro, do processo revolucionário, que irritou parte da crítica.

A revista *História Viva* convidou alguns historiadores para uma exibição especial de *Maria Antonietta*, e o pesquisador Claudio Almeida deu o seguinte parecer: “O foco do filme não é a Revolução Francesa, mas as breves referências que são feitas a ela acabam por constituir uma visão bastante reacionária do momento. Para o espectador, a impressão que fica da revolução é a da turba que invade e destrói o quarto da rainha, acabando com todo aquele *glamour*”, observou¹⁴.

Não se pode negar, de fato, o fascínio que a cineasta demonstra pelo *glamour* de sua Versalhes particular. Como Margaret Mitchell em *...E O Vento Levou*, Sofia Coppola faz uma radiografia de uma sociedade condenada e à beira da extinção, mas sempre revelando uma certa simpatia por aqueles hábitos condenáveis.

Na opinião de Marcos Vinícius de Moraes, outro historiador que participou da exibição especial do filme a convite de *História Viva*, a opção da cineasta pela linguagem *pop* incomoda: “Maria Antonietta parece uma adolescente da classe média alta de hoje caída de pára-quedas na França do século XVIII”. O historiador vê paralelos entre a personagem e as protagonistas dos filmes anteriores de Sofia Coppola: “Nos três casos, a personagem principal

¹⁴ BETING, Gabriela. La vie en rose de Maria Antonietta. **Revista História Viva**. São Paulo, Duetto Editorial. Edição 40, fevereiro de 2007. <http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/materia/materia_86.html> Acesso em 19 de maio de 2007.

é aquela garota deslocada em seu meio, vivendo uma combinação entre solidão e tédio. Mas essa idéia de solidão é muito atual, ela só é um problema na contemporaneidade”.

Na última seqüência do filme, Coppola defende que Antonietta tinha mais consciência da magnitude do que estava acontecendo, naquele momento, do que Luís XVI. Na seqüência final, contemplando a paisagem de Versalhes pela janela da carruagem, enquanto se afastam do palácio para sempre, o rei pergunta a Antonietta se ela está admirando a alameda que mandara arborizar. “Estou me despedindo”, ela responde, com realismo. A imagem final do filme é um plano geral da suíte real destruída e inabitada — uma imagem que traz uma tranqüilidade perturbadora e que remete à obra-prima sobre a decadência da nobreza (e conseqüente ascensão da burguesia), *O Leopardo (Il Gattopardo)*, 1963) de Luchino Visconti.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, investigou-se que tipo de relação o filme *Maria Antonieta* estabelece com a história da Revolução Francesa, e como ele lhe dá uma nova roupagem a partir do intuito da cineasta de se ater ao drama pessoal da rainha, e se negar a fornecer um panorama da situação política e social da França à época. O objetivo imediato era entender como o filme realiza a aproximação entre presente e passado a partir de anacronismos presentes na narrativa, como a utilização de *rock* na trilha sonora e a aparição de um par de tênis *converse*, além de outros exemplos já citados.

Através da análise do filme *Maria Antonieta*, esperamos ter exemplificado como um filme “de época” traz em geral uma representação de determinada época que é, na verdade, um amálgama do que faz parte dos registros históricos e do que faz parte do universo fílmico do realizador, ao mesmo tempo em que reverbera questões e preocupações contemporâneas à sua realização. No caso de Sofia Coppola, sua *Maria Antonieta* é um meio-termo entre a figura histórica — a rainha que ficou marcada como ícone da futilidade — e a protagonista típica da cineasta — a jovem bonita, com um padrão de vida acima da média, porém frustrada e um tanto perdida, à procura de um rumo.

Assim, quando a realizadora decidiu filmar uma trama histórica, seu universo temático (incertezas da adolescência, dificuldade em chegar à idade adulta, solidão) se manteve, e *Maria Antonieta* se tornou uma interpretação bastante pessoal dos acontecimentos que antecederam e fomentaram a Revolução Francesa.

Maria Antonieta é um forte exemplo de como o cinema realiza, através dos filmes históricos, um intercâmbio entre presente e passado. Independentemente de ser dirigido por um *auteur* ou não, toda vez que um filme pretende retratar o passado, acaba por retratar também a época de sua realização. Um exemplo bastante emblemático é *Danton, O Processo Da Revolução* (*Danton*, 1983), de Andrzej Wajda, que traça um paralelo entre a fase do Terror da Revolução Francesa e a Polônia da década de 1980, período em que o país passou por um momento político muito particular, com a luta pelo fim do regime socialista. Em *...E O Vento Levou*, de 1939, a heroína Scarlett O’Hara nada tem de uma moça do século XIX: é, na verdade, um modelo de mulher da década de 30, emancipada, independente, ambiciosa, e que ousa romper com costumes antiquados. Esta característica do cinema de aproximar passado e presente não lhe é exclusiva — na televisão, as telenovelas, ou séries como *Roma*, podem realizar este intercâmbio entre épocas distintas.

Em *Maria Antonieta*, a protagonista revela muito da memória cinematográfica de Sofia Coppola. O filme retoma temáticas já trabalhadas nos dois anteriores da diretora, *As Virgens Suicidas* e *Encontros e Desencontros*. Sofia parece ter sido influenciada pelo gosto de Michelangelo Antonioni por filmar a alienação feminina, e seu cinema possui um ritmo muito particular, repleto de silêncios e de esperas. A cineasta alia os temas da mulher, dos costumes opressores e do incômodo com relação à sociedade, a uma rigorosa aplicação visual. Já a vontade de filmar a efervescência e a vibração da juventude, por sua vez, aproxima Coppola do Jean-Luc Godard de *Acosado (À Bout de Souffle, 1960)* e *O Demônio das Onze Horas (Pierrot Le Fou, 1965)*, assim como o aparente descolamento dramático do *rock*, que parece vir das experiências do francês com discrepância entre música e som em filmes como *Alphaville* (idem, 1965) e *Uma Mulher É Uma Mulher (Une Femme Est Une Femme, 1961)*. O *rock* é fundamental, em *Maria Antonieta*, para criar o clima de excesso, de juventude desregrada — enquanto o mundo lá fora está às vésperas de uma convulsão.

Assim, o filme de Coppola é um exemplo da liberdade que o cinema tem de reescrever a história, bem da maneira como Marc Ferro chama a atenção: o cinema é um dos principais responsáveis por nosso imaginário coletivo, pela idéia que fazemos de determinados acontecimentos, costumes, períodos históricos. Como arte, o cinema tem o direito de se permitir essa liberdade. Ferro avalia, inclusive, que o que não aconteceu é tão história quanto o que aconteceu. Por ser também uma indústria, o cinema precisa agradar ao público, e a aproximação entre passado e presente a partir de anacronismos históricos, como em *Maria Antonieta*, visa também a criar uma identificação entre o público e a trama filmada. No caso de *Maria Antonieta*, a Revolução é pretexto para um estudo da futilidade e da incoseqüência da juventude, sempre sob um ponto de vista bastante feminino. Assim, a história retratada pelo cinema jamais pode ser uma história “pura”, pois sempre passa pelo filtro subjetivo de influências e preferências temáticas do realizador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BETING, Gabriela. La vie en rose de Maria Antonieta. **Revista História Viva**. São Paulo, Duetto Editorial. N. 40, fevereiro de 2007. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/historiaviva/conteudo/materia/materia_86.html> Acesso em 19 de maio de 2007.
- BOSCOV, Isabela. Tradução sem traição. **Revista Veja**, São Paulo: Abril. Edição 1837. 21 de janeiro de 2004.
- BRETÈQUE, François de la. Le film en costumes: un bon objet?. In **CinémAction** n° 65. Paris, Corlet – Télérama. Julho – setembro de 1992, pp. 111 - 122.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. São Paulo: Record, 2007.
- GARÇON, François. Des noces anciennes. In **CinémAction** n° 65. Paris, Corlet – Télérama. Julho – setembro de 1992, pp. 9 - 18.
- HOBBSAWM, Eric. **A Era das Revoluções**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MARIE, Michelle. Texte et contexte historique en analyse de films. In **CinémAction** n° 65. Paris, Corlet – Télérama. Julho – setembro de 1992, pp. 22 - 27.
- MERTEN, Luiz Carlos. Maria Antonieta, a rainha que ridicularizou Versalhes. **O Estado de S. Paulo**, 15 mar. 2007. Disponível em:
<<http://www.estadao.com.br/arteelazer/cinema/noticias/2007/mar/15/385.htm>> Acesso em 13 de maio de 2007.
- Revista Set**. A escolha de Sofia. São Paulo, Peixes. Fevereiro de 2007.
- SCHVARZMAN, Sheila. Para historiador, o saber de hoje passa pela imagem. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada. 11 set. 2004. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47303.shtml>> Acesso em 19 de maio de 2007.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ª edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.
- WEBER, Caroline. **Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution**. Nova York: Henry Holt and Co., 2006.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- BRESSON, Robert. *O Processo de Joana D'Arc*. (*Le Procès de Jeanne d'Arc*), pb, FRA, 1962.
- CAMERON, James. *Abismo* (*The Abyss*), colorido, EUA, 1989.
- CAPRA, Franz. *Aconteceu Naquela Noite* (*It Happened One Night*), pb, EUA, 1935.
- CAPRA, Franz. *Do Mundo Nada Se Leva* (*You Can't Take It With You*), pb, EUA, 1938.
- CAPRA, Franz. *O Galante Mr. Deeds* (*Mr. Deeds Goes To Town*) pb, EUA, 1936.
- COPPOLA, Francis Ford. *O Poderoso Chefão 3* (*The Godfather: Part III*), colorido, EUA, 1990.
- COPPOLA, Sofia. *As Virgens Suicidas* (*The Virgin Suicides*), colorido, EUA, 1998.
- COPPOLA, Sofia. *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*), colorido, EUA/ JAP, 2003.
- DEMILLE, Cécil B. *Sansão e Dalila* (*Samson And Delilah*), colorido, EUA, 1949.
- FERRONI, Giorgio. *La Guerra Di Troia*, colorido, FRA/ ITA, 1961.
- FORMAN, Milos. *Valmont* (*Valmont*), colorido, EUA, 1989.
- FREARS, Stephen. *As Ligações Perigosas* (*Dangerous Liaisons*), colorido, EUA, 1988.
- GANCE, Abel. *Napoleão* (*Napoleon*), pb, FRA, 1926.
- GRIFFITH, D. W. *Intolerância* (*Intolerance*), pb, EUA, 1916.
- GRIFFITH, D. W. *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth Of A Nation*), pb, EUA, 1915.
- HECKERLING, Amy. *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*), colorido, EUA, 1995.
- LANG, Fritz. *M, o Vampiro de Düsseldorf* (*M*), pb, ALE, 1931.
- PETERSEN, Wolfgang. *Tróia* (*Troy*), colorido, EUA/ Malta/ Reino Unido, 2004.
- RENOIR, Jean. *A Grande Ilusão* (*La Grande Illusion*), pb, FRA, 1937.
- RENOIR, Jean. *A Regra do Jogo* (*La Règle Du Jeu*), pb, FRA, 1939.
- SANDRICH, Mark. *O Picolino* (*Top Hat*), pb, EUA, 1935.
- SCHIFFMAN, Suzanne. *Le Moine Et La Sorcière*, colorido, FRA, 1987.
- SCOTT, Ridley. *Gladiador* (*Gladiator*), colorido, EUA/ Reino Unido, 2000.
- SPIELBERG, Steven. *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*), colorido, EUA, 1977.
- STONE, Oliver. *Alexandre* (*Alexander*), colorido, ALE/ EUA/ FRA/ HOL, 2004.
- VADIM, Roger. *As Ligações Perigosas* (*Les Liaisons Dangereuses*), pb, FRA/ ITA, 1959.
- VIDOR, ...*E O Vento Levou* (*Gone With the Wind*), colorido, EUA, 1939.
- VISCONTI, Luchino. *O Leopardo* (*Il Gattopardo*), colorido, FRA/ ITA, 1963.

VISCONTI, Luchino. *Sedução da carne (Senso)*, colorido, ITA, 1954.

WELLES, Orson. *Cidadão Kane (Citizen Kane)*, pb, EUA, 1941.

WIENE, Robert. *O Gabinete do Doutor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, pb, ALE, 1920.

WYLER, William. *Ben Hur* (idem), colorido, EUA, 1959.

ANEXO: FICHA TÉCNICA DE *MARIA ANTONIETA*

Maria Antonieta

(*Marie Antoinette*, 2006)

Direção: Sofia Coppola

Roteiro: Sofia Coppola

Produzido por Ross Katz e Sofia Coppola

Produtores executivos: Francis Ford Coppola, Paul Rassam, Fred Hoos

Baseado no livro *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette — The Journey*, de Antonia Fraser)

Intérpretes: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Judy Davis, Rip Torn, Rose Byrne, Asia Argento, Molly Shannon, Steve Coogan.

FRA/ EUA/ JAP

Colorido

Duração: 123 minutos