

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**JHEISON HOLTHAUSEN**

**MARIE ANTOINETTE:**

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE SOFIA COPPOLA.**

**CURITIBA**

**2012**

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**JHEISON HOLTHAUSEN**

*MARIE ANTOINETTE:*

**A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE SOFIA COPPOLA.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Renato Luiz Pucci Jr.

**CURITIBA**

**2012**

# TERMO DE APROVAÇÃO

JHEISON HOLTHAUSEN

*MARIE ANTOINETTE:*

## A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE SOFIA COPPOLA.

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 27 de março de 2012.

---

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientador: Prof. Doutor Renato Luiz Pucci Jr.

UTP – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens

Profª Doutora Sandra Fischer

UTP – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens

Profª. Doutora Luciana Martha Silveira

UTFPR – Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Universidade Tecnológica Federal do Paraná

## RESUMO

O filme *Marie Antoinette* (2006), de Sofia Coppola, será investigado através da noção da metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), considerando-o dentro de uma poética do pós-modernismo. O estudo considera este filme de Sofia Coppola como uma transformação lúdica do texto da biografia de Marie Antoinette escrita por Antonia Fraser (2007). Procura-se analisar o filme de modo a identificar os elementos anacrônicos de sua narrativa, como a música contemporânea ao espectador, para então buscar identificar a relação que se estabelece entre a narrativa, o que se vê, e o que se escuta (músicas do presente), dentro da perspectiva da paródia pós-modernista. Discutir-se-á sua relação com outros filmes biográficos de gênero histórico, como seu homônimo de 1938, e também com a metaficção historiográfica (Reichmann; Herrera, 2006; Hutcheon, 1991): *A mulher do tenente francês* (1981), dirigido por Karel Reisz. Tendo como recorte a narrativa pós-modernista (Pucci Jr., 2008), esta pesquisa explora o universo feminino de Sofia Coppola com o primeiro filme da cineasta, *The Virgin Suicides* (1999), e explora os elementos comuns entre este e *Marie Antoinette*. Por fim, buscou-se estabelecer um diálogo entre a temática *pop* de Sofia Coppola com a publicidade: as cores de *Marie*, por exemplo, aparecem como estratégia de discurso que evoca uma atualização do passado por meio de uma estética do tempo presente.

Palavras-chave: metaficção historiográfica, pós-modernismo, cinebiografia.

## ABSTRACT

Sofia Coppola's *Marie Antoinette* (2006) will be investigated through the notion of historiographic metafiction (Hutcheon, 1991), considering it within the poetics of postmodernism. The study considers the work of Sofia Coppola as a playful transformation of the text of the Marie Antoinette's biography written by Antonia Fraser (2007). It seeks to analyze the film in order to identify the anachronistic elements of its narrative, as the contemporary music to the viewer, and it will try to find the relationship established between the narrative, what is seen, and what is listened (present music), from the perspective of the postmodernist parody. It will discuss the relationship with other biopics of historical genre, like its namesake of 1938, and also with the historiographical metafiction (Reichmann, Herrera, 2006; Hutcheon, 1991): *The French Lieutenant's Woman* (1981), directed by Karel Reisz. Having the postmodernist narrative (Pucci Jr., 2008) as a point of view this research also explores the feminine world of Sofia Coppola's first film, *The Virgin Suicides* (1999), in order to find a common ground between this and *Marie Antoinette*. Finally, it seeks to establish a dialogue between the pop thematic of Sofia Coppola's film and the contemporary advertising: the colors of *Marie*, for instance, appear as a strategy of discourse that evokes an updating of the past through an aesthetic of our time.

Keywords: historiographic metafiction, postmodernism, biopic.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Sparkling Wine</i> no set de <i>Marie Antoinette</i> .....	12
Figura 2 – Kirsten Dunst na abertura do filme <i>Marie Antoinette</i> .....	17
Figura 3 – Frame da abertura de <i>Marie Antoinette</i> (2006).....	18
Figura 4 – <i>Macarons</i> da confeitaria Ladurée.....	19
Figura 5 – A imensidão dos jardins e o palácio de Versalhes em desenho de 1746 .....	28
Figura 6 – Vigée Le Brun, 1787 .....	30
Figura 7 – Vigée Le Brun a pintar Marie Antoinette e seus filhos.....	31
Figura 8 - Carruagem de Apolo, Versalhes (1667-72).....	32
Figura 9 – <i>La Toilette</i> , 1742 – quadro de François Bouchet. ....	34
Figura 10 - Capa da edição brasileira do livro de Antonia Fraser.....	35
Figura 11 – Kirsten Dunst em <i>The Virgin Suicides</i> (1999).....	39
Figura 12 - Kirsten Dunst em <i>Marie Antoinette</i> .....	39
Figura 13 - Kirsten Dunst em <i>Marie Antoinette</i> .....	39
Figura 14 – O lugar que representa o Palácio Beveldere .....	41
Figura 15 – Cerimonial de chegada à França. ....	42
Figura 16– <i>Marie Antoinette</i> , na fase ‘fria’ .....	43
Figura 17 – Chegada à Versalhes em <i>Marie Antoinette</i> .....	52
Figura 18 – <i>Send funds to the Americans</i> . ....	55
Figura 19 – Boneca Barbie Marie Antoniette, da Mattel. ....	60
Figura 20– A entrada do Palácio de Versalhes. ....	61
Figura 21 – “Que eles comam brioches” .....	63
Figura 22 – <i>Plunkett &amp; Maclean</i> .....	64
Figura 23 – Logotipo do Programa <i>My Super sweet 16</i> .....	69
Figura 24 – Logotipo de Marie Antoinette – M A .....	69
Figura 25 – Bolsa Audra, da marca Louis Vuitton.....	69
Figura 26 – A flor-de-lis reveste a escadaria na coroação de Luís XVI.....	71
Figura 27 – <i>Marie Antoinette</i> (1938).....	78
Figura 28 – <i>Marie Antoinette</i> (2006).....	78
Figura 29 – Tabela geral das práticas hipertextuais. ....	80
Figura 30 – Créditos da abertura de <i>Lady Oscar</i> , 1979, de Jacques Demy.....	87
Figura 31 - Créditos da abertura de <i>Lady Oscar</i> , 1979, de Jacques Demy. ....	87

Figura 32 - Créditos da abertura de <i>Lady Oscar</i> , 1979, de Jacques Demy. ....	88
Figura 33- Tênis Converse em <i>Marie Antoinette</i> .....	94
Figura 34 – Anúncio de página inteira da marca <i>Converse</i> na <i>Vogue Paris</i> .....	95
Figura 35– Composição de planos em <i>The Virgin Suicides</i> e <i>Marie Antoinette</i> .....	97
Figura 36 – A banda francesa Phoenix em <i>Marie Antoinette</i> .....	102
Figura 37 – “Eu estou aqui?” – pergunta Marie Antoinette .....	105
Figura 38 – Fersen em <i>Marie Antoinette</i> .....	106
Figura 39 – Napoleão cruzando os Alpes. Retrato de Jean-Louis David.....	107
Figura 40 – Meias em <i>The Virgin Suicides</i> .....	108
Figura 41 – Meias em <i>Marie Antoinette</i> .....	109
Figura 42 – Cascata de bebida em <i>The Virgin Suicides</i> .....	109
Figura 43 – Cascata de bebida em <i>Marie Antoinette</i> .....	110
Figura 44 – A noite de núpcias em <i>Marie Antoinette</i> .....	112
Figura 45 –Marie Antoinette com o <i>monsieur</i> Léonard, cabeleireiro .....	112
Figura 46 –Marie Antoinette com <i>monsieur</i> Léonard. ....	113
Figura 47 – A marca da passagem de um avião no céu em <i>Marie Antoinette</i> .....	114
Figura 48 – Marie Antoinette em seu primeiro jantar, onde mal toca a refeição. ....	115
Figura 49– Marie Antoinette e sua amiga, a princesa de Lamballe.....	116
Figura 50 – Coleção Outono-Inverno de 2007 de Dolce & Gabbana .....	116
Figura 51 – Coleção Outono-Inverno de 2007 da Dolce & Gabbana. ....	117
Figura 52– O músico <i>new-wave</i> /pós-punk Adam Ant.....	118
Figura 53 – Assinatura do matrimônio em <i>Marie Antoinette</i> .....	122
Figura 54 – Marie Antoinette a caminhar sozinha pelos jardins de Versalhes.....	122
Figura 55 – Marie Antoinette de luto, a vagar pelo palácio. ....	123
Figura 56 – Marie Antoinette se apressa em direção aos seus cômodos. ....	124
Figura 57 – Marie Antoinette a fitar o marido sair para caçar. ....	124
Figura 58 – Marie Antoinette a receber uma carta da mãe.....	125
Figura 59 – Externa em <i>The Virgin Suicides</i> .....	126
Figura 60 – Interna em <i>The Virgin Suicides</i> .....	127
Figura 61 – O quarto de <i>Marie Antoinette</i> destruído.....	129



## SUMÁRIO

Introdução .....	9
Capítulo 1 – Contextualizando Versalhes .....	22
Capítulo 2 – <i>Marie Antoinette</i> , a história no filme .....	37
2.1. Delineando o cinema pós-moderno em <i>Marie Antoinette</i> .....	47
2.2. Construindo a metaficção historiográfica em <i>Marie Antoinette</i> .....	51
2.2.1 A metaficção historiográfica.....	56
2.3. Justificando a metaficção historiográfica em <i>Marie Antoinette</i> .....	60
Capítulo 3 – A metaficção historiográfica e o cinebiográfico .....	66
Capítulo 4 – <i>Marie Antoinette</i> : metaficção historiográfica, versão Sofia Coppola. .....	91
4.1 A vida pessoal de Marie Antoinette e da cineasta Sofia Coppola. ....	91
4.2 Os sons em <i>Marie Antoinette</i> .....	99
4.3. O drama pós-moderno da rainha.....	108
4.4 A metaficção historiográfica e o espírito do nosso tempo. ....	112
Capítulo 5 – Considerações Finais.....	120
Referências.....	130
Apêndice .....	135

## Introdução

Toda obra, mesmo a mais abstrata, traz consigo a marca do clima ideológico e técnico que a produziu. Ela dá o testemunho, com ou sem o consentimento de seu autor, de uma concepção de mundo, da arte, de uma época. Todas as ciências humanas, começando pelo materialismo dialético, dedicaram-se a demonstrar essas questões. A arte é, sem dúvida, a vitrine mais chique das representações do mundo.  
Louise Poissant

Quando se assiste a *Marie Antoinette* (2006)<sup>1</sup>, de Sofia Coppola, obviamente se percebe que as músicas que configuram sua trilha sonora oscilam entre o contemporâneo e o passado. Na ocasião de seu lançamento, a crítica destacou o fato; por exemplo, no suplemento de cinema do *Le Monde*, Jean-Luc Douin fez um jogo com as palavras: para ele, *Marie Antoinette* é kitsch e roc(k)ocó, além de conscientemente exibir seus anacronismos<sup>2</sup> (Douin, 2006, online). A referência ao rock é uma das inúmeras menções ao tempo presente que irão formatar a perspectiva de Sofia Coppola sobre a personagem de Marie Antoinette.<sup>3</sup> Foi por observar este fato inerente a *Marie Antoinette* que o presente trabalho se esboça em uma pesquisa para o campo da comunicação, na linha de estudos do cinema. Propor-se-á que o que Sofia Coppola constrói neste filme representaria uma série de mudanças, concebidas através das formas com as quais o pós-modernismo vai estabelecer suas relações artísticas com o espaço e o tempo: haveria algo “fora do lugar”, como um deslocamento que tornaria possível perceber o “espírito do tempo”, não o da personagem histórica, mas o da época em que *Marie Antoinette* foi lançado.

O filme de Sofia Coppola vai seguir, de certa forma, a sequência dos principais acontecimentos narrados num livro de Antonia Fraser, às vezes omitindo alguns, mas em sua estrutura geral, mantém coerência com a narrativa escrita pela autora britânica. Conhecida na Inglaterra como Lady Antonia Fraser, ela recebeu a condecoração Dama Comandante da Mui Excelente Ordem do Império britânico<sup>4</sup> pelas suas contribuições à literatura. (The London Gazette, online, 2010).

*Marie Antoinette* narra uma ficção sobre a personagem histórica. Seu roteiro foi baseado no livro da britânica Antonia Fraser, *Marie Antoinette: the journey* (2001), cuja

<sup>1</sup> Os filmes analisados no trabalho estão em ficha técnica no Apêndice.

<sup>2</sup> No original: *Kitsch et roc(k)ocó, Marie-Antoinette affiche sciemment ses anachronismes*. (tradução do autor).

<sup>3</sup> O presente trabalho adotará a grafia francesa do nome, salvo em citações que adotam a grafia portuguesa.

<sup>4</sup> No original: *Dame Commander of the Most Excellent Order of the British Empire*. (tradução do autor).

tradução brasileira chama-se *Maria Antonieta: biografia* (2007). A história de Sofia Coppola conta desde a ida da princesa do Império Austro-Húngaro para a França e ser glorificada como rainha-consorte de Luís XVI e cobre o período de sua vida passado em Versalhes. Em *Marie Antoinette*, a jovem rainha da França não será vista para além do destino que se desenharia em 1789, ano da Revolução Francesa. Sofia Coppola não se interessa sobre seu fim, mas sobre a época vivida em Versalhes, que compreenderia um período de quase duas décadas (de 1770 a 1789).

Entre os comentários da crítica, há a matéria da revista *Vogue Paris*<sup>5</sup>, na qual Oliver Lalanne destaca o caráter atemporal e universal da personagem de Sofia Coppola, e começa por contar da jovem princesa de 14 anos em um mundo de adultos, riquíssimo, obcecada consigo mesma e com as compras (Lalanne, 2006, p. 210)<sup>6</sup>. Os comentários da crítica vêm para ilustrar que em *Marie Antoinette* há uma licença poética por parte da diretora, e isso demonstra que os anacronismos ali presentes irão transformar a biografia de Antonia Fraser, criando outras narrativas que não as “históricas”: trazendo, por exemplo, o cotidiano do tipo de vida de Sofia Coppola para dentro do filme. Assim, para Lalanne, *Marie Antoinette* tem muito a ver com Beverly Hills<sup>7</sup> (idem), o endereço chique (e caro) de Los Angeles. Da mesma forma, para o crítico de cinema Derek Hill, o nome de Sofia Coppola é o epítome de chique em Hollywood.<sup>8</sup> (2008: p. 121). A imprensa também assinala que a diretora transcende os rótulos de riqueza e berço, pois sua geração veio a interrogar o lugar em que estamos: cabe destacar o comentário de Vladimir Safatle sobre *Marie Antoinette*, no caderno Opinião da *Folha de São Paulo*, que escreveu que “Coppola acabou por falar de sua própria geração. Essa mesma que cresceu nos anos 1990.” (Safatle, online, 2011).

A história ficcionalizada de *Marie Antoinette* é repleta de clichês. Estes se repetem porque são inúmeras as narrativas sobre esta personagem na história da França. Neste sentido, em 2011, o crítico da *Folha de São Paulo*, Inácio Araújo comentou:

---

<sup>5</sup> O editorial de abril de 2006 da *VOGUE PARIS* de nº 866 traz nas chamadas da capa: “*LE BLANC DANS TOUS SES ÉCLATS: special marriage.*” e ainda, “*CINÉMA EXCLUSIF – les dessous du Marie-Antoinette de Sofia Coppola. GODARD, son mythe, ses femmes.*”. Fotografada para a capa por Patrick Demarchelier, a modelo Natalia Vodiano va aparece vestida de noiva. Nesta edição, grande parte do conteúdo da revista tem por tema o casamento, a cor branca, as noivas e ainda o cinema: *Marie Antoinette* de Sofia Coppola e as mulheres de Godard.

<sup>6</sup> No original: *Une petite princesse de 14 ans, projetée dans un monde d'adultes, richissime, insouciante et éprise d'elle-même, obsédée par les fêtes et le shopping, qui sacrifie l'essentiel au superficiel: voilà un profil universel et intemporel, reconnaît Sofia Coppola.* (tradução do autor)

<sup>7</sup> No original: *Beverly Hills est plein de Marie-Antoinette.* (tradução do autor)

<sup>8</sup> No original: *For many, she represents the epitome of Hollywood chic – a jet-setting daughter of a genuine Hollywood maverick.* (tradução do autor)

Não convém esperar dos relatos uma narrativa histórica verdadeira. Maria Antonieta, a rainha da França, a pobre vítima da Revolução, é um relato (o dos monarquistas, em particular), assim como a rainha alienada, indiferente ao povo, é outro (o dos republicanos, de preferência). (Araújo, online, 2011)

Todavia é bem sabido que a vida de Marie Antoinette foi exageradamente conhecida à sua época e se inscreve na ascensão da propaganda moderna que, embora sem a fotografia, trazia em seu enalço o contexto que sobreviria à sua chegada: um *voyerismo* que foi bem explorado pelos “famosos”, cada qual à sua época. Entretanto, a exposição da rainha às críticas das *gazettes* e *libeles* burguesas acabaram por transformá-la no bode expiatório da monarquia absolutista francesa. Para muitos, Marie Antoinette foi a emblemática vítima do embate entre a “propaganda” monárquica versus a “propaganda” burguesa. Como bem lembra Umberto Eco “o fenômeno da cultura de massa já há alguns séculos que nos bate à porta: o jornalismo popular do século XVIII constitui uma clara manifestação desse fato” (2008, p. 79).

Em relação à versão hollywoodiana de título homônimo, de 1938, Richard Convington comenta, em seu artigo para a *Smithsonian Magazine*, que aquele filme é considerado um clássico melodrama histórico<sup>9</sup> (online, 2006). Ele foi dirigido por W.S. Van Dyke e estrelado por Norma Shearer e Robert Morley, e produzido sob a tutela dos estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).<sup>10</sup> Uma diferença entre as duas versões está em suas atrizes: em 2006, Kirsten Dunst contava com 24 anos e, em 1938, Norma Shearer tinha 36 anos<sup>11</sup>, conforme atesta Bingham em seu livro *Who lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre* (2010, p. 363). Curiosamente, igual à sua personagem, a atriz escolhida por Sofia Coppola, Kirsten Dunst, ganhou certa notoriedade ainda jovem: aos 12 anos estrelava o filme *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* (1994), de Neil Jordan, filme baseado em livro de Anne Rice, em que interpretava a vampira Claudia. Recentemente, foi aclamada com o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes de 2011, por sua atuação em *Melancholia* (2011), de Lars von Triers (Ilustrada, online, 2012).

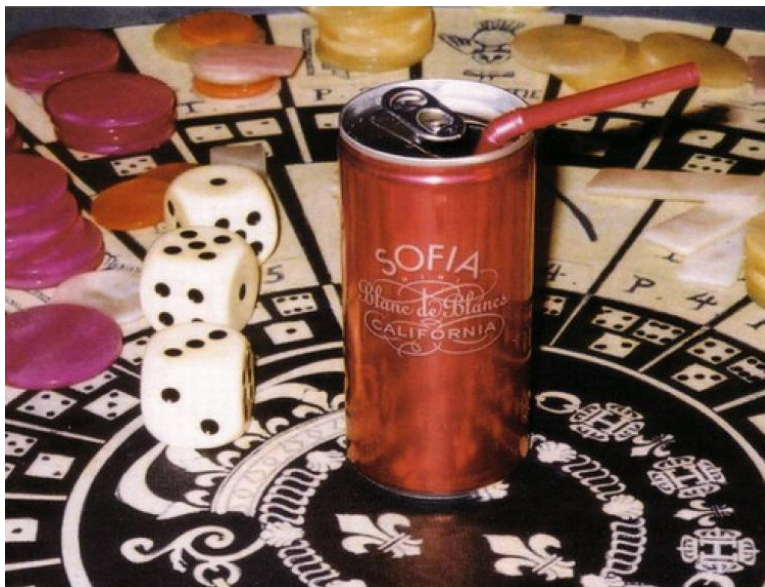
Isto posto, procurar-se-á entender como Sofia Coppola reinterpretou a personagem histórica em *Marie Antoinette* como jovem, *cool* e chique. O filme a apresenta num momento do passado no qual se pode identificar a presença da cultura do presente. Neste

<sup>9</sup> No original: *The 1938 film Marie Antoinette, starring Norma Shearer and Robert Morley, is considered a classic of historical melodrama.* (tradução do autor)

<sup>10</sup> Existe ainda um filme francês chamado *Marie-Antoinette reine de France* (1956), de Jean Delannoy, e que concorreu a Palma de Ouro em Cannes de 1956. (Cahiers du cinéma, online, 2011)

<sup>11</sup> No original: *Shearer, at thirty-six, is a generation older than Marie, who was fourteen when she was sent to France.* (tradução do autor)

sentido a opinião de Safatle, exposta anteriormente, parece dar uma acertada ideia do filme. Isto porque à imprensa, Coppola declarava que queria contar a história do ponto de vista de Marie<sup>12</sup> (Coppola *apud* Covington, online, 2006), fato que é compreensível, mas discutível porque, no ver deste trabalho, Sofia Coppola é uma cineasta que transmite algo que soa como sua marca autoral, pois, de variadas maneiras, ela vai além do que foi atribuído à Marie Antoinette e deixa sobressair sua perspectiva de artista sobre a história. Afinal, um filme é o resultado artístico da colaboração de diversos profissionais. Por outro lado, além da artista, a família Coppola tem seus méritos ao transformá-la em um rótulo: resalte-se que o nome da diretora é também uma marca de vinho fricante das vinícolas da sua família<sup>13</sup> (Hill, 2008, p. 121). A *Vogue* francesa (*op. cit.*) fez questão de abrir a matéria sobre *Marie Antoinette* com uma fotografia que mostra um tabuleiro de jogos no *set* de filmagens, onde se vê uma lata do vinho (fig. 1).



**Figura 1 – Sofia Sparkling Wine no set de Marie Antoinette. FONTE: VOGUE PARIS, 2006, p. 206.**

Richard Convington lembra que inúmeros contos de fada cercam a história da rainha da França, onde sua trágica vida acabou gerando temáticas para ficcionalizações, óperas, peças de teatro, balés, entre outros (*Ibid.*)<sup>14</sup>. Ao longo do tempo, essas narrativas foram se complementando umas às outras. Este trabalho propõe então analisar uma prática

<sup>12</sup> No original: “I didn't set out on a campaign to correct the misperceptions about her; I just wanted to tell the story from her point of view.” (tradução do autor)

<sup>13</sup> No original: *heiress to the family wine fortune (she even has a sparkling wine named after her)*. (tradução do autor).

<sup>14</sup> No original: *Marie Antoinette's fairy tale turned tragedy and has spawned biographies, fictionalizations, operas, plays, ballets and memoirs. Even her hairdresser and her executioner published ghostwritten recollections. And, like the 300 gowns the queen ordered each year, the story is a perfect fit for Hollywood.* (tradução do autor)

expressiva das artes do pós-modernismo que em *Marie Antoinette* vai acontecer pela paródia da metaficção historiográfica, no sentido proposto por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo*:

a importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite uma identificação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “de perto” ou “ao lado” (1991, p. 47)

Para se pensar na ideia de metaficção também se pode considerar a origem do prefixo “met(a)-”, que vem do grego *metá*, é o que está “entre”, “no meio de”, “atrás”, entre outros (Houaiss, 2007). Esta caracterizaria o que está “entre”, podendo se estabelecer, por exemplo, em uma ficção que se baseie num relato histórico, ou até uma ficção sobre outra ficção, gerando textos transtextuais<sup>15</sup> que vão sugerir deslocamentos e diferenças entre o relato do qual se originam e o relato que constroem: estes põem em jogo o comentário irônico que interessa aos hipertextos paródicos da metaficção. Neste trabalho se verá que toda paródia é irônica, o que pode mudar entre uma e outra é o tipo de ironia, podendo a paródia ser lúdica, agressiva, etc. Mais à frente estes conceitos serão mais bem definidos. Por enquanto, cabe a conceituação de Genette em seu *Palimpsestos*, onde, para ele, a paródia:

em relação a seu hipotexto [...] não o toma exatamente como objeto de um tratamento estilístico comprometedor, mas apenas como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe diz mais respeito. (Genette, 2006, p. 22)

No jogo hipertextual da paródia entra em cena a ideia da ironia. Neste sentido, Renato Pucci Jr. assinala que, para Hutcheon:

Em oposição à definição de dicionários propôs a autora que a ironia não ocorre apenas quando se diz o contrário do que se pensa ou sente, mas quando há diferença no sentido literal e o sentido subentendido de uma mensagem, desde que esteja implícita uma aresta avaliadora. Assim, a ironia “acontece” entre o dito e o não-dito, de modo que estes coexistem para o interpretador, interagindo entre si. (Pucci Jr., 2008, p. 70) .

Este “entre o dito e não-dito” explica uma nuance de como funciona a metaficção historiográfica. Entre os diversos tipos de ironia propostos por Hutcheon, Pucci Jr. vai destacar as seguintes:

A função lúdica estabelece a ironia cuja relação com seu objeto é afetuosa, de provocação benevolente, às vezes a envolver humor, nela há ainda uma aresta

<sup>15</sup> Em *O cinema brasileiro pós-moderno*, à notas de rodapé 25, Renato Pucci Jr. justifica o *transtextual* quando da transformação de um texto, a partir de Genette: “prefiro fazer o uso de “transtextual”, que, na terminologia de Gérard Genette, compreende todas as formas de relação de textos diferentes, incluindo o intertextual (citações, plágios, alusões) e a hipertextual (paródia), entre outras. (Genette, 1982, p.7-14) [...]” (Pucci Jr., 2008, p.252)

crítica, por menor que seja. A função distanciadora pode implicar o não-comprometimento ou uma nova perspectiva a partir da qual as coisas são mostradas. A ironia agressiva, por sua vez, inclui a inversão do que foi dito e, por, consequência, ataca seu objeto. (Pucci Jr., 2008, p. 71)

Dentre as categorias expostas acima, a função lúdica e a distanciadora são úteis para se pensar *Marie Antoinette*. A presença de músicas contemporâneas numa história que se passa no século XVIII também traz a instância da ironia lúdica, pois *Marie Antoinette* estabelece um tipo de situação que joga ou brinca com o repertório da audiência, além de fiar-se em uma biografia escrita no século XX. Conforme sugeriu o crítico Inácio Araujo (*ibidem*), *Marie Antoinette* não vai referendar as versões históricas dos relatos monarquistas ou republicanos. No que diz respeito ao pós-modernismo, aqui cabe destacar que Pucci Jr. explica, a partir de Hutcheon, que:

é lícito falar em paródia pós-moderna porque haveria um parentesco entre esta, que começou a proliferar nas últimas décadas do século XX, e a paródia “atacante” do modernismo. Elas operam com heterogêneos modos de ironia, mas a relação hipertextual seria idêntica: um processo de transformação do objeto de modo que, mesmo mantendo-se em parte a letra do texto original, produz-se a diferença entre este e o texto resultante. (*Id.*, p. 75)

Para Hutcheon, o passado hoje é reescrito: “não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são *textos*.” (1991, p. 34). Assim, o pós-modernismo vai reescrever o passado, “presentificando” os textos deste tendo em vista atualizá-lo, criticá-lo e repensá-lo de modo a propor “uma reavaliação e um diálogo em relação à luz do presente” (*Id.*, p. 39). Hutcheon propõe:

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de “presença do passado” ou talvez de “presentificação” desse passado. (*Id.*, p. 39)

Hutcheon destaca ainda que o pós-modernismo vai dar ênfase à intertextualidade, sobretudo a paródica, no sentido de que a metaficção historiográfica dela se utiliza para questionar a veracidade dos discursos e relatos da história.

em muitos casos, o termo *intertextualidade* pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-modernismo se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia – a lista poderia continuar. (*Id.*, p. 170)

Ao que ela prossegue para dizer que: “um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da

narrativa histórica e fictícia é disperso” (*Id.*, p. 169). Reescrever a história faria parte então de um contexto da poética pós-modernista que tende a rever os mitos históricos, ironizando-os.

A metaficção historiográfica deve-se justificar por ancorar-se em algum fato ou personagem ou lugar histórico em sua narrativa: ela “se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico” (*Id.*, 152). Assim, este trabalho pretende estudar a metaficção historiográfica sob a luz do pós-modernismo e como esta “poética do pós-modernismo” se realiza no cinema de Sofia Coppola.

O que se narra (a adaptação de uma biografia de Antonietta para um filme), o que se vê (como a história da personagem e a corte francesa são representadas), e o que se escuta (a trilha sonora de músicas contemporâneas *versus* músicas clássicas) remetem-nos ao fato de que tempos diferentes são apresentados e coexistem no filme. A partir dessas três observações, buscar-se-á demonstrar que a protagonista de *Marie Antoinette* é ao mesmo tempo representada de maneira desreferencializada e, por outro, vem apresentar os principais fatos da vida da monarca durante sua vida em Versalhes. Assim, tentar-se-á explicar alguns pontos de vista que defendam e assinalem estas questões. O mundo percebeu os anacronismos, tanto a audiência quanto a crítica. O problema é saber qual o sentido deles. O que indicam ou querem dizer? São questões que este trabalho buscará responder.

Por exemplo, a célebre frase atribuída à Marie Antoinette – “que eles comam brioche” – circulou durante séculos, pela força da propaganda dos que fizeram a revolução de 1789. A esse respeito, a biógrafa Antonia Fraser explica que:

aquela frase letal já era conhecida há pelo menos um século, quando foi atribuída à princesa espanhola Maria Teresa, noiva de Luís XIV, numa forma um pouquinho diferente: se não há pão, que o povo coma a crosta (*croûte*) do patê. Rousseau já a conhecia desde 1737 [...] era uma piada velha na família real. (2007, p. 159)

No plano da narrativa de *Marie Antoinette*, entre as qualidades que perpassam uma “identidade cultural” da personagem vemos os comentários das tias de Luís XVI, que a chamavam de “a austríaca” – talvez a fala sirva para citar as referências na obra da biógrafa, pois tais adjetivos foram popularizados pelas *libelles* (panfletos) da época (2007, p. 171-2). Judy Davis, a atriz que interpreta a Condessa de Noailles, exemplifica: “A força da propaganda é tamanha que até a propaganda do fim do séc. XVIII contra aquela mulher ainda está presente hoje. [...] Será interessante ver se alguma coisa pode acabar com essa propaganda que a condenou desde que era jovem” (Coppola, *Extras DVD*, 2006).



Oficialmente, a história de *Marie Antoinette* tem como pano de fundo a imperatriz Maria Teresa, chefe de estado da Áustria. Sendo Maria Teresa uma mulher que chefiava uma monarquia, ela governava tudo. Sua relação com os filhos foi marcada pelo cargo que ocupava, sendo considerada uma pessoa pouco afetuosa neste contexto, em que sobrevivinha o dever de estado: suas filhas e filhos faziam parte dos planos da Áustria, numa Europa cujo jogo era decidido estrategicamente nas altas esferas das diplomacias por alianças e casamentos entre casas reais. Maria Teresa aproveitou seus filhos para assegurar seu império no centro da Europa. Neste contexto, Marie Antoinette foi sua escolha para cimentar uma precária aliança com a França, um dos poucos vizinhos que antagonizava alguma rivalidade frente à Áustria. Assim, ordenou-se que Marie Antoinette casasse com o herdeiro do trono francês, que viria a ser coroado Luís XVI: o casamento entre ambos seria desta forma uma saída diplomática e nobre de minimizar as animosidades entre ambos Estados europeus (Fraser, 2007, p. 28-31; Price, 2002, p.25-32).

Portanto, cabe aqui destacar que o filme de Sofia Coppola indica a paródia lúdica, ao iniciar-se como um videoclipe. Assim, temos a abertura do filme com uma música do grupo *Gang of Four*<sup>16</sup> com a canção: “*Natural's Not in It*”. O que destaca à vista é a tipografia utilizada, bem como as cores. Primeiramente se vê a atriz Kirsten Dunst olhando diretamente à câmera (fig.2). Neste sentido, Arlindo Machado assinala que “o olhar dirigido diretamente para a câmera é comum na fotografia e é regra na televisão, enquanto no cinema, mesmo no cinema documental, tem um efeito francamente transgressor” (2007a, p. 71). Ou como comenta Pucci Jr., a exemplo do brasileiro *Anjos da Noite* (1987), de Wilson Barros: “o objetivo anti-ilusionista é evidenciado com os olhares diretos para a câmera” (2008, p. 86). Dirigir-se à plateia quebraria a ilusão da diegese, que classicamente, para o espectador, acontece por si só: “sua narrativa é construída de maneira que as marcas de narração tendam a ser invisíveis para o espectador, de modo a se produzir o famoso efeito de realidade e a sensação de que os fatos narrados acontecem por si mesmos” (*Id.*, p. 38). Ao olhar para a câmera, quebra-se, de saída, este efeito ilusório que é pertinente ao cinema clássico.

---

<sup>16</sup> *Gang of four* é uma banda britânica de Leeds, do gênero pós-punk fundada em 1977. A canção *Natural's Not in It* é de 1979.



Figura 2 – Kirsten Dunst na abertura do filme, *Marie Antoinette* “olhando” para a câmera: esta assume uma relação extra-diegética com o espectador. Fonte: Coppola, 2006.

As cores que dominam esta cena, em seu aspecto físico, são o azul pastel e o rosa, além do vermelho, o preto, o branco, e ainda tons acinzentados. O azul do vaso no aparador, combinado com o branco, é análogo ao tom pastel das paredes e da cadeira; já o vermelho das frutas, combinado com o branco, é análogo ao rosa dos doces. As cores em cena indicam um contraste simultâneo, “fenômeno registrado ao observarmos os objetos coloridos simultaneamente” (Silveira, 2011, p. 107). O rosa e o azul pastel têm uma carga simbólica em que se complementam, sendo que simbolicamente se percebe o azul como uma cor fria e o vermelho como uma cor quente. Em *Introdução à Teoria da Cor*, Luciana Silveira cita a Chevreul que “demonstrou que quando uma cor quente é justaposta a uma cor fria ambas se destacam reciprocamente” (2011, p 109).

Na fig. 2, a diretora “cola” à imagem representada da personagem a ideia de que a personagem parece divertir-se com a câmera (quase num deboche), e a ação vai mostrá-la lambendo os dedos após tocar a massa do bolo rosa que está ao seu lado. Em poucos segundos, estabelece-se uma relação do espectador com a personagem, como se ela fizesse-lhe uma reverência. Neste sentido, Pucci Jr. assinala o “caráter estetizante” que, no ver deste trabalho, a abertura de *Marie Antoinette* vai estabelecer: “goza-se o fascínio do falso, sabendo-o falso, o que se constitui outra forma de distanciamento em relação à diegese” (2008, p. 199).

Cabe lembrar que este falso pode ser melhor compreendido na perspectiva da metaficção historiográfica de Hutcheon, pois:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade

que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Este tipo de ficção pós-moderna também recusa a rejeição do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte. (1999, p. 127)

Esta autonomia da arte está expressa na figura 3, onde se notam as fontes em itálico indicando que, além de não serem do tipo antigo, não apresentam serifas (características da tipografia antiga). O que vemos é uma tipologia de estilo moderno, cujo desenho é mais reto, que já nos avisa que o filme certamente é “diferente”.



Figura 3 – Frame da abertura de *Marie Antoinette* (2006).

A cor pink, aliada à música nervosa do pós-punk da banda *Gang of Four*, anuncia um lugar de instabilidade: além disso, a tipologia remete à uma falta de solidez, de firmeza (dos tipos antigos, mais “pesados”), e é incoerente com as grafias do século XVIII, que eram rebuscadas, quase manuscritas; a música também referencia essa instabilidade ao se apresentar desconexa do tempo que pretende narrar. Assim, nestes primeiros quadros do filme, podemos dizer que eles apontam para um tempo não fixo: mutável, instável, volúvel; ou melhor, vai dissimular, no sentido de indicar o âmbito da representação, o ambíguo e fantasioso lugar da paródia lúdica e da ironia da metaficção historiográfica. As referências que vão simular a fantasia aparecem também nas cores. O filme desloca e reorganiza, evidenciando associações de objetos às cores. Nos extras do DVD de *Marie Antoinette*, Sofia Coppola vai dizer que a cor verde representa a cidra, e quando esta desbota, vira cor de queijo (Sofia Coppola, 2006):

Sofia fez um livro de referência para as cores. Eu perguntava: o que é isso? – “Isso é queijo verde que desbotou”. Ou a camisa de alguém. Ou tem uma foto de um monte de biscoitinhos que eram amarelos, marrons e magenta. E ela dizia que estas eram as cores do filme. A paleta.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> K.K. Barret, diretor de arte do filme. COPPOLA, Sofia. *Marie Antoinette*. Color: 122min, EUA, FRA, 2006. Extras

Abaixo, uma imagem que ilustra a paleta e que mostra os famosos *macarons*, que são bolinhos feitos de farinha de amêndoas (fig.4), da confeitaria parisiense *Ladurée*, que participou sob a forma de apoio em *Marie Antoinette*. É possível observar, nas cores dos *macarons*, tons desbotados ou pastéis.



Figura 4 – *Macarons* da confeitaria *Ladurée*, de Paris. Fonte: JAMIE TARABAY, NPR, 2007.

A abertura de *Marie Antoinette* se inicia com um “predomínio hipertextual” que é expresso por Pucci Jr. pelas “representações de representações (devidas à hipertextualidade)” que “podem produzir a compreensão do processo de construção da narrativa ou de diferentes conotações do discurso que se enuncia” (2008, p. 201). Não se pode esquecer que o cinema traz ideia da montagem. Como frisa Jaques Aumont, “um dos traços mais específicos do cinema é ser uma *arte da combinação e da organização* (um filme sempre mobiliza uma certa quantidade de imagens, de sons, e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis)” (2004, p. 53). Por sua abertura inusitada, *Marie Antoinette* jogaria então com a representação da representação.

A maneira pela qual a paródia lúdica se apresenta no filme de Coppola – na relação da música com a imagem, e ainda pelas narrativas construídas – colocam a narrativa em um estado conflituoso que se expressa pela abertura que traz uma contradição entre os tempos. Rompendo com a narrativa clássica na qual, para Bordwell “é típico que o estilo encoraje o espectador a construir tempo e espaço coerentes e consistentes para a ação da fábula” (*apud* Pucci Jr., 2008, p. 38).

Isto posto, pode-se dizer que este trabalho tem como propósito explicar *Marie Antoinette* como uma metaficção historiográfica que se inscreve no cinema pós-moderno. Este num primeiro momento apareceu como um estilo. Por outro lado, existem os cenários “culturais midiáticos pós-modernos” que, ainda que estejam insertos num contexto de “instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações” segundo Santaella (2003, p.59), são do campo do histórico. Tentar-se-á agregar contribuições teóricas que permitam uma leitura da perspectiva histórica de *Marie Antoinette*, o qual pode ser entendido na relação espaço-tempo com os fenômenos sociopolíticos, que, por seu lado, incluem o cultural e o econômico. Tudo isso forma parte de uma mesma totalidade que hoje se reafirma pela heterogeneidade. Como diz Pucci Jr., “Em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno, e o pós-moderno, por exemplo nas artes.” (2006, p.361-2).

Neste trabalho também se falará do primeiro longa-metragem de Sofia Coppola, *The Virgins Suicides* (1999), que é um retrato da América suburbana dos anos 1970. Como todo retrato, traz o enquadramento do autor. Comentar-se-á que os filmes de Sofia Coppola costumam apresentar um ponto de vista que escrutina o universo feminino.<sup>18</sup> Nasceu em 1971, época da *disco music* e casou-se com um músico em 2011. Sendo filha do cineasta Francis Ford Coppola, ela cresceu no *mainstream* da indústria do entretenimento<sup>19</sup> e foi, desde cedo, cidadã do mundo.

O presente estudo se estrutura, então, da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta um pouco da história de Versalhes sob as perspectivas de diversos autores: historiadores da arte como Gombrich e Lord Kenneth Clark; historiadores como Peter Burke e Hayden White, ainda, a contribuição literária de Antonia Fraser, como também do sociólogo Georges Balandier, entre outros.

O segundo capítulo apresenta uma leitura sobre a metaficção historiográfica, tendo como objetivo descrever os processos paródicos, de modo a ilustrar como o pós-modernismo explora este tipo de relação transtextual. Pretende-se ainda, explorar a paródia, observando algumas leituras sobre o palácio de Versalhes. Além disso, apresenta-se uma revisão

---

<sup>18</sup> Não é porque se trata de uma cineasta que a questão do gênero feminino tenha de ser objeto de sua temática ou filmografia. Apesar de Sofia Coppola reincidir neste universo, outras cineastas vão ignorar a temática, como a vencedora do 82º Oscar de melhor direção, Kathryn Bigelow, com *The Hurt Locker* (2009), filme de guerra que se passa na Guerra do Iraque.

<sup>19</sup> Nas palavras de Derek Hill (2008, p. 121): *She is the daughter of the great American filmmaker Francis Ford Coppola, and with only three films under her belt so far, Sofia Coppola has already begun to carve out her own modest legacy. [...] And for others she represents the worst aspects of Hollywood nepotism – a jet-setting daughter of a genuine Hollywood maverick; sometime actress in her father's films; fashion designer; heiress; award-winning film director.* (tradução do autor)

bibliográfica sobre conceitos relevantes acerca da metaficção historiográfica sem ter a pretensão de exaurir a discussão.

O terceiro capítulo tem como objetivo demonstrar que, em virtude das escolhas da diretora, a representação da personagem título aparece desreferencializada, e também despolitizada. O que despolitizaria é o *pop* – o *pop* aparece como opção política e ao mesmo tempo (a)política. Secundariamente, pretende-se explorar como a interdiscursividade aparece, sobretudo através da citação de músicas. Este será ainda um elemento transversal em todos os capítulos.

O quarto capítulo versará sobre a ideia de o filme de Coppola ser, de alguma maneira, um *patchwork* de gêneros em virtude da estética e músicas apresentarem períodos e referências históricas heterogêneas. Para tanto se vão explorar outros filmes como *The Virgin Suicides* (Coppola, 1999); *Plunkett & Macleane* (Scott, 1999); *The French Lieutenant's woman* (Reisz, 1981) e *Lady Oscar* (Demy, 1979).

## Capítulo 1 – Contextualizando Versalhes

A fala do ator Steve Coogan, ator que interpreta o Embaixador Mercy em *Marie Antoinette* reconhece a importância de um dos empreendimentos da era moderna, a propaganda. De certa forma, o que ele julga uma má propaganda é, na verdade, a contrapropaganda<sup>20</sup> e seu alvo, Marie Antoinette:

Ela foi a primeira vítima de uma má propaganda. A propaganda não era das melhores. Os revolucionários foram muito bons nisso. Porque muitas mentiras sobre Maria Antonieta [...] algumas eram verdadeiras, mas eles exageravam. – Steve Coogan, (COPPOLA, 2006).

Temos que considerar que os fatos da época de Marie Antoinette ainda não contavam com a fotografia. Só no século XIX é que a fotografia iria tornar-se popular. Apesar de a fotografia estar ausente na revolução francesa, a imprensa já se havia consolidado.

Sabe-se que, muito antes de Marie Antoinette, no tempo de Luís XIV, que reinara a França de 1643 até 1715 (Burke, 2009, p. 13), ele transformara suas atividades diárias em rituais públicos, em que dispensava especial “atenção aos modos de autoapresentação” (*Id.*, p. 191). Seu governo começara de fato em 1661, aos dezoito anos de idade, pois antes dessa idade ficara sob a tutela do cardeal Mazarin, que “deu a Luís sua educação política” (*Id.*, p. 58). O reinado de Luís XIV foi marcado pela supressão da autoridade da nobreza e pela criação de uma burocracia para o governo local. Em 1682, Luís XIV transferiu a corte para Versalhes, de modo a consolidar sua independência em relação aos nobres e aos parisienses. Ele morreu em 1715, com a economia da França esgotada. *Versailles c'est moi* – lhe atribuíram.

Compreender Versalhes é de certa forma, compreender seu criador. A revolução francesa foi narrada por pinturas, charges, textos e livros. *Marie Antoinette* vem então preencher mais uma destas superfícies, na tela do cinema.

A pergunta que Versalhes traz para o tempo presente é: afinal, com o que a monarquia se pareceria? O lugar evoca a própria reinvenção da monarquia. Em Versalhes esta se expressa através do grandioso, que esmagadoramente ambiciona ser exuberante, um tanto colorido, e aquele senso de que é necessário um palco. Versalhes era o palco, tudo ali

---

<sup>20</sup> Conhecido termo no meio jurídico, contrapropaganda tem inúmeras acepções. Ver a revista eletrônica Intertem@s. Na edição de 2009, UBUKATA e YONEMOTO apresentam a monografia “Contrapropaganda no código de defesa do consumidor”, um detalhado estudo do termo na legislação brasileira que delinea a historicidade da contrapropaganda, especialmente da revolução industrial (1750) em diante.

pretendia de seus espectadores a atenção total, e em seu centro figurava o monarca, Luís XIV, seguido do XV e XVI. Uma descrição que resume a imensidão ambiciosa do primeiro Luís:

Iniciando em 1688 a partir de uma modesta casa de caça que fora de seu pai, o rei encarregou a construção do maior palácio da Europa, com 700 cômodos, 67 escadarias em 730 hectares de parques com paisagismo. O arquiteto Louis Le Vau construiu um conjunto de asas que se expandiram em um pátio alargado. Eles foram decorados com bustos de mármore, troféus da antiguidade, e telhados dourados. Em 1678, Jules Hardouin-Mansart assumiu a obra e acrescentou duas imensas asas ao norte e ao sul. Ele também projetou a capela, que foi concluída em 1710. Charles le Brun planejou os interiores e André Le Nôtre redesenhou os jardins. Em 1768, Luís XIV declarou Versalhes a sede oficial e a corte do governo francês. Durante o seu reinado, a vida neste suntuoso palácio de estilo barroco foi submetido à rígida etiqueta. Sob Luís XV (1715-74) tornou-se cada vez mais opulento com a ajuda da Madame de Pompadour, amante do rei, que criou um gosto pela elegância que logo se espalhou por toda a Europa. (Amrine, 2011, p. 58)<sup>21</sup>

A dispendiosa monarquia em Versalhes impôs um governo cuja ganância contrastava com a pobreza do povo francês.<sup>22</sup> Uma das inúmeras razões que fazem de história de Versalhes ser bem conhecida deve-se à quantidade de jornais, livros, retratos e pinturas da época que foram preservados. Outro fator que chama a atenção foram os leilões acontecidos logo após a revolução francesa. Em reportagem intitulada Marie Antoinette: a rainha do gosto primoroso, o suplemento online *Art* do jornal britânico *The Telegraph*, Richard Dorment (2008, online) comenta que os leilões foram feitos a título de caixa. Os franceses revolucionários queriam que todos os pertences da odiosa monarquia sumissem do país.<sup>23</sup>

Outro fator vem de uma tradição cerimonial pomposa, encetada desde Luís XIV, na qual atos banais de sua vida eram realizados diante de uma plateia seleta, fazendo às vezes

<sup>21</sup> No original: “Versailles represents the glory of Louis XIV's reign. Starting in 1668 with his father's modest hunting lodge, the king commissioned the largest palace in Europe, with 700 rooms, 67 staircases, and 1800 acres (730 ha) of landscaped parkland. Architect Louis Le Vau built a series of wings that expanded into an enlarged courtyard. They were decorated with marble busts, antique trophies, and gilded roofs. Jules Hardouin-Mansart took over in 1678 and added the two immense north and south wings. He also designed the chapel, which was finished in 1710. Charles le Brun planned the interiors and André Le Nôtre redesigned the gardens. In 1682, Louis XIV declared Versailles the official seat of the French government and court. During his reign, life in this sumptuous Baroque palace was ordered by rigid etiquette. Under Louis XV (1715-74), it became increasingly opulent with the help of Madame de Pompadour, the king's mistress, who set a taste for elegance that soon spread across Europe. (tradução do autor).

<sup>22</sup> Enquanto a corte vivia uma cultura de luxo de riqueza incomparável a outras cortes europeias, o povo experimentava o constante aumento de preços dos alimentos, vivia em cidades sem saneamento básico, havia poucos hospitais e médicos e os liceus e as escolas eram instituições notadamente privadas.

<sup>23</sup> Neste sentido, Richard Dorment comenta: *And so, instead of destroying the contents of the Petit Trianon (the Queen's exquisite chateau in the grounds of Versailles), they sold them. A poster advertising the sale of the furniture and effects of the person referred to as the "So-Called Queen" took place on Sunday, August 25, 1793 - seven months after the execution of her husband and two months before her own death on the scaffold. In small print at the bottom of the poster it states that any items bought at the sale could be taken abroad tax-free - an open invitation to foreign collectors to remove all traces of the hated queen from French soil.*



de um *reality-show*.<sup>24</sup> Seguramente, o reinado de Luís XIV e seus sucessores em Versalhes demarca um novo tipo de cultura de espetáculo. Modernamente falando, pode-se dizer que Versalhes inaugurou um tipo de espetáculo *in loco*, onde a plateia acompanha os que estão nele, como *voyeurs*, a diferença daquela época para o presente é que o espetáculo agora se dá em massa e as audiências podem acompanhar de seus televisores, computadores, entre outros meios. Já Versalhes era para uma audiência mais seleta, que ali vivia ou era convidada.

O antropólogo Georges Balandier ensaia sobre as relações de poder tecidas pelo cerimonial desde o medievo à era da televisão, no livro chamado *O Poder em cena*. Como Balandier dedica o livro “aos príncipes de todas as cores”, ele se remete a Versalhes logo de início: “a monarquia de Luís XIV mostra-se, diz-se, glorifica-se no palácio de Versalhes que se constrói, e na ópera que a constitui como drama lírico.” (1992, p. 25). Ele lembra então de Guy Debórd ao comentar que “o que se impõe em primeiro lugar é o fato da apresentação espetacular da vida social não se separar duma representação do mundo, de uma cosmologia traduzidas em obras e práticas” (Balandier, 1992, p. 30). Já desde muito tempo antes de Luís XIV que o espetáculo era importante, por exemplo, “a Renascença faz da representação uma arte, em primeiro lugar política, praticada junto dos príncipes e nos locais públicos” (idem, p. 36). Nesta linha, Mary Anne Staniszewski, em seu livro *Believing is seeing: creating the culture of art*, assinala a importância do mito:

Se você vivesse ou trabalhasse em Versalhes, sua vida era, em certo sentido, uma atuação que demonstrava o mito da onipotente autoridade do rei. Se você fosse membro do tribunal, por exemplo, sua beleza, sua inteligência, sua ascendência eram representações de Luís XIV e seus atributos.<sup>25</sup> (1995, p. 96)

Ao mesmo tempo, Staniszewski admite que o palácio transmite o espetáculo, a beleza, a arquitetura e as artes para celebrar e representar o poder do rei. Balandier lembra que “o grande ator político comanda o real pelo imaginário” (1992, p. 21).

Para explicar a diferença tecnológica entre os 300 anos que nos separam do primeiro Luís, Peter Burke, em *A Fabricação de Luís XIV* conta que “seus meios de comunicação não eram de massa” (2009, p. 213): o mesmo “era apresentado em público através da imprensa, de estátuas e medalhas, ao passo que os governantes atuais do século XX apoiam-se cada vez mais na fotografia, no cinema, no rádio e na televisão” (*Id.*, p. 211).

<sup>24</sup> Na ocasião do casamento entre o Príncipe William, Kate Middleton, atuais duque e duquesa de Cambridge da Inglaterra, algumas estimativas apontaram audiência global de 2 bilhões de pessoas, o que faria do evento o mais televisionado da história. Ver: MARINHEIRO, Vagnaldo. *Folha de São Paulo*. Casamento atrai multidão e revigora prestígio da realeza. 30/04/2011.

<sup>25</sup> No original: *If you lived or worked in Versailles, your life was, in a sense, a performance demonstrating the myth of the omnipotent authority of the king. If you were member of the court, for example, you beauty, your wit, your pedigree were representations of Louis XIV's attributes.* (tradução do autor)

Burke destaca que, apesar das diferenças entre “próprias exigências” de cada meio, “o contraste entre o que poderíamos chamar de governantes eletrônicos e seus predecessores foi exagerado”<sup>26</sup> (*Id.*). Burke conclui que se trata “de um contraste entre dois estilos de retórica” (2009, p. 213).

A história de Versalhes é intrínseca a três monarcas da família Bourbon, todos de nome Luís: o primeiro fora o XIV, que idealizou o palácio e reinou na França por mais de 70 anos; o segundo foi seu neto, Luís XV (1710-74), que reinou por 59 anos (Price, 2007, p.21-28) e, o neto deste, Luís XVI (1754-91), que esposou Marie Antoinette da Áustria e veio a ser deposto e guillotinado após reinar por 17 anos. Se considerarmos somente os Bourbons, a história de Versalhes em si, abraça mais de seis gerações da família. Atualmente, quantos seriam os palácios reais com monarcas vivendo neles. Provavelmente alguns poucos rivalizam com o atual e inabitado museu de Versalhes. Por outro lado, Versalhes é um dos pontos turísticos mais visitados da Europa. Todos os monarcas que ali passaram imprimiram seus estilos e ambições, adicionando e reformando seus salões.

O que impressiona na cidadela de Versalhes é a transformação que incidiu sobre o lugar. Versalhes é a criação de diferentes monarcas, entre os quais se destaca o idealizador, Luís XIV. Em virtude de seus cômodos elegantes, suas obras de arte ao palácio foram atribuídos diversos sinônimos para entender o antagonismo entre a grandiosidade e a intimidade, o estranho e o exótico. Ao longo de sua existência, Versalhes foi muitas coisas, o lar de reis e nobres e, também, de muitos romances, sendo um palácio cujo verniz barroco foi fundamental para a monarquia absolutista, e uma fantasia arquitetônica.

As artes na França de Luís XIV foram dominadas por Charles Le Brun, (1619-90), da *Académie Royale de Peinture*, “instituição que ajudara a fundar em 1648” (Burke, 2009, p. 67) e também responsável, no palácio de Versalhes, pela Galeria dos Espelhos, completada em 1684. A arquitetura e o estilo de Versalhes foram imitados em toda a Europa: São Petersburgo, na Rússia, fundada em 1703, é um exemplo. Desde que foi construído no século XVII, Versalhes sempre foi um espaço muito frequentado. Entretanto, a competição por visitantes é feroz. Ao longo dos anos, o museu passou por várias atualizações físicas e de gestão, visando melhorar a maneira como os turistas experimentam o próprio *chateâu*.

---

<sup>26</sup> A primeira edição de Burke na língua portuguesa é de 1994. A edição em inglês, publicada pela Universidade de Yale, é 1992. Por isso a expressão “atuais” se vincula ao século XX no texto de Burke.

Estando a 20 quilômetros ao sul de Paris, Versalhes fora durante muito tempo o retiro de caças da realeza. Embora próximo à Paris, a essa época ainda uma cidade fétida e imunda, Versalhes era considerado um paraíso, localizado na zona rural da *Île-de-France*. O último rei da França, Luís Felipe I (1773-1850), transformou o palácio em um museu nacional em 1837. Segundo o site oficial do museu ([www.chateauversailles.fr](http://www.chateauversailles.fr)) Versalhes recebe anualmente quatro milhões de visitantes por ano. Na alta temporada 20 mil turistas circulam pelos salões nos horários de pico.

Amrine (2011, p. 58) lembra que os ambientes decorados por Charles Le Brun apresentam seu clímax no Salão dos Espelhos, que se estendem por 70 metros na fachada oeste.<sup>27</sup> A luz e o esplendor do lugar são ampliadas por imensas janelas, cheias de detalhes como frisas e decorações douradas, além de dezenas de imensos lustres de cristal que pendem e irradiam mais luz: a intenção do Salão era ser público. Desde a sua concepção, Versalhes era um lugar a ser exibido: seja para a corte dos Oitocentos, seja para o público que o visita hoje. Para iluminá-lo à noite, eram necessárias mais de 8.000 velas (Stamberg, online, 2006), definitivamente algo extravagante quando grande parte dos seus súditos em Paris mal tinham renda para comprar pães. Apesar do imenso edifício, mal existiam sanitários.

Para Gombrich:

É mais em sua imensidão do que em seus pormenores decorativos que Versalhes pode considerar-se uma construção barroca. Os seus arquitetos tinham a intenção principal de agrupar os enormes volumes do edifício em alas claramente distintas e de dar a cada ala um aspecto de nobreza e grandiosidade. Acentuaram o centro do andar nobre mediante uma fila de colunas jônicas que sustentam um cornijamento com uma série de estátuas no topo, e ladearam essa efetiva peça central com decorações de um tipo semelhante. Com uma simples combinação de formas renascentistas puras, eles dificilmente teriam conseguido quebrar a monotonia de uma fachada tão vasta; mas, com a ajuda de estátuas, urnas e troféus, produziram uma certa dose de variedade. Portanto, é em edifícios como esse que melhor podemos apreciar a verdadeira função e finalidade das formas barrocas. Se os arquitetos de Versalhes tivessem sido um pouco mais audaciosos do que foram, e usado meios menos ortodoxos de articulação e agrupamento do enorme edifício, é possível que seu êxito fosse ainda maior. (2000, p. 447)

Para se ter uma noção da imensidão de Versalhes, ver a figura 5.

Stefan Zweig, no livro *María Antonieta*, chama o palácio de “gigantesco esplendor sem sentido”:

Mesmo hoje, Versalhes age sobre nós como o símbolo maior da autocracia, sem razão aparente, no meio do campo, longe da capital, sobre uma colina levantada artificialmente ergue-se um enorme palácio, o qual, por centenas de janelas, contempla um país despovoado, ao longo de canais artificialmente construídos e jardins artisticamente aparados. Nenhum rio favorável ao comércio e ao tráfego

<sup>27</sup> No original: “The climax is the Hall of Mirrors, stretching 230 ft (70 m) along the west façade.”

passa por ali, sem caminhos ou estradas naquele ponto, ao acaso, como capricho de pedra de um grande senhor, este palácio opõe aos olhos espantados seu gigantesco esplendor sem significado. Mas é precisamente por isso que foi quisto, pela cesárea vontade de Luís XIV: construir um impressionante altar a si próprio, a sua inclinação para o culto idólatra de si mesmo.<sup>28</sup> (1986, p. 20)

Gombrich assinala: “Versalhes é tão gigantesco que nenhuma fotografia pode dar uma ideia adequada de seu aspecto.” (2000, p. 447). Tudo que ali estava era feito para o palácio, era uma arte encomendada para representar o rei. Para Burke, o lugar “evoca não somente a construção mas um mundo social, o da corte, e em particular a ritualização da vida cotidiana do rei” (2009, p. 99).

Se a visão de Versalhes demonstra, entre outras coisas, um prodígio paisagístico construído por Luís XIV, ele não foi o único: por volta de 1700, Gombrich assinala, proliferaram pela a Europa uma arquitetura em que

todas as artes tinham que contribuir para o efeito de um mundo fantástico e artificial. Cidades inteiras foram usadas como cenários teatrais, áreas de campo foram convertidas em jardins, regatos e cascatas. Os artistas tinham rédea livre para projetar a seu bel-prazer e traduzir em pedra e estuque dourado suas visões mais inverossímeis. (2000, p. 477)

---

<sup>28</sup> No original “Aun hoy día, Versalles actúa sobre nosotros como el símbolo más grande de la autocracia; sin ningún aparente motivo, en medio del campo, lejos de la capital, sobre una colina alzada artificialmente se levanta un palacio gigantesco, el cual, por centenares de ventanas, contempla un país despoblado por encima de los canales artificialmente contruidos y de los jardines artísticamente recortados. Ningún río favorable al comercio y al tráfico atraviesa por allí; ningún camino ni ninguna ruta concurren en aquel punto; por pura casualidad, como capricho de piedra de un gran señor, este palacio opone a los asombrados ojos su gigantesco esplendor sin sentido. Pero justamente eso es lo que ha sido querido por la cesárea voluntad de Luis XIV: erigir un deslumbrante altar a su propia persona, a su inclinación al culto idolátrico de si mismo.” (tradução do autor)

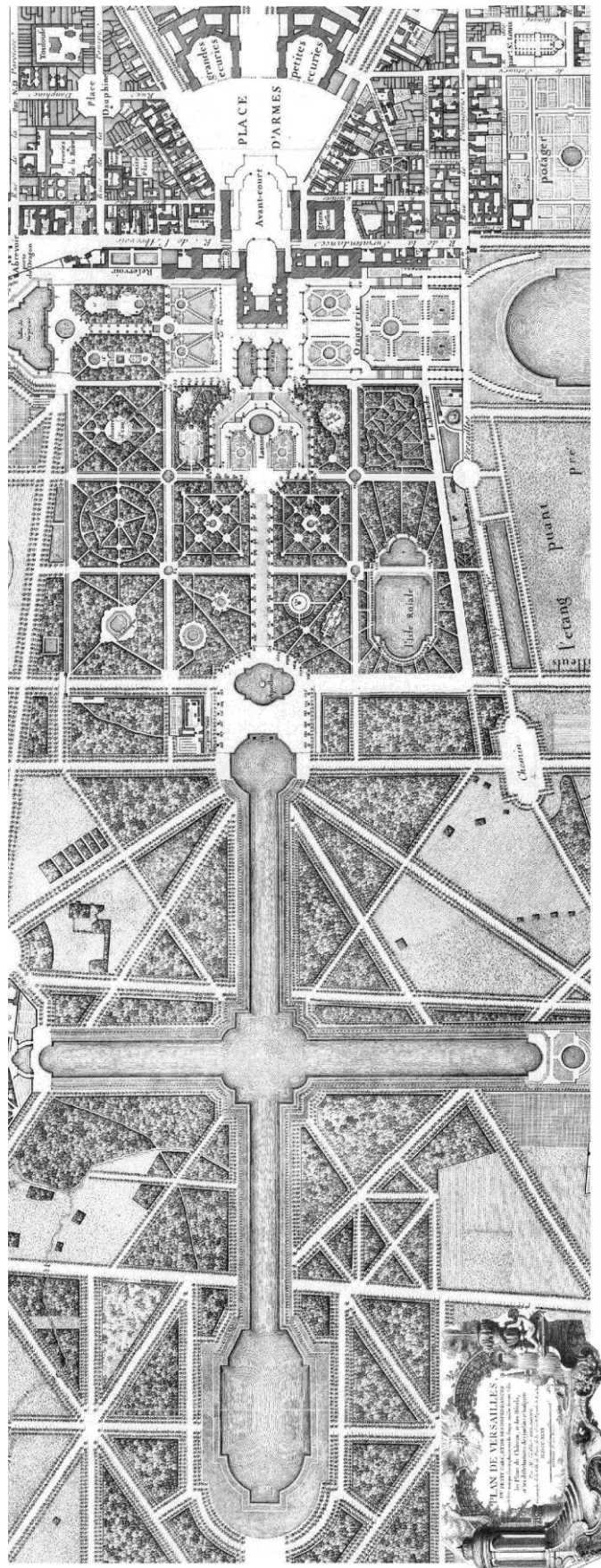


Figura 5 – A imensidão dos jardins e o palácio de Versalhes em desenho de 1746 do abade Delagrive.  
 FONTE: WIKIPÉDIA, online, 2012. Disponível em: < [http://fr.wikipedia.org/wiki/Château\\_de\\_Versailles](http://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Versailles) >

A intenção de contextualizar algumas histórias sobre este lugar se deve, sobretudo, ao tema principal do próximo capítulo, que é apresentar a metaficção historiográfica, para posteriormente demonstrar algumas de suas características na obra de Sofia Coppola.

Por ora, note-se que Versalhes é um lugar que evoca muitas e diversas histórias, sendo que inúmeros acontecimentos da França moderna, e também do ocidente, estão, de certa forma, vinculados aos que viveram no palácio. Pode-se dizer que se trata de um lugar cujas histórias foram propagandeadas por inúmeros narradores: os que ali viviam, os que trabalhavam ou lhe desfrutavam e os que ali não viviam, os parisienses. O clímax da Revolução Francesa pode justamente ser considerado a tomada de Versalhes pelos que rechaçavam os que ali viviam e o que estes representavam, a monarquia absolutista.

As histórias que evocam Versalhes, portanto, devem ser consideradas sob uma perspectiva crítica, tendo em vista estes contextos de vozes. Nem sempre as histórias contadas pelos livros e autores podem ser consideradas “a” história em si. Entretanto, dependendo de quem narre, damos-lhes alguns créditos. Outros fatores vão influenciar, como a interpretação ou posse de documentos, recortes, objetos pessoais, entre outros, que vão fazer parte, sobretudo, da consideração dos historiadores no próprio construir dos discursos da história. Sem cair no relativismo e tampouco na sua negação, a história, no século XX, buscou emprestar diversas vozes para ser contada, ou ainda, se preciso ou desejado, recontada.

Marie Antoinette comissionou vários artistas para seus retratos oficiais: entre os mais famosos, estão as obras de Elizabeth Vigée Le Brun, que retratou a monarca e seus filhos.<sup>29</sup> Entretanto, Fraser assinala que Marie Antoinette “via os seus próprios retratos com indiferença, mais ou menos como a realeza de hoje deve considerar as fotografias oficiais” (2007, p. 251). Entretanto, a referência a Elizabeth Vigée Le Brun é importante, pois foi o pincel de Madame Vigée Le Brun que influenciou a paleta de cores nas partes finais da narrativa de Sofia Coppola, quando dos tons saturados do branco, que trazem os tons pastéis de grande parte da história, as cores esfriam para tons azulados e negros. Isso vai reforçar a atmosfera de tristeza por conta da morte de um dos filhos de Marie Antoinette, a princesa Sofia, falecida em 1787, algumas semanas antes do seu primeiro aniversário (Fraser, 2007, p. 286). Mais adiante, falar-se-á mais das cores. Como curiosidade, Fraser conta que a pintora tinha a mesma idade da rainha (2007, p. 252). Ela pintou um quadro que incluía a monarca e seus três filhos, no qual a pequena Sofia, teve que ter sua imagem encoberta do retrato no qual

---

<sup>29</sup> Sua vida na Áustria foi retratada por nomes como Jean Etienne Lyotard quando ela tinha uns sete anos; já aos 13 anos, em 1767, temos Marie Antoinette retratada por Martin van Meytens. Ver: Fraser, 2007.



“o dedo do delfim apontando na direção do berço vazio.” (Fraser, 2007, p. 286) conforme se pode ver na imagem a seguir (fig. 6).



Figura 6 – Vigée Le Brun, 1787. (*Château de Versailles*) Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/wallyg/1606281094/>

Sobre este quadro e sua autora, Fraser comenta que:

Luísa Vigée Le Brun deixa claro que tomou-se o máximo cuidado para transmitir uma imagem não muito distante de uma sagrada família. A própria Luísa frequentemente inspirava-se em Rafael. Jacques-Luís David, seu colega pintor, sugeriu que Luísa observasse as Sagradas Famílias do Alto Renascimento no Louvre, principalmente as de Júlio Romano. Quando Luísa [...] perguntou a David se não seria acusada de plágio, este respondeu com vigor: “Faze o que faz Molière. Toma o que quiseres, onde quiseres.” (2007, p. 286)

Em *Marie Antoinette*, Sofia Coppola vai mostrar Madame Vigée Le Brun a pintar a monarca e seus filhos (fig. 7).



Figura 7 – Vigée Le Brun a pintar Marie Antoinette e seus filhos. FONTE: COPPOLA, 2006.

A importância das artes para o contexto de Versalhes pode ser entendida na perspectiva de Angela Ndalianis, em seu livro *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, onde se reafirmam as pretensões de Luís XIV em construir um microcosmo (2004, p. 51). Ao apresentar sua leitura do barroco, a autora conta, citando a Lablaude, que no reinado de Luiz XIV o território do palácio se expandira de 500 para 15.000 acres. Analisando os jardins de Versalhes, o autor referido por Ndalianis traz a ideia da serialização, ao observar as estátuas dispostas nos jardins do palácio em homenagem aos mitos gregos – em sequencia, em séries, ou conjuntos – especialmente o deus-sol Apolo (ver fig. 8). A figura citada remete ao mito no qual ele emerge das águas para anunciar o nascimento do dia. Os mitos aparecem re-mixados nas artes, para celebrar a figura de Luís XIV, onde “Apolo e Luís convergem” (*op. cit.*; p. 52) ora no exterior do palácio, ora em afrescos ou cômodos em seu interior. Repleto de narrativas, Versalhes simula histórias por todas as direções:

Formas narrativas tornam-se dispersas, porque cada exemplo serial se entrelaça através de uma história maior em rede, no entanto, os principais motivos iconográficos (a franquia) reinam na complexa série de histórias que, desvendam-se ao longo dos seus próprios caminhos distintos<sup>30</sup> (Ndalianis, 2004, p. 52)

<sup>30</sup> No original: *narrative forms become dispersed, because each serial example interlaces across a larger story network; nevertheless, the key iconographic motifs (the franchise) reign in the complex series of stories that unravel along their own distinct paths* (tradução do autor)





Figura 8 - Carruagem de Apolo, Versalhes (1667-72). FONTE: WIKIPÉDIA, online, 2012. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Versailles>>

Ndalianis cita um estudioso dos jardins do palácio de Versalhes, chamado Robert W. Berger, o qual explica que o deus-sol Apolo ‘brota’ como o cômodo central de um sistema em que, os cômodos em volta deste são construídos em uma narrativa “ptolomaica ou copernicana” do sistema solar. Ciência e representação se mesclam sob a forma de seis cômodos que foram dedicados a Mercúrio, Vênus, Terra e a Lua, Júpiter, Saturno e Marte<sup>31</sup> (*Ibid.*, p. 54).

Conforme visto neste capítulo, o palácio de Versalhes tornou-se um museu. Vale lembrar que Staniszewski explica-nos que “antes do final do séc. XVIII instituições que lidavam com a cultura visual eram muito diferentes das atuais, e em muitos casos, nem existiam.”<sup>32</sup> (1995, p. 37). Esse gosto pela cultura visual, ilustra um fenômeno que se intensificou a partir dos 1800, conforme elucida Peter Burke em *Cultura Popular na Idade Moderna*: “estava ocorrendo uma passagem gradual das formas mais espontâneas e participativas de entretenimento para espetáculos mais formalmente organizados e comercializados para espectadores” (1992, p. 271).

O filme de Sofia Coppola foi inteiramente rodado na França<sup>33</sup>, tendo as cenas no Palácio de Versalhes sido autorizadas pela direção do museu, em cômodos que têm a entrada proibida. A autorização para as filmagens tendo Versalhes como locação, veio do diretor do

<sup>31</sup> Segue no original, trecho parafraseado: *With the central room focusing its design to the Sun god Apollo, the other six rooms was informed by a ptolomaic or copernican solar system, the centrality of the Sun god motif as symbolic of Sun King’s Power is not an issue of debate.* (tradução do autor)

<sup>32</sup> No original: *Before the late eighteenth century, the institutions dealing with visual culture were very different from what they are today and in many cases did not exist at all.* (tradução do autor)

<sup>33</sup> Esta informação aparece nos créditos do filme. Entretanto, sites como o *Internet Movie Database* atribuem locações na Inglaterra. (IDMB, online).

museu, *Monsieur Clementel-Arizzoli*: “quero apoiá-los porque o filme de Sofia entra na cabeça de Maria Antonieta, e só isso me interessa.”<sup>34</sup> O diretor de Arte, K.K. Barrett conta:

Quando soube que faríamos este projeto e que filmaríamos em Paris ou perto de Paris e que teríamos acesso livre a Versalhes fiquei entusiasmado. Mas a verdade é que são museus. Tínhamos que mostrar como se estivessem vivos. Podíamos nos aproveitar dos corredores, que são de boa extensão. Mas mesmo neles, tivemos que por cortinas e mobília completa. Não podíamos usar a mobília de Versalhes, tivemos que trazer a nossa e garantir que seria adequada ao tamanho (escala) que já existia nas paredes. (Coppola, *Extras DVD*, 2006)

A fala de Barret traz algo importante sobre mostrar o lugar como se estivesse vivo, o que, no cinema, tem a ver com o realismo.

No próximo capítulo, comentar-se-á um pouco mais sobre quais organizações apoiaram a realização de *Marie Antoinette*. Por fim, caberia aqui lembrar que Versalhes deixava sua marca para outras monarquias europeias, nas quais, para Gombrich:

Todo principzinho do Sul da Alemanha queria ter o seu Versalhes; todo pequeno mosteiro da Áustria ou Espanha queria compelir com o esplendor impressionante dos projetos de Borromini e de Bernini. O período em redor de 1700 foi um dos maiores da arquitetura: e não só da arquitetura. Esses palácios e igrejas não eram simplesmente projetados como edifícios (2000, p. 447).

Segundo foi dito anteriormente, Versalhes está vinculado ao ocidente civilizado e, sobretudo, porque foi na França que emergiu a cultura dos *salons* que tiveram uma grande contribuição ao iluminismo francês. Na série documental da BBC *Civilisation: a personal view*, estrelada pelo crítico de arte Kenneth Clark em 1969 – ele vai contar no 10º episódio, chamado “O sorriso da razão”, que as grandes civilizações tiveram o prodígio de demonstrar reverência às qualidades femininas. Ainda, diz ele, este respeito constituiu um avanço para a ideia ocidental de ser civilizado. Clark afirma que ao mesmo tempo é fundamental para o significado de civilizado a ideia do equilíbrio entre as qualidades masculinas e femininas numa sociedade.

Para Kenneth Clark, na sociedade francesa do século XVIII a influência das mulheres foi de uma benevolência porque, acima de tudo, era criativa, pois os *salons* podem ser vistos como uma “instituição” surgida neste contexto. As pessoas se davam às reuniões, a oferecer recepções, banquetes ou bailes em ambientes que eram frequentados por homens e mulheres de toda a Europa, geralmente convidados por um anfitrião. Não é a toa que *Marie Antoinette* vai dedicar uns dois terços de sua narrativa para descrever as festas, eventos, convescotes e reuniões às quais a personagem vai entregar-se aos prazeres da corte como parte de sua vida diária.

---

<sup>34</sup> COPPOLA, Sofia. *Marie Antoinette*. Color: 122min, EUA, FRA, 2006. Extras

Clark observa que foi nessa época que as mulheres conquistaram algum espaço na sociedade, e observamos que as pinturas francesas desta época não trazem apenas membros da realeza, mas diversas outras mulheres, como senhoras de idade, camareiras, ajudantes, pessoas comuns, como no quadro de François Bouchet, *La Toilette* (fig. 9). Assim, ele explica que as mulheres conquistaram um espaço de representação (sobretudo nas artes) não por riqueza, flertes ou status, mas por simpatia e tato, por fazer as pessoas se sentirem bem.



Figura 9 – *La Toilette*, 1742 – quadro de François Bouchet.

As moças presentes no quadro de François Bouchet, que mostram uma delas a levantar a saia para ajustar a meia calça, e a outra com um chapéu à mão, remetem a diversas cenas de *Marie Antoinette*. Por exemplo, em uma sequência que será explorada no capítulo 4 deste trabalho, poder-se-á ver uma cena em que Marie Antoinette aparecerá em uma cama com uma meia calça parecida. Ainda, existem cenas que a mostram em companhia de suas amigas Polignac e Lamballe. Pode-se vê-las a comprar tecidos, sapatos, perucas, joias entre outras coisas. As cenas em questão se centram nestes momentos de toucador, repletas de luxo, e ilustram o protagonismo que as figuras femininas assumiram na época de Marie Antoinette. O sucesso dos *salons* nesta época se deu porque a corte e o governo da França se estabeleceram fora de Paris, centralizando as funções políticas e jurídicas e todo o cerimonial da monarquia em Versalhes e o quadro de François Bouchet faz um retrato dessas modernas figuras femininas.

Em direção ao fechamento deste capítulo, cabe destacar que o livro de Angela Ndalianis pertence à série “*Foreword*”, da coleção *Media in Transition* - que tem como

editores associados Edward Barrett e Henry Jenkins<sup>35</sup>. Nas palavras de David Thornburn, ao apresentar o livro de Ndalianis, ele explica que, por estar contextualizado na história, o estudo será “comparativo, aberto especialmente aos estudos que tentam justapor novas e velhas mídias, examinando suas continuidades através de diferentes mídias e tempos históricos”<sup>36</sup> (2004, xi). Cabe dizer que esta é a pretensão deste trabalho, que tenta ainda, ser aberto, no sentido que propõe Lévi-Strauss: “O caráter aberto da História está assegurado pelas inumeráveis maneiras e compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originariamente mitológicas” (2000, p. 39).

Compor e recompor as mitologias e suas explicações é o ofício do estudioso da história, bem como os artistas, os biógrafos, escritores, cineastas, entre tantos outros. No capítulo seguinte, abordar-se-á a importância da metaficção historiográfica nas poéticas da pós-modernidade. A biografia de *Marie Antoinette* extrapola o livro de Fraser, bem como o próprio cinema, instaurando a transmedialidade ou, como visto com Pucci Jr., transtextualidade (2008, p. 62-66). A edição brasileira do livro de Antonia Fraser apresenta na capa a atriz Kirsten Dunst (ver fig. 10). Aqui, cabe citar que Jenkins lembra da co-criação (2008, p. 146) e de obras redundantes: que tendem a “proporcionar mais do mesmo.”



Figura 10 - Capa da edição brasileira do livro de Antonia Fraser

<sup>35</sup> Mais adiante neste trabalho, utilizarei o conceito de transmedialidade deste autor.

<sup>36</sup> Paráfrase do autor no seguinte trecho, que se segue no original: *It will be comparative – open especially to studies that juxtapose older and contemporary media, or that examine continuities across different media or historical eras, or that compare the media systems of different societies/* (tradução do autor).

Para finalizar, um comentário sobre a autora Antonia Fraser: formada em Oxford, Fraser é viúva de Harold Pinter (1930-2008), a quem dedica seu livro chamando-o de “primeiro leitor”. Seu marido foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura em 2005, e que, por coincidência neste trabalho, é o roteirista que adaptou para o cinema o romance de John Fowles, *A mulher do tenente francês*, de 1976, no filme dirigido por Karel Reisz, (1980), que será comentado no capítulo adiante.

## Capítulo 2 – Marie Antoinette, a história no filme

*Marie Antoinette* (2006) é o terceiro longa-metragem de Sofia Coppola. Com seu filme anterior, *Lost in translation* (2003), conhecido no Brasil como *Encontros e Desencontros*, Sofia Coppola ganhou o Oscar de melhor roteiro adaptado no ano de 2004. Conforme visto no capítulo anterior, uma das curiosidades acerca de *Marie Antoinette* é ter sido filmado nas dependências do Palácio de Versalhes, mediante a autorização do diretor do espaço, *Monsieur Clementel-Arizzoli*. Às segundas-feiras, dia que o Palácio está fechado para visita pública, foram feitas as cenas internas; já as cenas externas, como nos jardins do mesmo, podiam ser usados os outros dias da semana. Entre outros feitos, o filme rendeu o Oscar de melhor figurino em 2007, pelas mãos de Milena Canonero.

Curiosamente, apesar de contar com um elenco eclético, *Marie Antoinette* poderia se parecer ou ter algo em comum com outros filmes épicos tipicamente americanos, que se inscrevem no cinema clássico de Hollywood, como os *Dez Mandamentos* (1956), dirigido por Cecil B. DeMille e estrelado por Charlton Heston. Ou ainda, *The Conqueror* (1956), dirigido por Dick Powell. Conhecido em português como *Sangue de bárbaros*, o filme apresenta John Wayne, conhecido ator do gênero *western*, atuando como o conquistador mongol Gengis Khan. Esses filmes obedeceriam a um naturalismo fílmico, que pode ser entendido como uma busca do parecer real, trazendo um “senso de autenticidade” (Stam *et al.*, 2002, p. 185).

Entretanto, Sofia Coppola toma outros rumos, aliando-se à perspectiva do pós-modernismo, conforme propõe Pucci Jr. com os “sete princípios da poética pós-modernista” (2008, p. 202), a saber:

- 1) *Oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista*. Os filmes analisados são híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista.
- 2) *Preeminência da paródia lúdica*. O recurso mais utilizado para a obtenção de distanciamento é a paródia, com um aspecto lúdico que se traduz por um jogo não-destrutivo com o hipotexto. Deixa-se de lado, portanto a busca obsessiva da originalidade, própria do modernismo.
- 3) *Caráter estetizante que não se esgota na procura do belo*. A estetização opera não no sentido de criar beleza e seduzir, embora esses efeitos estejam presentes. Como no *Camp*, goza-se o fascínio do falso, sabendo-o falso, o que se constitui outra forma de distanciamento em relação à diegese.
- 4) *Impureza em relação a outras artes e mídias*. Em troca do esforço pelo “específico fílmico”, ou ao menos pela sua aparência, o hibridismo transtextual transforma-se num valor positivo.
- 5) *Relação conciliável e, ao mesmo tempo, não-integrada em relação à cultura midiática*. Relações com o cinema de entretenimento, videocliques e propaganda não constituem integração ao *status quo*. O ar respeitoso para com produtos da indústria do entretenimento não esconde que se empreende também sua contestação: os filmes se revalam enquanto discursos mesmo ao incorporar componentes dos musicais americanos, do noir e de peças publicitárias, pois a combinação com recursos

distanciadores produz, em maior ou menor grau, a quebra do ilusionismo. A paródia lúdica possui esse aspecto duplo e antitético: ela é definida como diferença irônica no âmago da semelhança e transgressão sancionada da convenção (Hutcheon, 1991, p. 12). É sancionada porque não entra em choque destrutivo com seus objetos, em geral produtos da cultura midiática, mas é transgressiva porque os utiliza de forma contextualizada.

6) *Não-exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado*. Ao contrário do que ocorre com as variantes do cinema moderno, não existe exclusão prévia do grande público, pois sempre há elementos clássicos suficientes para que o espectador tenha a possibilidade de acompanhar as narrativas mesmo que não perceba ironia, paródia lúdica, distanciamento e anti-ilusionismo. Por outro lado, basta que se “vejam as aspas”, isto é, marcas de ironia, para que os filmes adquiram outra configuração e por, conseqüência, outras possibilidades de entendimento.

7) *Persistência da representação, com predomínio hipertextual*. Não há o apocalíptico simulacro baudrillardiano, porque se permanece no domínio da representação. [...] há a combinação entre representação clássica e denúncia da representação. (2008, p. 199-201)

Nas páginas seguintes, observar-se-ão mais curiosidades sobre o elenco de *Marie Antoinette* que, de alguma forma, traz atores pouco conhecidos no gênero épico. Tais escolhas de Sofia Coppola se alinham, no caso do elenco, a dois dos sete princípios: trazem uma “oscilação entre narração clássica e recursos de linha modernista” com características da “preeminência da paródia lúdica”. (*op. cit.*)

Por ora, cabe destacar que, entre o elenco, o marido de Marie Antoinette, o Delfim, é interpretado pelo ator Jason Schartzman, que é primo de Sofia Coppola. Kirsten Dunst interpreta a personagem-título, sendo que a atriz já havia trabalhado com Sofia Coppola em *The Virgin Suicides*, o primeiro longa da diretora. Em *Marie Antoinette* é a segunda vez que Sofia Coppola faz Kirsten Dunst usar uma coroa de rainha na cabeça. A primeira fora em *The Virgin Suicides*, como rainha do baile de formatura, uma típica “instituição” do homem médio norte-americano. Observe-se nas figuras 11, 12 e 13, que ilustram alguns enquadramentos e temáticas comuns de *Virgins Suicides* que, no ver desta pesquisa, reincidem em *Marie Antoinette*.

Na figura 12 vê-se Marie Antoinette, ainda princesa da Áustria, a caminho da França, no começo do filme. A figura 13 é de quando ela volta de um baile em Paris, numa cena que antecede a coroação do marido, o Delfim, em Luís XVI. Na figura 12, a atriz tem um corte de cabelo jovial parecido com a personagem Lux de *Virgin Suicides* (fig.11), e na figura 13, o enquadramento emoldura um plano que rememora o plano da figura 11.





Figura 11 – Kirsten Dunst em *The Virgin Suicides* (1999). FONTE: Sofia COPPOLA, 1999.



Figura 12 - Kirsten Dunst em *Marie Antoinette*. FONTE: Sofia, 2006.



Figura 13 - Kirsten Dunst em *Marie Antoinette*. FONTE: Sofia COPPOLA, 2006.

Ainda no que diz respeito ao elenco, em *Marie Antoinette* o monarca Luís XV é vivido por um ator texano, Rip Torn. Para viver sua amante, Sofia Coppola conta com a atriz italiana Asia Argento. A condessa de Noailles, responsável por ensinar todo o protocolo da monarquia francesa à jovem austríaca, é interpretada pela atriz australiana Judy Davis, que traz um viés cômico ao filme, apesar do peso do cargo que interpreta. A condessa era



conhecida por cuidar de todo o cerimonial de Versalhes. Após ter ouvido de Marie Antoinette que aquilo tudo era ridículo<sup>37</sup>, a condessa de Noailles responde, veementemente: “– Isto, madame, é Versalhes!” A fala de Noailles vai demarcar, na versão fílmica, uma nuance que resume o peso da responsabilidade dela em Versalhes. O livro de Fraser, ao narrar esta passagem, aponta ao leitor apenas a fala da Delfina, mas, por outro lado, as responsabilidades de Noailles ocupam páginas de meticulosos detalhes.

A cantora inglesa Marianne Faithfull, cuja juventude foi marcada pela tríade abusiva de “sexo, drogas e rock n’roll”, interpreta a mãe de Maria Antonieta. Trata-se um elenco eclético, com diferentes vivências no mundo das artes. O ator Danny Houston interpreta o irmão de Marie Antoinette, o Imperador José da Áustria, com quem a personagem tinha uma ligação não apenas fraternal, mas também parental, como se ele fosse um pai para ela, por ser seu irmão mais velho (Fraser, 2007, p. 177-181). Há ainda novatos no cinema, entre eles o modelo irlandês Jamie Dornan, que interpreta o conde Fersen, que fora um dos afetos mais importantes da personagem.

Conforme visto na introdução, o filme faz um recorte histórico que se concentra, sobretudo, no tempo em que Marie Antoinette viveu em Versalhes (1770-1789). Entretanto, o filme começa com uma referência por volta de 1768, na Áustria do século XVIII, ocasião em que a jovem princesa austríaca Maria Antonia Josepha Johanna de Habsburgo-Lorena recebe a notícia de que se mudará para a França para finalmente tornar-se consorte do futuro rei. Após anos de negociações e cartas trocadas entre os monarcas dos dois impérios (*Ibid.*, 2007, p. 60-74), Marie Antoinette, como ficou conhecida na França, vai participar de seu primeiro cerimonial francês, onde terá contato com a Condessa de Noailles, no qual a futura Delfina seria “oficialmente entregue à França” (Fraser, 2007, p. 78) em um ritual elaborado, conforme se verá adiante. Neste momento, Marie Antoinette vai quebrar o formal protocolo ao dar um caloroso abraço na Condessa de Noailles, que se afasta, ruborizada.

Nesta parte inicial, pode-se notar que Sofia Coppola vai trabalhar todos os enquadramentos privilegiando uma proporção áurea onde, com equilíbrio entre os quadrantes, ver-se-á uma harmonia que busca centralizar ora o edifício, ora a figura de Kirsten Dunst, ou portas que se abrem para sua passagem.

---

<sup>37</sup> O filme cita esta passagem de Fraser, que atribui a fala de Marie Antoinette a um romance epistolar de 1782: *As ligações perigosas*, de Pierre Choderlos de Laclos. (Fraser, 2007, p. 97)



Figura 14 – O lugar que representa o Palácio Bevekdere, Viena, Áustria em *Marie Antoinette*. FONTE: Sofia COPPOLA, 2006.

Entre estas primeiras cenas de *Marie Antoinette* (fig. 14), vê-se um palácio, representando a Áustria. Em seguida, aparece a mãe de Marie Antoinette, toda vestida de negro, e, neste início de filme, as cores aludem a uma paleta fria de cores, como nos dias nublados, e isto de alguma forma está a representar a atmosfera austera do país (aos olhos dos franceses). Tal frieza da Áustria será reforçada ao longo do filme, sobretudo pelos comentários das tias do Delfim, irmãs de Luís XV, que alcunham Marie Antoinette de nomes como “a austríaca”, mais comumente, ou a tecer comentários pejorativos como “é bom você gostar de *apfelstrudel*” (torta de maçã). Ou ainda, quando a chamam de “espiã austríaca”, e uma delas diz que “não imagino como poderia ser quente na cama,”

Logo em seguida Marie Antoinette aparece no interior de uma carruagem toda revestida de ouro e veludo em viagem pelo centro da Europa a caminho da França, conforme descrito por Fraser no capítulo “A felicidade da França” (2007). Por outro lado, nota-se que aos poucos, na chegada à fronteira entre os países, as cores começarão a iluminar o filme com tonalidades mais claras, quando o nublado do início começa a esvaír-se. Isso é demarcado, em especial, após o despojamento de tudo o que veio da Áustria, processo que Fraser chama de “desaustrificação”: vestes, pertences, seu cãozinho da raça *pug*, Mops, e, ainda, simbolicamente, os modos (2007, p. 80). Este momento demonstra o primeiro contato que Marie Antoinette vai ter com a falta de privacidade pessoal que teria em Versalhes, onde a vida seria “ainda mais pública” (2007, p. 81). A cena em questão vai mostrar o desenho do corpo de Kirsten Dunst nua, de costas, a despojar-se de suas roupas nupciais austríacas. Em seguida, ver-se-á a entrada de Marie Antoinette na França com trajes e prendas de confecção francesas. Todo o seu enxoval austríaco ficará lá. Nesta hora, entre suspiros e lágrimas

contidas, a princesa tenta objetar ao adeus de seu cãozinho, e a condessa de Noailles lhe avisa que ela poderá ter quantos cães franceses quiser. Enfim, depois de a personagem despojar-se das coisas e da vida na Áustria, *Marie Antoinette* caminha para saturar-se de cores mais iluminadas. O diretor de fotografia Lance Acord explica que:

O filme começa com ela Schönbrunn, Áustria. E aí o clima é diferente. Sempre quisemos fazer a Áustria mais sombria, com um clima diferente. Mas quando ela chega a Versalhes entramos em um mundo de cores vivas, cores de frutas. E isso para mim, representou o seu período jovem em Versalhes. Fica presa no protocolo e está aprendendo tudo isso lá. (*Extras*, DVD, 2006)



**Figura 15 – Cerimonial de chegada à França. FONTE: Sofia COPPOLA, 2006.**

Na figura 15, acima, vê-se a personagem centralizada, equilibrada pelas figuras de soldados em ambos os lados, na guarda da saída do acampamento cerimonial. A moldura que equilibra faz referência a simetrias rígidas nas quais se celebram a ordem, a harmonia, no meio da Floresta Negra (Fraser, 2007, p. 81), o acampamento do cerimonial representa o controle da natureza pelo homem. Neste sentido, parte deste cerimonial rebuscado é comentado por Fraser:

Havia duas entradas no edifício construído às pressas e duas salas exatamente iguais, uma para os austríacos, outra para os franceses. Maria Antonieta foi levada da sala austríaca para o salão da entrega [...] Ali, uma mesa coberta de veludo representava a fronteira entre os dois países. (2007, p. 81)



Figura 16– *Marie Antoinette*, na fase ‘fria’. FONTE: Sofia COPPOLA, 2006.

Como se notou na fala do diretor de fotografia Lance Acord, o início do filme tem as cores frias: da ida da Áustria à França, busca retratar a paisagem bucólica, reforçada, vez por outra, por enquadramentos como o da fig. 16, onde as frutas do cesto são como as das naturezas-mortas. No capítulo “Da Luz à Tinta”, em *Arte e Ilusão*, Gombrich explica que:

o artista não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para o meio que utiliza. Também ele tem as mãos atadas pela gama de tons que seu veículo lhe pode dar (2007, p.30).

Ao escolher as cores de *Marie Antoinette*, reforça-se o caráter híbrido do cinema pós-moderno, o que se vê são “as representações das representações” (Pucci Jr., 2008 p. 201) trazendo o hipertextual para o filme, pois, na maioria das pinturas da época, vemos os monarcas de Versalhes a usar de cores como vermelho-vivo, azul marinho, branco, dourado e negro. Por outro lado, a pintora Vigée Le Brun vai retratar Marie Antoinette em tons pastéis, principalmente nos quadros que a retratam a segurar uma rosa, imagem que se tornou uma espécie de símbolo associado à monarca (Fraser, 2007, p. 267). Cabe citar que Baudrillard faz uma crítica à uma tradição (burguesa) das cores, em que diz, em *O sistema dos objetos* (2004):

A tradição submete a cor à significação interna e ao fechamento das linhas. Mesmo no cerimonial mais livre da moda a cor toma amplamente seu sentido fora de si mesma: é metáfora de significações culturais postas em índice. No nível mais pobre, o simbólico das cores se perde no psicológico: o vermelho passional, agressivo, o azul signo de serenidade, o amarelo otimista, etc.; a linguagem das cores une-se então à das flores, dos sonhos, dos signos do zodíaco. Este estágio tradicional é o da cor negada como tal, recusada como valor pleno. O interior burguês a reduz, no mais das vezes aliás, à sobriedade dos “matizes” e das “nuanças”. (p. 38)

O fato de tratar as cores do filme em uma paleta contemporânea, que por vezes parodia uma tez publicitária, explica algo desta tradição das cores, que critica Baudrillard. Sobre a tez publicitária o capítulo 4 mostrará melhor este tipo de relação que hibridiza as

mídias, conforme lembra o que Pucci Jr. chama de “impureza em relação a outras artes e mídias.” (2008, p. 199-200). Por outro lado, as cores de *Marie Antoinette* não se perdem, conforme sugeriu Baudrillard, pelo contrário, elas reforçam o recriar da personagem histórica Marie Antoinette ao construir aquela história oficial representada de maneira que um espectador contemporâneo, formatado pela TV e pela internet, possa fazer uma leitura atual sobre o passado, e as cores ali têm que apelar ao simbólico. Tal posicionamento dialoga ainda com o que Pucci Jr. propôs como a “não-exclusão a priori do espectador sem repertório sofisticado” (2008, p. 200).

Em *Marie Antoinette* podemos notar que a família real se veste com os tradicionais vermelho e azul da França. Por exemplo, o cômodo de Luís XV é de um vermelho vivo, enquanto o de Marie Antoinette tem tons pastéis. Ainda, as cores vermelha e azul vestem mais Du Barry e Luís XV; bem como os uniformes e fardas dos militares e, também, a condessa de Noailles. Marie Antoinette, por outro lado, não aparece vestida de vermelho em momento algum (e cabe aqui lembrar que Vigée Le Brun a pintara trajando esta cor). De certa forma, Sofia Coppola preferiu os tons dos quadros mais idílicos de Vigée Le Brun que trazem Maria Antoinette a segurar uma rosa.

Quanto aos tons pastéis que vão aparecer em grande parte das cenas da personagem Marie Antoinette, cabe comentar que Lilian Ried Miller Barros, ao expor as teorias de Johannes Itten, explica que este adotara uma “teoria dos sete contrastes cromáticos” (Barros, 2007, p. 96-100) onde o sexto contraste fala da saturação da cor:

Saturação (qualidade da cor): trata-se do contraste entre cores vivas (puras e saturadas) e cores acinzentadas (desbotadas). Também podemos entender as cores acinzentadas como cores dessaturadas. Podemos dizer ainda, que uma cor é dessaturada se contiver, em sua mistura, uma boa parte de preto, de branco (tons pastel) ou da sua complementar. (2007, p. 98)

Portanto, se pode dizer que, na paleta de Sofia Coppola irão prevalecer estas cores dessaturadas, principalmente na mistura do branco, no que diz respeito à personagem Marie Antoinette. Por outro lado, conforme se comentou, as cores puras e saturadas são mais usadas nos trajes de Luís XV e principalmente Du Barry, como também no da Condessa de Noailles, o que de certa forma reforça a posição de ser ela a responsável pelo cerimonial de Versalhes, e daí a cor de suas roupas seguir também uma paleta mais pura, ou saturada. As cores trazem, além de uma percepção de cor, um efeito psicológico (Silveira, 2011, p. 133) associado às cores. O azul de Noailles ou o vermelho do quarto de Luís XV trazem, cada qual, um

significado: onde, por exemplo o azul, é a cor “real e aristocrática” (Pastoreau *apud* Silveira, 2011, p. 134); e o vermelho, “cor do amor e do erotismo”, “do luxo” (*Id.*, p. 133).

Na medida em que o filme caminha para o final, percebem-se cores saturadas para Marie Antoinette, sobretudo pelo luto devido à perda de sua filha mais jovem, e estas cores mais sóbrias passam a imperar até que a Revolução Francesa se aproxime. No que diz respeito aos tons pastéis, pode-se dizer que Baudrillard também vai fazer uma crítica às cores dessaturadas, ao dizer que: “O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento, grau zero da cor - é também o paradigma da dignidade, recalque e do *standing* moral” (2004, p. 38).

Já Barros, ao explicar a harmonia na perspectiva de Itten, explica: “a harmonia das cores é, para Itten, a avaliação do efeito da justaposição de duas ou mais cores.” (2007, p. 86). A cor esmaecida a que se refere Baudrillard pode ser entendida ainda pelas palavras de Barros, que comenta:

o cinza médio é o único tom que não incita os olhos a criar ilusões de óptica, sendo, assim, uma cor que provoca a sensação de equilíbrio. Em síntese, toda composição de cores cuja mistura produza a anulação de seus matizes, alcançado um cinza médio, representa uma composição harmônica. (2007., p. 91-2)

Assim as cores vão trazer qualidades que pontuam *Marie Antoinette* de uma maneira harmoniosa. Qualidades estas que ainda podem ser entendidas na perspectiva de outro estudioso, Goethe, que em *Doutrina das Cores* assinalava:

Cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos [...] Para sentir plenamente esse importante efeito, é preciso que o olho seja envolvido por uma única cor, por exemplo, estar num quarto de uma só cor, olhar através de um vidro colorido. Nesses casos em que nos identificamos com ela, a cor põe olho e espírito em uníssono consigo mesma. (*apud* Barros, 2007, p. 323)

Em *Marie Antoinette*, a paleta de cores pastel muitas vezes esvazia a retina do espectador, pois estas cores tendem aos tons de cinza. O que interessa ao pós-modernismo é dar visibilidade aos tons de cinza. A cor cinza é considerada fisiologicamente a cor do equilíbrio para o olho humano, e este fato antecede o cultural e o simbólico. Ao esvaziar a retina, permitem-se outras sensações que extrapolam os mesmos.

Em *Introdução à Teoria da Cor*, Luciana Silveira explica que uma combinação de cores harmoniosa acontece “quando se escolhe uma paleta com duas ou mais cores vizinhas ou muito próximas no Círculo cromático, os olhos tendem a reconhecê-las como possuidoras de uma grande similaridade” (2011, p. 143).

Conforme se verá nos capítulos seguintes, Sofia Coppola às vezes vai criar situações em que as combinações de cor privilegiarão uma harmonia, com um cômodo e seus personagens todos a usar cores parecidas. Os tons pastéis que predominam em *Marie Antoinette* recordam o que Barros atribui como o harmônico para Itten:

Conceitos populares de harmonia demonstraram a Itten a preferência por combinações que não apresentam contrastes fortes, como as combinações de tons análogos (por exemplo azuis e verdes) ou também quando um conjunto de cores diferentes apresenta o mesmo valor de claridade (cores claras ou tom pastel). (2007, p. 87).

### **2.1. Delineando o cinema pós-moderno em *Marie Antoinette*.**

Conforme visto na introdução, Lúcia Santaella caracteriza a pós-modernidade como a “cultura das mídias”, a qual:

propicia a circulação mais fluida e as articulações mais complexas dos níveis, gêneros e formas da cultura, produzindo o cruzamento de suas identidades [...] é responsável pela ampliação de mercados culturais e pela expansão e criação de novos hábitos do consumo da cultura (2003, p. 59).

Segundo Santaella, todas as artes seriam híbridas: “neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (2003, p.135). Mas cabe lembrar que Pucci Jr. alerta que nem tudo da pós-modernidade se inscreve no pós-modernismo (2006, p. 361).

O próprio cinema apresenta um caráter híbrido entre as artes. O fazer do cinema é um processo coletivo – e resulta da colaboração de talentos profissionais nas mais diversas áreas, das artísticas às técnicas. Rabiger frisa que “o público não vai ao cinema [apenas] para ver o filme, vai para olhar a si mesmo, imaginar, pensar, e sentir o que outras pessoas sentiriam. Os espectadores querem ser outra pessoa por um tempo” (2007, p. 11) Denise Guimarães lembra que “o cinema contemporâneo incorpora fragmentos da literatura, do teatro, da fotografia, da pintura, da escultura, do rádio, da televisão” (2008, p. 53) – e frise-se, da música. Ressaltando o protagonismo do áudio no cinema, Jacques Aumont recorda que: “o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem” (1994, p. 49).

Temos no cinema a hibridização de diversas artes, que incluem ideologias e visões de mundo. Ou ainda:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (relação com outros produtos culturais como a televisão ou imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (Vanoye, Goliot-Lété; 1994, p. 54)

Desta forma, tentar-se-á evidenciar os contextos múltiplos de paródias e seu jogo lúdico, e algumas citações empreendidas por Sofia Coppola em *Marie Antoinette*. Também serão citadas outras obras a que o filme faz alusão para realizar o jogo da paródia lúdica. Em



*O sujeito na tela*, Arlindo Machado traz, no capítulo “Esquize do olhar” o comentário da ambígua relação narrador/espectador em *A bout de souffle* de Godard:

Cada plano continua sendo o campo onde se deposita um olhar, mas o olhar de que personagem, de que instância vidente? Essa ambiguidade é o efeito de uma multiplicação de “vozes” (de olhares) que traz à cena uma experiência do ver e do ouvir mais complexa, mais aberta e menos controlável do que aquela que o produto tradicional pode produzir com seu quadro definido de valores (2007a, p. 66-7).

Estas vozes são importantes para trazer à tona as tensões entre o que está na tela e o que está fora dela. Numa perspectiva latino-americana e culturalista, Canclini chama a atenção para o fato de que a “modernidade não está superada, mas vive-se do estilhaçamento do moderno” no sentido de que “é preciso uma perspectiva pluralista que admita a fragmentação e as combinações múltiplas entre a tradição, a modernidade e a pós-modernidade” em “uma interação crescente entre culto, massivo e popular, diluindo fronteiras entre seus praticantes” (*apud* Escosteguy, 2001, p. 129).

A questão do fronteiroço foi bem tratada na mirada latino-americana de Canclini, entre outros. No capítulo “Culturas híbridas, Poderes oblíquos” ele vai argumentar sobre a memória histórica, sobre o “descoleccionar” e acerca do “desterritorializar”, para então propor um rumo entre o moderno e o pós-moderno, e vai assim discutir sobre os espaços de Tijuana, no México e a comunidade latina em Nova Iorque. Entretanto Canclini aborda uma perspectiva complexa ao dizer que “o pós-modernismo não é um estilo mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com novas tecnologias culturais” (2003, p. 329). Ainda, ele afirma que:

A desapareção do roteiro quer dizer que já não existem os grandes relatos que organizavam e hierarquizavam os períodos do patrimônio, a vegetação de obras cultas e populares nas quais a sociedade e as classes se reconheciam e consagravam suas virtudes. Por isso na pintura recente um mesmo quadro pode ser ao mesmo tempo hiper-realista, impressionista e pop, um retábulo ou uma máscara combinam ícones tradicionais com o que vemos na televisão. (2003, p. 329)

Entretanto, deve-se evitar esta perspectiva do esvaziamento ou da desapareção de autor, cartografias ou roteiros. Essa perspectiva é demasiado *jamesoniana*, em que todos os modernismos seriam liquidificados, canibalizados e imitados. Neste sentido, Hutcheon afirma que “a irônica recordação pós-modernista da história não é nem nostalgia nem canibalização estética” (Hutcheon, 1991, p.45). Conforme vimos na introdução, o pós-modernismo não ignora o passado.

Numa crítica a Jameson, Hutcheon diz que ele se refere ao pastiche pós-moderno como uma “paródia vazia” ou uma “ironia vazia” (1991, p. 45), que, sem qualquer conteúdo

político ou histórico, seria incapaz de ocupar o lugar da sátira e da ironia na paródia. E, portanto, o pastiche de Jameson não é a paródia de Hutcheon. Para ela, Jameson parece não perceber “o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte “séria”.” (1991, p. 38). No que diz respeito ao contexto pós-modernista, “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia” (1991, p. 28).

Ainda, frise-se que Pucci Jr. adverte que “Jameson adota o conceito modernista da paródia, restrito demais diante da variedade de ocorrências, em especial na segunda metade do século XX” (2008, p. 68). Para melhor entendimento, veja-se o que diz Genette:

É que, contrariamente à paródia, cuja função é *desviar* a letra de um texto, e que portanto, por constrangimento compensatório, respeita-a o mais de perto possível, o pastiche, cuja função é *imitar* a letra, coloca seu ponto de honra em lhe dever literalmente o menos possível. A citação bruta, ou empréstimo, nele não tem lugar. (*apud* Pucci Jr., p. 68)

Talvez a melhor oposição à paródia imitadora de que fala Jameson (2004, p.44) ocorra quando Linda Hutcheon indaga que “talvez, a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios no dia de hoje.” (1991, p 62).

A metaficção historiográfica, ao operar com a paródia, traz uma autorreflexividade na qual reapresenta “tudo que já foi dito” (Hutcheon, 1991, p. 62) sobre o passado e o presente, de forma irônica, ou numa relação irônica (*Id.*, p. 65). Como visto anteriormente, para pensar o pós-modernismo, deve-se notar sua relação crítica com o próprio modernismo, do qual se origina. Como este se instaura em uma cultura de massas (Pucci Jr., 2008, p. 90), Hutcheon assinala que o pós-modernismo critica esta cultura de massas por uma relação irônica.

Frise-se que o objeto do cinema é basicamente a expressão artística da subjetividade humana, ou ainda, a criação de material documental e de entretenimento, na forma de produtos de cunho fundamentalmente comercial, mas também artísticos. E se entramos no campo da arte, devemos lembrar sua natureza híbrida. De qualquer forma, o cinema é também regido e organizado – e essa organização pode refletir um momento histórico (por exemplo, que indique quando foi feito). Neste sentido, *Marie Antoinette* vai apresentar uma relação irônica com a biografia de Antonia Fraser, como também com o seu próprio presente (2006). Trata-se de um filme que reflete dois momentos históricos: o passado e o atual, que recontextualizam “tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem” (Hutcheon, 1991, p. 64).

Isso aparecerá numa paleta de cores que escaparia à tradicional pintura de Vigée Le Brun (fig. 6) por não imitá-la, e, por outro lado, também dela se apropria, não para fazer-lhe a cópia, mas para retratar a atriz que interpreta Marie Antoinette; assim como quando deixa vazar no céu o rastro de um avião, ou quando traz em seu áudio uma música de rock pós-punk, ou deixa um par de tênis conhecido da cultura de massas aparecer em meio a sapatos de grife e pratos de comida. Na versão de 1938, aparentemente há um esforço, por parte da tradição dos estúdios, em fazer Norma Shearer parecer a Marie Antoinette dos retratos de Vigée Le Brun, ainda que o resultado fique aquém e, para um espectador contemporâneo, um tanto cômico, porque lembra a caricatura. Na versão de 2006, Marie Antoinette é diferente, é da ordem de como ela seria hoje. A música do filme de 1938 é sinfônica, épica, totalmente oposta ao que faz Sofia Coppola e sua trilha *cool*. A voz de Norma Shearer é histriônica, e seu comportamento, deslumbrado. Kirsten Dunst, apesar de uma expressão muitas vezes blasé, vai aos poucos ser assertiva, oscilando entre o desinteresse entediado que, ao mesmo tempo, se revela perseverante.

## 2.2. *Construindo a metaficção historiográfica em Marie Antoinette.*

Conforme comentou-se na introdução deste trabalho, *Marie Antoinette* começa com a canção “*Natural's Not in It*” que é um rock do grupo de pós-punk *Gang of Four*, numa diegese do século XVIII. Assim, de saída o espectador se depara com um início pouco convencional em relação a outros filmes de época. Há uma ironia, e essa ironia é característica da paródia, dentro do contexto da metaficção historiográfica.

É interessante pensar que a história de Marie Antoinette beira o absurdo: uma jovem de 14 anos de uma mãe que teve mais de 15 filhos sendo utilizada como uma bela peça de xadrez no jogo diplomático entre países antagônicos que, ao chegar para casar-se com o inimigo, é solenemente convidada a abdicar de sua ancestralidade austríaca para dizer: “Jamais esquecerei que sois responsável pela minha felicidade!” para o Duque de Choiseul, embaixador da França na Áustria. Entretanto, sua felicidade revela-se tardiamente num casamento que levou sete anos para ser consumado e, quando finalmente tem seus filhos, tem a infelicidade de perder a caçula, para depois ser assediada por uma população revoltada e ter que deixar o lugar em que vivera, ser presa e depois guilhotinada.

Se Hutcheon coloca que só se pode ser sério por meio da ironia, Sofia Coppola prefere se dedicar a compreender o contexto da personagem e o faz através do jogo irônico em que, celebrando os ícones da cultura de massa, vai-se reconfigurando a noção moderna de intertextualidade ou de transtextualidade. Recorde-se que o termo “intertextualidade” veio da tradução de Julia Kristeva da noção bakhtiniana de dialogismo (Stam *et al.*, 2002, p. 203).<sup>38</sup> Transtextualidade, segundo Genette, se refere “como tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja manifesta ou secreta”<sup>39</sup> (*apud* Stam *et al.*, 2002, p. 206). Entre as diversas categorias que a transtextualidade assume na obra de Genette, a quinta, a hipertextualidade, é a que melhor convém ao cinema:

O termo hipertextualidade é rico em potencial de aplicação no cinema, e especialmente para aqueles filmes que derivam de hipotextos preexistentes, que

<sup>38</sup> No original: *the concept of intertextuality is not reducible to matters of ‘influence’ by one writer to another, or by one film-maker on another, or with ‘sources’ of a text in the old philosophical sense. Kristevas defines intertextuality in La Révolution du Langage Poétique as the transposition of one or more system of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position.* (tradução do autor).

<sup>39</sup> No original: *all which puts one text in relation whether manifest or secret, with other texts.* (tradução do autor).

foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e realização.<sup>40</sup> (Stam *et al.*, p. 209)

O termo hipertextualidade derivaria da relação entre um texto, que Genette chama de hipertexto, e um anterior, o hipotexto, num processo que transforma o antigo, modifica, elabora ou estende.<sup>41</sup> (*Id.*, p. 209). Trata-se então de uma posição dialógica, que se justifica:

o dialogismo opera, então, dentro de todas as produções culturais, sejam letradas ou não letradas, verbais e não-verbais, eruditas ou populares. O artista de cinema contemporâneo, dentro desta concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens ambientadoras que são levantadas por todas as séries - letrada, pictórica, musical, cinematográfica, comercial e assim por diante.<sup>42</sup> (*Id.*, p. 205)

Neste sentido de “orquestrar” ou “amplificar”, veja-se como Sofia Coppola apresenta a chegada de *Marie Antoinette* em Versalhes. Antes, contudo, eis o que diz Antonia Fraser:

Quarta feira, 16 de maio de 1770, nasceu claro, felizmente para a multidão, inclusive de gente de posição elevada, que teve de levantar cedo e viajar três horas de carruagem até Versalhes. Só se entrava com a apresentação do convite, com muitas ordens oficiais rigidíssimas para que isso fosse respeitado, mas provavelmente havia umas 6.000 pessoas presentes, de todas as condições sociais [...] Maria Antonieta, ainda não vestida oficialmente em suas roupas nupciais, chegou a Versalhes com sua comitiva por volta das nove e meia da manhã. Todas as janelas estavam lotadas de espectadores curiosos. Maria Antonieta também se beneficiou da brilhante manhã de maio para ver pela primeira vez o famoso palácio onde, como supunha, passaria o resto da vida. (2007, p.88)



Figura 17 – Chegada a Versalhes em *Marie Antoinette*. FONTE: Coppola, 2006.

<sup>40</sup> No original: “The term hypertextuality is rich in potential application to the cinema, and especially to those films which derive from pre-existing hypotexts, which have been transformed by operations of selection, amplification, concretization and actualization.” (tradução do autor)

<sup>41</sup> No original: “Hypertextuality refers to the relation between one text, which Genette calls hypertext, to an anterior text or hypotext, which the former transforms, modifies, elaborates or extends.” (tradução do autor)

<sup>42</sup> No original: “dialogism operates, then, within all cultural productions, whether literate or non-literate, verbal and non-verbal, highbrow or lowbrow. The contemporary film artist, within this conception, becomes an orchestrator, the amplifier of the ambient messages thrown up by all the series – literacy, painterly, musical, cinematic, commercial and so forth.” (tradução do autor)

A cena da figura 17 retrata a chegada de Marie Antoinette em Versalhes. A imagem mostra os imensos jardins do palácio, cujas linhas geométricas direcionam o olhar ao fundo, onde o palácio se assenta grandemente, tendo em primeiro plano as carruagens que trazem o cortejo da Delfina, que pisaria ali pela primeira vez. Como um conto de fadas, a princesa chega a seu futuro palácio. Entretanto, a música que sonoriza essa sequência chama-se *I don't like it like this*, da banda The Radio Dept.<sup>43</sup> que poderia ser traduzido como “Eu não gosto disso desse jeito”. Ali no *frame* histórico está o século XVIII. No *frame* simbólico poderia ser qualquer historieta análoga da Disney. Assim, a chegada à extravagante corte de Luís XV coincide com a música anacrônica, contemporânea aos espectadores, para um filme cuja diegese traz o século XVIII. Entretanto, ouve-se somente o trecho instrumental da canção. Aqui se faz necessária uma conceituação, que pode ser encontrada, por exemplo, em Reichmann e Herrera, no artigo “Arte (Anti)ilusionista: narrativa autoconsciente e adaptação fílmica”:

Extradiegético – nível do autor/narrador invasões no nível intradieético por meio de comentários, ironias, diálogos; [...] Intradiegético – que inclui os personagens e a diegese; [...] Hipodiegético – que instaura a história dentro da história, ou a diegese dentro da diegese. (Reichmann; Herrera, 2006, p. 42)

As carruagens chegando a Versalhes condizem com o intradieético (século XVIII). O interessante é que, na versão original, a canção *I don't like it like this* tem vocais, e a mesma apresenta relação com o estado de espírito da personagem, porém na tela esta relação é omitida, ficando ao espectador, caso conheça a banda, a tarefa de enxergar ali a citação que indicaria ao menos um estado emocional para a cena. Tal tarefa implica o extradiegético, e exige um conhecimento do que Sofia Coppola, como autora/diretora, indica. Afinal, a canção da *Radio Dept.* não vai ser explicada pelas imagens em cena. Curiosamente, o segundo capítulo da biografia de Fraser se intitula “Nascida para obedecer” (2007). Se poderia dizer que o filme estabelece uma ironia com o livro de Fraser. Sofia Coppola elabora um texto fílmico autoconsciente que vai contribuir com uma história à história, ou com a ficção dentro da ficção. Este é o lampejo da diretora, “impondo” um olhar contemporâneo sobre a personagem histórica.

Sofia Coppola nos *Extras* do DVD, conta que:

---

<sup>43</sup> Radio Dept. é uma banda da Suécia surgida em 1995, que faz um rock pop *indie* (de independente). O conteúdo que extrapola a narrativa pode ser lido da seguinte forma: a escolha da música é interessante porque a canção explicaria aquele momento da futura rainha da França (de que ela não gostaria do que iria encontrar em Versalhes). Esse ‘não-gostar’ muda no decorrer do filme. No *frame* da sequência citada, a música estaria narrando, mas tal comentário só faz sentido para quem conhece a música, pois, na cena acima, os vocais de *I don't like it like this* não aparecem.

Acho que meu objetivo ao fazer esse filme era nunca fazer dele um grande épico histórico. A biografia é uma grande história. Queria realmente tentar ser mais impressionista. Contando tudo do ponto de vista dela, como deve ter sido o seu ponto de vista. (2006)

Conforme a introdução deste trabalho, a metaficção historiográfica se justifica por ancorar-se em algum fato ou personagem ou lugar histórico em sua narrativa, sendo que “se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico” (Hutcheon, 1991, p. 152).

Para Jean-Luc Douin (2006) este filme de Coppola é “lindo, brilhante”, e ele alerta que “*Marie-Antoinette* não está interessado na política, exceto quanto ao apoio de Luís XVI à Revolução Americana.”<sup>44</sup> Para Douin, trata-se, antes de mais nada, de “um filme sobre a (eterna) adolescência.”<sup>45</sup>

Ressalve-se que uma das poucas referências ao contexto político que explicaria melhor a história da França em *Marie Antoinette* e ainda ajudariam o espectador a compreender o contexto político, se dá em uma cena próxima da metade do tempo de exibição do filme. Pouco se explica do que acontecia no cenário político francês, até que, mais próximo do desfecho, comenta-se sobre as gastanças da rainha, que serão exploradas sobre um dos quadros atribuídos a Vigée Le Brun, onde se vê um retrato da rainha vandalizado com frases que a chamam de “rainha das dívidas”<sup>46</sup> cujos “gastos arruinam a França.” Assim, a revolução francesa vai começar a se delinear somente nos minutos finais. A cena a que Douin se refere se dá passados 74 minutos do filme, quando se mostra a reunião de Luís XVI com seu ministro de finanças, a travar o seguinte diálogo (fig. 18):

**Ministro:** Os americanos estão pedindo ajuda para a revolução deles.

**Luís XVI:** Bem eu não posso ajudar àqueles que rejeitam seu soberano.

**Ministro:** Mas seria uma forte declaração para a Inglaterra.

**Luís XVI:** Nossas finanças suportariam o fardo?

**Ministro:** Os impostos teriam um leve aumento...

**Luís XVI:** Está certo então, enviem recursos para os americanos.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> No original: *Fastueux, brillant, Marie-Antoinette se désintéresse de la politique, hormis le soutien de Louis XVI à la Révolution américaine.* (tradução do autor)

<sup>45</sup> No original: *Car s'agissant d'un film sur l'adolescence (éternelle), il s'agit aussi d'un film sur la hantise de l'ennui, l'insouciance de la dépense, le sexe (ses ratés, ses ivresses), les pâleurs vagues et fuchsia, les spirales d'abandon, le culte de la new wave, du quotidien éthéré, de la vie dissipée.* (tradução do autor)

<sup>46</sup> Neste sentido, Fraser (p. 287) comenta: O retrato de Vigée Le Brun deveria ser exibido no Salão da Academia Real no final de agosto. Na verdade teve que ser retirado, já que a impopularidade da rainha era tão grande que tiveram-se manifestações; Lenoir, o chefe de polícia, teve que pedir-lhe que não fosse a Paris. Restou a moldura vazia. Algum engraçadinho, aludindo ao novo apelido zombeteiro da rainha, espetou-lhe um bilhete: “Contemplem o déficit!”. Nesta passagem, Fraser está se referindo ao quadro da fig. 4 do presente trabalho. Já no filme, Sofia Coppola faz alusão a este momento sob outro quadro de Vigée Le Brun, onde a rainha aparece segurando uma rosa.

<sup>47</sup> No original: – *The Americans are asking for help in their revolution. – Well, I can't exactly see assisting those who are rejecting their sovereign. – But it would make a strong statement to England. – Can our finances take*

Este diálogo tem importância porque se trata de uma referência ao contexto político controverso ao qual esteve sujeita Marie Antoinette logo antes de iniciar-se a revolução francesa, mesmo que o filme pouco se refira ao que de fato a desencadearia. No capítulo segundo da primeira parte do livro de Lucien Lefebvre, 1789, “A crise da Monarquia”, o autor explica que os custos da assistência de Luís XVI aos americanos foram agravadores da sua condição de monarca, pois Luís XVI, ao apoiar a América, prejudicou suas finanças (2008, p. 55). Além disso: “A revolta das colônias inglesas, efetivamente, pode ser considerada como a principal das causas imediatas da Revolução Francesa, não só porque, através da invocação dos direitos do homem e do cidadão, ela superexcitou os espíritos.” (*Id.*)

Para fechar o diálogo da cena, Luís XVI faz um gesto que reforça seu caráter bonachão, tomando um rolo de papel da mesa e o utilizando como uma luneta. Lefebvre explica que o monarca capitulava por ser vacilante: “o rei vacilava entre fugir ou submeter-se” (*Id.*, p. 156) quando a Bastilha e Paris já haviam sido tomadas pelos revoltosos.



Figura 18 – *Send funds to the Americans*. FONTE: Coppola, 2006.

---

*the strain? – Our taxes would be raised lightly... I recommend we help our Americans brothers and show the rest of Europe our strength. – All right then, send funds to America.* (tradução do autor)



### 2.2.1 A metaficção historiográfica

Brunilda Reichmann, em seu artigo “O que é metaficção? *Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon”, explica que “para alguns críticos, a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto” (2006, p. 333). Desta maneira, “este tipo de metaficção empenha-se em se situar na história e no discurso, insistindo, ao mesmo tempo, em expressar sua natureza ficcional e linguística autônoma” (*Ibid.*).

Nas palavras de Brunilda Reichmann e Gabriela Herrera, o primeiro livro de Linda Hutcheon<sup>48</sup> “é fundamental para a compreensão da evolução da literatura partindo do realismo e chegando à metaficção” (Reichmann; Herrera, 2006, p. 48):

- O **autor** torna-se manipulador do próprio texto, não assume qualquer compromisso com a verossimilhança, cria uma narrativa híbrida, usa o processo de criação literária como assunto de sua ficção. [...]
- A **narrativa metaficcional** não cria uma realidade semelhante à realidade cotidiana, mas apresenta-se como instrumento que destrói a fluidez do universo ficcional criado pelo autor e torna-se independente do mesmo. É uma narrativa narcisista que se espelha no próprio texto, ou seja, que estabelece uma relação especular com o mesmo. [...] A história contada deixa de ser importante, a importância jaz no processo de contar a história. O resultado é uma narrativa descolada, literal e metaforicamente falando.
- O **leitor**, liberto das amarras de um universo ficcional tradicional e coerente, característico principalmente da ficção realista, fica livre para ir criando a narrativa à medida que lê [...] Ele reconhece o texto como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam. (*Ibid.*, p. 48) [grifos do autor]

Ora, a metaficção vai então colocar em relação o autor (quem fala), a narrativa, e o leitor (que lê), ou aqui, o espectador. Em *Marie Antoinette*, coloca-se em xeque o fundo histórico, trazendo ao espectador uma experiência lúdica como, por exemplo, no momento em que aparentemente vira um videoclipe, ou com suas músicas, entre outros. A verossimilhança do cinema tem a ver com o naturalismo:

O naturalismo cinematográfico, seja em idealizações do real, seja em composições que se aproximam do que o senso comum entende como verdadeiro, é uma forma de representação que desenha a narrativa de maneira direta, sem grandes lapsos internos e, acima de tudo, sem soluções de continuidade entre causas e efeitos. É a concepção de senso comum acerca do que acontece no mundo real. (Pucci Jr., 2008, p.93-94)

Por um lado, *Marie Antoinette* estabelece seu compromisso parcial com um naturalismo cinematográfico, não deixando o espectador em suspense a tentar elucidar o que

<sup>48</sup> Referente ao livro *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London, Methuen, 1984.

se passa na tela, como se assistisse a um filme de arte.<sup>49</sup> Por outro lado, ao jogar com as músicas, demonstra que o hipotexto de Antonia Fraser está sendo manipulado pela autora Sofia Coppola, que elabora uma estética “descolada”, *cool*, contemporânea. Mesmo que o espectador não se dê conta das referências musicais, que em vários momentos revela a perspectiva da cineasta sobre o enredo, isto não comprometeria seu entendimento de que o filme é diferenciado.

Ao se afirmar que *Marie Antoinette* oferece representações que podem ser extravagantes para um filme de época, sob a forma de paródias irônicas, revela-se que seu caráter metaficcional se dá pelo anacrônico. Esse “fora do tempo” é mais explícito na música, mas também por outros elementos, conforme será visto no capítulo seguinte.

Num texto publicado postumamente, *As teses sobre o conceito de história* (1940), Walter Benjamin criticava uma linearidade da visão positivista do progresso no estudo da história:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (1987 [1940], p. 232)

Ancorado numa teoria crítica em um contexto marxista, Benjamin diz que “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (1987, p. 230). Ele afirma também que “a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras” que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta.” (*Id.*). Por outro lado, Benjamin foi um marxista não convencional que viveu na cultura da modernidade. Esta se colocou numa postura antagônica com seu passado, criticando-o, e negando-o.

Assim, são os detalhes de “agoras” que fazem o filme distinto no que diz respeito a filmes “tradicionais” de época. A própria ideia da música que remete ao contemporâneo veio

---

<sup>49</sup> David Bordwell (1999) explica que as “ligações de causa-efeito tornam-se mais flexíveis, mais tênues no cinema de arte” (p. 717-18). No original: “*these linkages become looser, more tenuous in the art film*”. Existem outras definições do mesmo termo, como a de um cinema independente, vanguardista, ou como prefere Pucci Jr., “cinema existencial” (2008, p. 93): “a representação do cinema existencial [...] não pretende fundamentar-se na onisciência, pois com frequência há lapsos explicativos em relação ao que leva uma narração por este ou aquele caminho. De repente, uma personagem pode agir de maneira inconsistente para padrões naturalistas.” (*Ibid.*, p. 94).

de outro filme, que se explica adiante. O pai de Sofia, o diretor Francis Ford Coppola comentou o seguinte:

Eu disse a ela para fazer o que quisesse quanto mais pessoal fosse, quanto mais tivesse sua impressão, do que foi tudo isso, melhor seria o filme. Que ela deveria fazer uma festa à Maria Antonieta e convidar todos para virem fantasiados. [...] Bem, acho que é muito interessante estar no lugar onde todos esses personagens históricos viveram e vivenciaram todas as coisas que Sofia está remontando. (*Extras*, DVD, 2006)

É importante lembrar que história é narração, relato. Também é pesquisa, pelo estudo, pela informação. Entretanto, o historiador nunca está só, tampouco consegue ser imparcial, ou equilibrado, pelo contrário, projeta nesse passado o seu presente. Por outro lado, ao apropriar-se de um fato histórico, Sofia Coppola, além de projetar o presente naquele passado, o faz celebrando tanto o que já foi quanto o que hoje pode ser. Esta tensão é explicada pela fala de Francis Ford Coppola, que deixa claro que sua filha joga com a ideia de que tudo aquilo é como uma festa a fantasia.

Hayden White, professor de literatura comparada na Universidade da Califórnia, em seu livro *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX* explica que “pretende oferecer uma nova perspectiva ao debate em curso a respeito da história e função do conhecimento histórico” (2008 [1973], p. 17):

Considerarei o labor histórico como o que ele manifestadamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os. (*Id.*, *Ibid.*).

Estaríamos representando o passado, ou a história, no gerúndio. Indica-se então um processo, a história é e está em vias de acontecer: nossa relação como o passado está sempre em construção, não é estática, nem um universo fechado em si.

Para White existiria uma poética na qual se tenta notar o “estilo historiográfico de determinado historiador ou filósofo da história” (*Id.*, p. 12) em seu descrever da “realidade” da história. E assim, no ver deste trabalho, White vai demonstrando que história não é propriamente neutra, assim como as linguagens que a sustentam.

A pós-modernidade, portanto, resulta numa cultura dispersa por vários descentramentos, negações e oposições a tudo que está dado, fechado, certo e coerente e traz, impingida em seus discursos, uma atenção pelas mutações, e/ou hibridizações, tecidas nessas relações entre o presente e o passado.

Como diz Hutcheon: “uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia” (1991, p. 156). Como vimos

anteriormente, a paródia lúdica acontece pela intertextualidade pós-moderna. Sobre esta, nas palavras de Hutcheon:

Uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto [...] Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura – e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. (*Ibid.*, p, 157)

Para White a ironia representa “um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem” (2008, p. 51) em que “a tática básica da ironia é a catacrese (literalmente “abuso”) metáfora manifestamente absurda destinada a inspirar reconsiderações irônicas acerca da natureza da coisa caracterizada ou da inadequação da própria caracterização” (*Id.*, p. 50).

Neste sentido, pode-se dizer que a ironia presente no filme de Sofia Coppola nega as perspectivas pessimistas/negativistas que demonizaram o mito Marie Antoinette que, ao longo dos anos, cristalizou a opinião dos revolucionários ou dos anti-monarquistas. Por outro lado, ao estabelecer uma certa empatia com a personagem, tampouco *Marie Antoinette* seria uma tentativa de minimizar a complexidade daquele contexto, colocando-a como vítima do destino. Pode-se dizer que a biografia escrita por Fraser se encaixa num movimento revisionista do passado, no qual se reexaminam as fontes históricas para melhor compreendê-las, ou melhor, fornecer ao leitor e estudioso novos pontos de vista que pluralizam visões, jogando com estes para que, sob o escrutínio científico ou literário daqueles, eles mesmos formem seus juízos. De alguma forma, ainda que não seja uma obra (materialmente) hipermediática (Machado, 1997, p. 154), o filme de Sofia Coppola coaduna com o contexto desta, pois adquire contornos “polifônicos” ao estabelecer-se com tempos de origens diversas que fazem o espectador percorrer um labirinto onde estão o século XVIII, as músicas contemporâneas ao espectador, o par de tênis, a festa à fantasia, as cores, etc.

### 2.3. *Justificando a metaficção historiográfica em Marie Antoinette*

A trama de *Marie Antoinette* pode ser resumida por seu trailer comercial que traz os seguintes elementos textuais: “Da diretora Sofia Coppola, escritora premiada com o melhor roteiro no Oscar por *Lost in translation*. Ela ficou noiva. Tornou-se rainha. Aos 19 anos. Ela era lendária. Este outono. Rumores. Escândalos. Sexo. Revolução.” (2006, online)

O texto acima apenas chama a atenção ao contexto do pós-modernismo de atualização dos mitos, sendo que os argumentos são os mesmos utilizados por quem construiu o próprio mito, seja a história, a burguesia, os marxistas ou romancistas. As histórias sobre Marie Antoinette são transformadas em objetos culturais, desde os burgueses com a revolução, ou o museu de Versalhes a vendê-la como chamariz de marketing, ou ainda com a Mattel, a vender as bonecas Barbie<sup>50</sup>:



Figura 19 – Boneca Barbie Marie Antoinette, da Mattel.

Niranjan Rajah vai colocar que se os modernistas eram a vanguarda, os pós-modernos são a pós-vanguarda:

<sup>50</sup> A Barbie Marie Antoinette, no ver deste trabalho, é o pastiche: a imitação, transformada em coisa, é um objeto, bem como a objetificação da personagem, e vira souvenir, lembrança, nostalgia.

Uma das consequências artísticas da circulação em massa de imagens impressas foi a invenção da colagem. O artista não precisava mais fazer uma imagem a mão, mas podia ‘recortar’ duas imagens preexistentes e combiná-las para gerar outra. A produção de significado foi alcançada pela apropriação e pela recontextualização de material descoberto casualmente ou já pronto. Longe de suas origens esotéricas como um modo de crítica, a recontextualização tornou-se agora a maneira normal de gerar novos conteúdos. Na indústria da música pop, a trilha ou *sample* apropriada foi usada amplamente por muito tempo e a ‘mixagem’ ao vivo ou em estúdio, é elevada a uma forma de arte (Rajah, 2003, p.171)

O mesclar de diferentes tempos na narrativa (o passado e o presente) remete ao *sample*, em que trechos de diferentes músicas se unem para formar uma nova composição, de características transtextuais. Assim, caberia lembrar aqui de outro texto de Arlindo Machado, que versa sobre a “*mestiçagem das imagens*”, ao comentar uma obra de Gianni Toti:

cada plano é um híbrido, em que já não se pode determinar a natureza de cada de seus elementos constitutivos tamanha é a mistura, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (2007b, p. 240-1)

Relacionando o comentário de Machado, temos a fig. 20, que nos remete ao *frame* da chegada de Marie Antoinette em Versalhes (aquele mostrado na fig. 18). Aqui se vê a imagem do palácio de Versalhes num plano geral que mostra o pátio de entrada do palácio, quando a personagem finalmente chega à corte. O encadeamento da ação no plano-sequência (fig. 18 e fig. 20) ilustra os diferentes tempos que se mesclam.



Figura 20- *Frame de Marie Antoinette onde se vê a entrada do Palácio de Versalhes.*

A figura 20 apresenta um plano-geral “realista”, em que se nota algo das dimensões do pátio de entrada, num enquadramento que faz referência à perspectiva renascentista<sup>51</sup>, pois o edifício encontra-se enquadrado em equilíbrio entre as partes. A canção *I don't like it like this* vai perdendo o volume enquanto Marie Antoinette vai adentrando a parte térrea do palácio, centralizada na figura 20. Este era um lugar de honra:

<sup>51</sup> Para mais, ver o capítulo 12 - *A conquista da realidade*, especialmente sobre o artista do *Quattrocento*, Brunelleschi, em GOMBRICH, 2000, p. 154-169.

A roupa de gala completa (*grand habit de cour*) era *de rigueur*: espadas e casacos de seda para os homens, corpetes espartilhados e justos, saias arrepanhadas e uma longa cauda para a mulheres, além do cabelo empoado em penteados elaborados. (Fraser, 2007, p. 88).

As pessoas olham Marie Antoinette de cima abaixo. Para um possível estranhamento do espectador, quando a Delfina adentra o palácio, escuta-se uma peça de piano chamada *JynweytheK Ylow*, faixa que abre o álbum duplo de 2001 – *Drukqs*, do irlandês Aphex Twin.<sup>52</sup> O interessante é que a música escolhida traz um compositor e multi-instrumentista que trabalha com música eletrônica, do tipo que envolve sintetizadores, órgãos, percussão, computadores, *samplers*, piano, baixo, entre outros. A *Wired Magazine* chamou-o de “a figura mais inventiva e influente da música eletrônica contemporânea”: (Kahney: 2002, online).

Se não houver um engajamento do espectador/ leitor a compreensão da cena dificilmente detectará a ironia da escolha da canção de Aphex Twin. Sem extrapolar a diegese, a música *JynweytheK Ylow* poderia passar como análoga àquelas executadas ao cravo. Neste sentido, Tom Gunning conclui que o fazer do cinema envolve vários autores e discursos:

Enquanto a edição representa um nível particularmente flexível do discurso fílmico, eu afirmo que todos os três níveis devem ser considerados na descrição narrativa do discurso fílmico. Como Bordwell escreveu, “todas as técnicas de cinema, mesmo as que envolvem o “evento pró-fílmico”, funcionam narrativamente, construindo o mundo da história para efeitos específicos.”<sup>53</sup> (1999: p. 468)

Conhecer o que extrapola a moldura da tela é um trabalho que recai tanto no espectador/leitor quanto mais, ao pesquisador fílmico. Um artista como *Aphex Twin*, mediante computadores, instrumentos e softwares, pode fazer-se como uma orquestra, duplicando-se ou se replicando em vários instrumentos.

Neste sentido, cabe a passagem de Arlindo Machado em que, ao caracterizar o hipermediático, explica que este “se abre para a experiência plena do pensamento e da imaginação, como um processo vivo que se modifica sem cessar, que se adapta em função do contexto, que enfim *joga* com os dados disponíveis” (1997, p. 148):

<sup>52</sup> Aphex Twin é o pseudônimo do músico Richard David James (nascido em 18 de agosto de 1971). A outra peça de piano de sua autoria, inclusa no filme é *Avril 14th*.

<sup>53</sup> No original: “*while editing represents a particularly supple level of filmic discourse, I maintain that all three levels must be considered in describing film’s narrative discourse. As Bordwell has written, “all film techniques, even those involving the “profilmic event”, function narratively, constructing the story world for specific effects.”* (tradução do autor)

O texto verbo-audiovisual já não é mais a marca de um sujeito (visto que o sujeito que o realiza é um outro: o leitor-usuário). (*Id.*)

Veja-se a sequência “a rainha má”, em que a diretora resolveu recontou uma passagem que o senso comum atribuiu a Marie Antoinette, na qual ela diz, dentro de uma banheira em que não vê-se água: “*let them eat cake*”.



Figura 21 - “Que eles comam brioches”

Na fig. 21, vê-se que Sofia Coppola optou por uma cor escura e contemporânea no batom da maquiagem da atriz, realçando o caráter *fake* da cena e da frase atribuída à Marie Antoinette – “que eles comam brioches”. O cômodo utilizado tem o mesmo azul pastel da abertura do filme, quando a personagem “olha” para o público depois de lamber a cobertura do bolo. A cena dos brioches é inverossímil se comparada com a ordem natural que impera na diegese, revelando-se falsa, e causando um distanciamento, como que um parêntese na narrativa, como a sugerir que isso não ocorreu. Interrompe-se a trama<sup>54</sup> para fazer um desvio momentâneo do assunto. A duração desta cena é de pouquíssimos segundos, para emendar com outra, no palácio, na qual Marie Antoinette afirma que nunca diria algo semelhante, fechando a digressão e retornando à narrativa. A diretora ressalta a falsidade da frase atribuída à personagem histórica e que denuncia um fenômeno que começou a se forjar ainda no século XVIII: a propaganda dos *libelles*, conforme visto no capítulo anterior. O colar que ela utiliza é exageradamente ostentativo se comparado com outras joias que se a vê a usar. Nesta cena, este imenso colar faz referência a outro *imbróglio* que a história conta e que o filme apenas comenta. Há uma cena em que o embaixador Mercy, sugerindo que Marie Antoinette não ignore Du Barry, conta-lhe que esta lhe estava oferecendo alguns diamantes. A Delfina, a comer morangos, responde que já tem o suficiente<sup>55</sup>, mas que cumprimentará Du Barry.

<sup>54</sup> Na definição de Bordwell: o *Syuzhet* (ou trama): “Termo do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto” (*Id., Ibid.*) Há ainda a fábula: “Termo do formalismo russo para os eventos narrativos em sequência cronológica causal” (2005, p. 278) ou a história do filme em si.

<sup>55</sup> A história do colar de diamantes é complexa, e Antonia Fraser dedica várias páginas sobre o assunto. Fica então uma breve descrição, que conta do ano de 1785: “Maria Antonieta rejeitara, em diversas ocasiões, um



É evidente que *Marie Antoinette* não foi o primeiro filme de época a apresentar uma perspectiva contemporânea, a presentificar o passado. Citações são recorrentes na indústria midiática e na literatura. Ao citarmos algo, estamos construindo um discurso a partir de fragmentos. O que se produz na mídia, principalmente numa cultura de massas como um todo, são reproduções de reproduções, em que muitas vezes o código ou as fontes podem ser ambíguas, incompletas. No pós-modernismo, por exemplo, Hutcheon recorda que “mais do que ambígua, a arte pós-moderna é duplicada e contraditória” (1991, p. 158). Duplicada no sentido de reapresentar as críticas da modernidade para depois atacá-las. Muitas vezes, por essas miradas, é preciso desconstruir os significados dos textos, ou decodificar uma narrativa, e ressaltar as presenças do fragmento, do detalhe, do pormenor.

*Marie Antoinette* também não é o primeiro filme a colocar uma música atual num filme cuja diegese transcorre no passado. Há outro filme que faz o mesmo que Sofia Coppola: *Plunkett & Macleane* (1999), dirigido por Jake Scott, que se passa na Inglaterra do século XVIII.



Figura 22 - *Plunkett & Macleane* (1999).

A fig. 22 retrata um baile no filme *Plunkett & Mcleane*, no qual os músicos que aparecem no quadrante inferior estão a executar uma sinfonia: mas o que se ouve na verdade são violinos junto de uma base eletrônica, de Craig Armstrong. Não se está aqui afirmando que Sofia Coppola tenha citado este filme, mas, de alguma maneira, ambos vão compartilhar da problematização que o pós-modernismo traz ao reavaliar o passado tendo à luz o presente,

---

colar de diamantes complicado e com muitas voltas, provavelmente produzido por Boehmer e Bassenge pensando na Du Barry. Consistia numa total de 647 diamantes, gemas da mais alta qualidade, e seu peso era de 2.800 quilates. O gosto, com toda certeza, teve seu papel na decisão – certamente não era o tipo de coisa que a atraísse pessoalmente –, mas também a mudança do seu estilo de vida. A resposta da rainha fora educada, mas firme: ‘Ela já os considera seus porta-joias ricos o bastante’”. (2007, p. 255). O caso do colar de diamantes só se finda quando ela já era rainha, e envolvia pessoas como o Cardeal Rohan, além de um engodo por ele passado, que envolvia pretensas cartas trocadas entre Marie Antoniette e Rohan, que se revelaram forjadas (a rainha não se correspondeu com ele) e que causaram uma imensa saia-justa.

ou melhor ainda, traz a coexistência entre tempos diferentes. O mesmo acontece em *A mulher do tenente francês* (1981), dirigido Karel Reisz, estrelado por Meryl Streep e Jeremy Irons. Passa-se então ao capítulo 3, no qual serão examinados os filmes de gênero biográfico, sob a luz da metaficção historiográfica.

### Capítulo 3 – A metaficção historiográfica e o cinebiográfico

*Marie Antoinette* é um filme americano, dirigido por uma nova-iorquina num dos lugares que mais recebem turistas na Europa. Com todas as locações tendo sido feitas em solo francês, participaram de sua produção, sob a forma de apoio, algumas instituições públicas, entre elas: *La comissão du film France*, *La comissão du film Ile-de-France*, *Préfecture de Paris*, *Ville de Paris – Mission Cinéma* bem como empresas privadas, como a *L'Oreal*, e a confeitaria parisiense *Ladurée*. Alguns museus assessoraram Sofia Coppola, e, além disso, artesãos, fabricantes de cristais e joalheiros. O importante é frisar que o *Monsieur Clementel-Arizzoli*, diretor do museu de Versalhes, acatou aliar o lugar ao nome de Sofia Coppola, assim como, de certa maneira, toma parte da perspectiva de Antonia Fraser. Talvez tudo seja apenas marketing e promoção para um público diferenciado.<sup>56</sup> Recentemente Woody Allen teve algumas regalias, com sua comédia romântica *Midnight in Paris* (2011), na qual a primeira-dama da França, Carla Bruni, interpreta uma guia gabaritada que apresenta os jardins de Versalhes a turistas americanos.<sup>57</sup>

Apesar da produção em solo francês, *Marie Antoinette* é todo falado em inglês. Entretanto, alguns personagens têm um sotaque carregadamente francófono, sendo a Condessa de *Noailles* uma delas, e também o ministro das finanças da França. A personagem-título de *Marie Antoinette* é austríaca, mas não manifesta um sotaque do gênero em seu inglês, como é usual em personagens de língua alemã em filmes norte-americanos. A pequena menina que interpreta a filha da monarca aos dois anos, Marie Therese, fala com a mãe em

<sup>56</sup> Como curiosidade, a demanda existe, pois 944 funcionários assistem a Versalhes, que pode receber até 20.000 turistas em um único dia. Os guias oficiais constituem uma equipe de 39 pessoas. (Ver: *CHATEAU DE VERSAILLES*, online) A profissão é disputada por uma elite, cuja maioria possui mestrado ou doutorado. Inúmeras universidades oferecem a formação de *guides interprètes nationaux (GIN)*, um requisito para ser guia oficial. Já os funcionários que cuidam da comunicação, serviços culturais, turismo e mecenato somam 51 pessoas.

<sup>57</sup> Em *Midnight in Paris* (Meia-noite em Paris), os norte-americanos Gil (Owen Wilson) e sua noiva Inez (Rachel McAdams) visitam o Palácio de Versalhes na companhia de um amigo de Inez, um tipo de intelectual pedante chamado Paul (Michael Sheen). Parte da visita a Versalhes é ciceroneada por uma guia turística (Carla Bruni). Por volta dos 10 minutos da trama, os três primeiros estão a caminhar pelos jardins do palácio, quando Gil é inquirido sobre o personagem do livro que está escrevendo. Ele comenta que o mesmo “trabalha numa loja nostálgica” e cujos clientes poderiam ser “gente que crê que seria mais feliz vivendo no passado”. Tal argumento faz com que Paul articule a seguinte máxima: “Nostalgia é a negação. Negação do presente doloroso”. Entre outros argumentos, ele conclui que “é uma falha na imaginação romântica das pessoas que acham difícil enfrentar o presente”. Paul é o antagonista de Gil que nesta rápida cena, Woody Allen faz com que a antipatia por Paul comece a se instaurar. Para evitar confusões, cite-se Huchtheon que, numa alusão a Portoghesi, fala da arquitetura pós-moderna, que “não é o retorno nostálgico” (1991, p. 20) “é sempre uma reelaboração crítica nunca um “retorno” nostálgico; aí é que está o papel da ironia no pós-modernismo” (*Id.*, p. 21)

francês. Vê-se que *Marie Antoinette* não chega a ser uma Babel linguística, mas é sua leveza com o convencional ou o senso comum que o faz um filme divertido ou minimamente, curioso. Cabe lembrar aqui o que Fraser comenta em sua nota da autora:

Num livro escrito em inglês sobre um tema francês (e austríaco) há um problema óbvio relativo à tradução. E não tem solução fácil. O que pode ser obscuro e cansativo para um leitor talvez seja irritantemente óbvio para outro. Em termos gerais preferi traduzir a deixar no original, em nome da clareza. (2007, p. 15)

Se a tradução dos textos históricos preocupa a britânica, que dizer da adaptação destes para o cinema? Dito de outra forma, ao transpor a narrativa de Fraser ao cinema, adaptou-se a biografia em imagens, escolhas, pontos de vista e, ao fazê-lo, transforma-o.

O livro de Fraser assume-se como um trabalho de traduções “em nome da clareza”. Clareza para o leitor, no sentido de tornar aquele universo, de mais de dois séculos atrás, um pouco mais compreensível para o repertório do público contemporâneo. Os documentos, arquivos, entrevistas e lugares visitados pela autora trazem o labor da extensa pesquisa de cunho acadêmico.<sup>58</sup> Entretanto, mesmo que Sofia Coppola também se apegue em pesquisa, como faria qualquer diretor de cinema, sua obra se assume distinta da de Fraser pelos detalhes, por interstícios, deslocamentos, anacronias e impurezas que a inscrevem na pós-modernidade, especialmente por fazer uso da metaficção historiográfica. Afinal, os mitos se atualizam para não desaparecerem.

Buscar-se-á demonstrar como o filme de Sofia Coppola atualiza o mito Marie Antoinette. Ela nos apresenta a personagem austríaca como se fora uma debutante. Uma debutante cuja festa tem por tema a fantasia. Ao comentar as filmagens do baile na Ópera de Paris, Sofia Coppola disse: “Parece que estamos fazendo um filme de super-herói aqui. Polignac não parece o Besouro Verde? São os super-heróis disfarçados no baile de Gotham City” (*Extras*, DVD, 2006) A referência aos personagens dos quadrinhos de Batman assinala o tom que a diretora pretendeu embutir na construção da narrativa. O microcosmo que era Versalhes por si só já atrai o olhar para o exageradamente fantasioso “Estado de teatro do Rei Sol”, como propõe Peter Burke (2009, p. 18). Uma ironia de Burke se expressa no seguinte comentário: “Historiadores profissionais usam com frequência o termo “mito” para designar uma “história não verdadeira” (em contraste com as histórias que eles mesmos criaram, tal como as veem).” (2009, p. 18)

---

<sup>58</sup> Acadêmico no sentido de envolver a pesquisa de documentos, textos, entre outros. Para mais sobre o escopo pesquisado pela autora, ver: Fraser: 2007, nota da autora (pp.13-17) e notas e fontes, pp. 505-40.

Na verdade, Burke não se delonga nesta reflexão, o que lhe interessa de fato é o Luís XIV mítico, menos que o “real”. Semelhantemente, é sobre a fabricação de Marie Antoinette por Sofia Coppola que interessa a este trabalho, no sentido de pensar no contexto de que resulta essa imagem fabricada. Steve Coogan, que atuou com o papel do Embaixador Mercy, comenta sobre a diretora: “Gosto de ver que Sofia tenta fazer a história um pouco ressonante com os mais jovens, com a geração mais jovem. Ela não quer fazer um drama artificial que não tenha relevância para o público de hoje.”<sup>59</sup>

De alguma maneira, para o ator, a diretora estabeleceria um diálogo com a juventude. Tentar-se-á demonstrar que existem mais elementos para referendar ou abordar este apelo ao juvenil. Mas não podemos esquecer que o apelo da biografia é mister: Marie Antoinette casou-se aos 15 anos e aos 19 era rainha da França e tornou-se, para os padrões da época, uma celebridade, a ponto de virar uma lenda da era moderna.

Conforme viu-se na introdução, o filme traz temas de apelo contemporâneo: fama, sexo, e por fim, revolução. Analogamente, a MTV norte-americana lançou em 2005 um programa chamado: *My Super Sweet 16*<sup>60</sup> – sob a forma de série televisiva – que documenta a vida de meninas adolescentes, filhas pais ricos, comemorando seus aniversários de 15 ou 16 anos (*sweet 15 ou sweet 16*), em grandes festas, que obviamente buscam a fama ao participar do *reality show*. Há um jogo paródico que coloca em relação a personagem do filme com as meninas do *reality show*. Marie Antoinette é como uma daquelas jovens de pais extravagantes, e também o que jamais serão. Elas copiam o passado, atribuindo-se logomarcas em bordados e convites, tal qual as princesas e rainhas como Marie Antoinette: no filme se veem as iniciais de seu nome bordadas na cabeceira da cama, na louça, em sua assinatura. Sofia Coppola dedica vários planos evidenciando esses detalhes pessoais. Parodiando uma temática comum ao *reality show* da MTV, explica a personagem por essa hipertextual relação com a mídia do presente, para dizer com quem se pareceria a jovem do passado. Abaixo, imagens da *logo* do programa, seguida da logotipia de *Marie Antoinette*.

<sup>59</sup> COPPOLA, Sofia. Marie Antoinette. Color: 122min, EUA, FRA, 2006. Extras

<sup>60</sup> Ver: [http://www.mtv.com/ontv/dyn/sweet\\_16/series.jhtml](http://www.mtv.com/ontv/dyn/sweet_16/series.jhtml)



Figura 23 – Logotipo do Programa *My Super sweet 16*



Figura 24 – Logotipo de *Marie Antoinette – M A*



Figura 25 – Bolsa Audra, desenhada por Takashi Murakami em 2007, onde se vê o monograma da marca Louis Vuitton, LV. FONTE: WIKIPEDIA, online, 2012.

Na logo de *My Super Sweet 16*, vê-se o fundo que remete ao monograma da marca Louis Vuitton. Batizado de *Damier*, o LV, monograma da marca, originalmente tem um fundo marrom e a tipografia em bege, e repete siglas e símbolos (Dias, 2006), a exemplo da figura 25, numa edição especial de uma bolsa da marca. Entre os símbolos de *My Super Sweet 16* estão a logomarca da MTV, uma coroa e a flor-de-lis. Recorde-se que este é um

signo conhecido da monarquia francesa, e que aparece em *Marie Antoinette* na coroação de Luís XVI (fig. 26). Se, no passado, os logotipos concerniam, sobretudo (mas não só), às monarquias e às ordens religiosas, na contemporaneidade o mercado de luxo e também o popular procuram com elas diferenciar-se em meio às diversas imagens do mundo do consumo de massa. Por exemplo, nos anos 1990 o cantor Prince passou a assinar com um símbolo, e recentemente Madonna, com a sigla MA, e ainda, Michael Jackson, costumeiramente referenciado na língua inglesa como MJ. Sofia Coppola, por exemplo, virou garota-propaganda da marca Louis Vuitton em 2008 junto de seu pai, fotografados por Annie Leibovitz.

Ao construir uma narrativa que remete ao videoclipe, como será visto no capítulo 4, Sofia Coppola trava um contato com uma geração antenada no consumo de marcas globais, ou, ao menos, delas desejosa. A logotipia de Marie Antoniette vai aparecer na cena que lembra o videoclipe, trazendo ao filme uma linguagem hipertextual notadamente *pop*, que remete à outras mídias. Para os críticos do pós-modernismo a linguagem *pop* de *Marie Antoinette* soaria como desistoricizante. Cabe pensar que Marie Antoinette foi definida pela sua própria imagem: uma rainha sem coração que perdeu a cabeça por amar o luxo<sup>61</sup> (Bingham, 2010, p. 349). Para a metaficção historiográfica, pelo contrário, a ironia traz um sentido atualizado àquela história, como a sugerir que Marie Antoinette não estaria em busca da fama como as meninas do programa *My Super Sweet 16* da MTV, mas que seria alguém na qual elas se espelham. Assim como inúmeras meninas se inspiram hoje em Kate Middleton, o nome popular da Duquesa de Cambridge, da família real britânica.<sup>62</sup>

Ao estabelecer um contato com as juventudes da geração MTV, o *pop* em *Marie Antoinette* se choca com os típicos filmes biográficos de Hollywood. É importante tratar desse objeto, conhecido, daqui por diante, como “cinebiográfico”: em 2010, Dennis Bingham, da Escola de Artes Liberais da Indiana-Purdue University, de Indianápolis nos EUA, publicou o livro *Whose lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre*.<sup>63</sup> Essa obra é dividida em duas partes, com focos que distinguem o cinebiográfico no universo do masculino e o cinebiográfico do feminino. A primeira parte se chama *The Great [white] Man*

<sup>61</sup> No original: *Marie Antoinette, by repute hte heartless, heedless Queen who loved luxury so much she lost her head over it.* (tradução do autor).

<sup>62</sup> Nascida Catherine Elizabeth Middleton, esposou em abril de 2011 o Príncipe William de Gales, Duque de Cambridge, neto primogênito da rainha Elizabeth II, atualmente o segundo na linha de sucessão.

<sup>63</sup> Por *biopic* aqui se traduziu por cinebiografia, na falta de uma palavra melhor, pois o termo parece ser um neologismo. Segundo Bingham, a origem do termo deriva do estudo de George F. Custen, de 1992, *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History* (Bingham, 2010, p. 4).



*Biopic and Its Discontents* e a segunda parte do livro, *A woman's Life Is Never Done: Female Biopics*.

A perspectiva dos estudos culturais vai então delinear este recorte de Bingham por gêneros, em que a parte um de seu livro, do universo masculino, conta com artigos sobre filmes como *Lawrence da Arábia* (1962), dirigido por David Lean; *Malcom X* (1992), de Spike Lee; bem como *Nixon* (1995), de Oliver Stone. Entre os artigos da parte dois, do universo feminino, *Erin Brockovich* (2000), de Steven Soderbergh; e um capítulo dedicado a filmes sobre as “mulheres do século vinte e um”, no qual há o artigo *Marie Antoinette: The female biopic gets the gillotine* (2010: xvi).

O termo *biopic* também aparece no primeiro livro do crítico de cinema Derek Hill, *Charlie Kaufman and Hollywood's merry band of pranksters, fabulists and dreamers: an excursion into the American New Wave*: “o mais recente filme de Coppola é uma cinebiografia da infame Rainha da França do século XVIII”<sup>64</sup> (2008, p. 124).



Figura 26 – A flor-de-lis reveste a escadaria na coroação de Luís XVI. FONTE: Coppola, 2006.

Bingham assinala que toda biografia supõe ter uma base na realidade<sup>65</sup> (2010, p. 7). Ele empresta de George F. Custen a utilização do termo *biopic*, entendido como as cinebiografias clássicas de Hollywood ou como filme biográfico clássico<sup>66</sup> (idem). Segundo Bingham: “o debate sobre ficção, biografia e história não são novos (*Id.*, p. 8). A introdução

<sup>64</sup> No original: *Coppola's most recent film is a biopic of the infamous aforementioned eighteenth-century Queen of France.* (tradução do autor)

<sup>65</sup> No original: *Every biopic is supposed to have a basis in reality.* (tradução do autor)

<sup>66</sup> À página 10, Bingham assinala que o gênero dá conta de inserir o sujeito biografado no panteão da mitologia cultural, de uma forma ou de outra, e mostrar porque ele ou ela lhe pertencem, e que o mesmo remonta às temáticas plurais da era dos Estúdios de Hollywood. No original: *The genre's charge, which dates back to its salad days in the Hollywood studio era, is to enter the biographical subject into the pantheon of cultural mythology, one way or another, and to show why he or she belongs there.* (tradução do autor)



do livro de Bingham tem por título o irônico: “um respeitável gênero de baixa reputação” (*Id.*, p. 11), como ele define a cinebiografia.

A cinebiografia é um gênero dinâmico, e verdadeiramente importante. O cinebiográfico narra, exhibe e celebra a vida de um sujeito, a fim de demonstrar, investigar ou questionar a sua importância no mundo: para iluminar pontos delicados de uma personalidade, tanto para o artista e o espectador descobrirem como seria esta pessoa, ou certo tipo de pessoa [...] O apelo do cinebiográfico reside em ver uma pessoa real que fez alguma coisa interessante na vida, bem conhecida na vida pública, transformada em um personagem. Comportamentos privados, ações e eventos públicos, e como eles poderiam ter sido no tempo da pessoa vão formar um conjunto interpretado de forma dramática. No coração do cinebiográfico está o impulso para dramatizar a realidade e encontrar nela própria a versão da verdade do cineasta.<sup>67</sup> (*Id.*, p. 10).

Nesta linha, pode-se afirmar que a personagem Marie Antoinette marca alguns pontos nas prerrogativas que interessam ao gênero, visto que foi a última rainha da França, por ter vivido no cerimonioso Versalhes, lugar onde a vida pública era do interesse tanto das *gazettes* quanto de outras monarquias à sua volta.

É preciso explicar ainda que Bingham vai delinear a evolução do gênero cinebiográfico principalmente na era dos estúdios de Hollywood (citando especialmente *Warner Bros*, *Twentieth Century Fox* e *MGM*). Ele formula uma perspectiva histórica do gênero, tendo em vista o perfil dos sujeitos biografados, e classificando as cinebiografias hollywoodianas das seguintes maneiras:

A forma clássica, comemorativa (melodrama);  
Com-todos-os-defeitos ou Nu-e-cru (melodrama/realismo);  
Transição do gênero do produtor para o gênero do autor-diretor (Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Mary Harron, Julian Schnabel, etc);  
Investigação crítica e atomização do sujeito (ou o modelo de *Cidadão Kane*);  
Paródia (nos termos da escolha do sujeito biografado): cultura baseada no consumismo e as celebridades;  
Apropriação das minorias: gays, feminista, afro-americano ou terceiro mundo;  
Neoclássica, que integra elementos de todos estes.<sup>68</sup> (*Id.*, p. 17-8).

<sup>67</sup> No original, o trecho: *The biopic is a genuine, dynamic genre and an important one. The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world: to illuminate the fine points of a personality; and for both artist and spectator to discover what it would be like to be this person, or to be a certain type of person, or, as with Andy Kaufman, to be that person's audience. The appeal of the biopic lies in seeing an actual person who did something interesting in life, known mostly in public, transformed into a character. Private behaviors and actions and public events as they might have been in the person's time are formed together and interpreted dramatically. At the heart of the biopic is the urge to dramatize actuality and find in it the filmmaker's own version of truth. The function of the biopic subject is to live the spectator a story.* (tradução do autor)

<sup>68</sup> Parafrazeado do original: *The biopic has gone through developmental stages, emerging from each or its historical cycles with certain modes that continue to be available to filmmakers working in the form. These are: The classical, celebratory form (melodrama); warts-and-all (melodrama/realism); the transition of a producer's genre to an auteurist director's genre (Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Mary Harron, Julian Schnabel, etc.); critical investigation and atomization of the subject (or the Citizen Kane mode); parody (in terms of choice of biographical subject: what Alexander and Karaszewski call the "anti.-biopic-a movie about somebody who doesn't deserve one" [Man vii], mocking the very notions of heroes and fame in a culture based on consumerism*

Bingham explica que estes subgêneros não são fechados em si. Ele ainda separa o livro entre masculino e feminino porque o cinebiográfico do universo masculino foi mais explorado por Hollywood. O universo feminino seria mais complexo porque num primeiro momento, as cinebiografias do gênero são os melodramas da era do estúdio com atrizes como Greta Garbo e Katharine Hepburn interpretando rainhas<sup>69</sup> (*Id.*, p. 24), para nos anos 1950 imperar o modelo *nu-e-cru* em “que se provaram perfeitos para conceitos patriarcais das mulheres públicas, prendendo-as por décadas em um ciclo de fracasso, vitimização e trajetórias descendentes”<sup>70</sup> (*Id.*). Ele prossegue ao comentar que os anos 1970 foram uma década fraca para as cinebiografias<sup>71</sup> (*Id.*), sendo que os anos 1980 vão ser representados pelo “desesperador filme acerca do potencial feminino no desempenho de figuras públicas”<sup>72</sup> (*Id.*): *A montanha dos gorilas* (1988), de Michael Apterd, com Sigourney Weaver interpretando Dian Fossey. Bingham recomenda aos cineastas evitarem todas as convenções deste filme caso desejem dar voz às subjetividades das mulheres biografadas<sup>73</sup> (*Id.*, p.25).

É a partir dos anos 1990 que vai emergir uma consciência mais feminista nas cinebiografias, evitando o sexismo das convenções<sup>74</sup> hollywoodianas (*Id.*, p.25). Por fim, ele cita *Marie Antoinette*, junto de *The Notorious Betty Page* (2006), de Mary Harron, por serem dois filmes dirigidos por mulheres, e que tiveram duas personagens “infames sendo retratadas de uma maneira empática”<sup>75</sup> (*Id.*, p.25). Para Bingham, ambos os filmes irão evitar o

---

*and celebrity rather than high culture values); minority appropriation (as in queer or feminist, African American or third world, whereby Janet Frame or Harvey Milk and Malcolm X or Patrice Lumumba own the conventional mythologizing form that once would have been used to marginalize or stigmatize them); since 2000, the neoclassical biopic, which integrates elements of all or most of these. (tradução do autor).*

<sup>69</sup> Trecho no original: *The stars of the studio era were kept emotively busy playing queens, be they Greta Garbo as Queen Christina or Katherine Hepburn as Mary of Scotland (1936), powerful women either born or married to the throne. (tradução do autor).*

<sup>70</sup> Trecho no original: *It was the warts-and-all mode that began in the mid-1950s that proved perfect for patriarchy's concept of public women, trapping them for decades in a cycle of failure, victimization ad the downword trajectory. (tradução do autor).*

<sup>71</sup> No original: *Skipping the 1970s, the decade that is paradoxically the strongest period for American films after the “Golden Age” and the weakest for biopics, I go to the 1980s. (tradução do autor).*

<sup>72</sup> No original: *The resulting cycle offers up some of the most despairing filmes ever made about the potencial of women in public roles. (tradução do autor).*

<sup>73</sup> No original: *Future filmmakers who want to give their female biographical subjects voice and subjectivity can see in this film practically every convention to avoid. (tradução do autor).*

<sup>74</sup> Trecho no original: *Feminist interventions in the biopic, which must set out a consciousness of the sexist conventions of the form, Begin with An Angel At My Table, Jane's Champion's 1990 New Zealand-made biography of the novelist Janet frame, who lived eight years of her life in an asylum. (tradução do autor).*

<sup>75</sup> Trecho no original: *Book Two ends with a study of two small films of female subjects by women filmmakers, which take back the gaze and the woman's story in quietly emphatic ways. The Notorious Bettie Page and Marie Antoinette (both 2006) take as their subjects infamous women, Bettie Page, the pinup queen and bondage model of the 1950s who has become a camp Internet icon decades later, and the French queen popularly remembered as heedless, extravagant and callous toward the people. (tradução do autor)*

melodrama usual do gênero, ou ainda, evitar os incidentes que explicam as protagonistas ou que as fixem em uma ideologia, e preferem mirar o espectador, sem desafiá-lo<sup>76</sup> (*Id.*).

No que diz respeito à cinebiografia paródica, entretanto, ele classifica-a como “um filme sobre alguém que não merece” (2010, p. 24)<sup>77</sup>, incluindo aí *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, ao mesmo tempo, que o considera modelo para o cinebiográfico de investigação crítica. Por outro lado, Bingham não fala em pós-modernismo, e sim em filmes da era pós-moderna, que são “uma celebração do sujeito e não sua crítica”<sup>78</sup> (*Id.*, p. 23). Assim, as conceituações se apresentam permeáveis, no sentido de que uma cinebiografia pode ter seu gênero vinculado a uma daquelas citadas, ou ainda, representar a evolução e /ou desconstrução das mesmas.<sup>79</sup> (*Id.*, p. 18)

A última categoria de Bingham, a forma neoclássica, insinua que tudo se mistura e aí se poderia inscrever *Marie Antoinette*. Primeiro, porque não é o tipo de paródia à qual ele se refere, e segundo, porque mistura algo dos outros gêneros, pois algo da autoria emerge em um filme de época que seria, como outros que vieram antes, experimental e formalmente aventureiro<sup>80</sup> (*Id.*, p. 20). No que é entendido por transições do gênero do produtor (geralmente quem cuida do financiamento do filme) deslocando-se para o gênero de quem o dirige (ou no filme atua), Bingham nos leva a pensar na *nouvelle vague* como também na geração de diretores que desafiaram, nos anos 1960, o tradicionalismo de Hollywood, de diretores que inauguravam uma nova era em Hollywood. Desta época, poder-se-ia destacar o filme de Arthur Penn, *Bonnie and Clyde* (1967), da Warner Bros, estrelado por Warren Beatty e Faye Dunaway, em que:

Pelas mãos dos estreados roteiristas de Hollywood, David Newman e Robert Benton, a versão de *Bonnie & Clyde* romantizada se tornaria símbolo da juventude irresponsável, e a violência que desencadeou provocaria a era da indignação americana com o Vietnã. E em contraste com os *gângsters* do cinema da geração

<sup>76</sup> Trecho no original: *Both films, like *Campion's*, are steadfast in their avoidance of the genre's usual melodrama, or of incidents that explain the protagonist or that fix her in a particular ideology. *Bettie Page and Marie Antoinette* both look back at the spectator, not challengingly.* (tradução do autor)

<sup>77</sup> No original: *The classical, studio-era Great Man biopic also gets renovated in the postmodern period and taken in surprising directions, in the “biopic of someone who doesn't deserve one”* (tradução do autor)

<sup>78</sup> No original: *Finally a celebration of the subject, not a critique.* (tradução do autor)

<sup>79</sup> Trecho no original: *As Rick Altman points out, genre theorists have been drawn to two types of models for explaining genre change, a life-cycle model and an evolutionary model. The more influential of the two has been the concept of evolution from classicism to parody to contestation and critique (or, in the term I'll use most often, deconstruction). This was the sequence proposed by Christian Metz in *Language and Cinema*.* (tradução do autor)

<sup>80</sup> Embora no trecho ele se refira a cineasta homens (Oliver Stone, Martin Scorsese, Milos Forman, Gus Van Sant, Roman Polanski), é importante lembrar que as categorias dele servem para organizar a trajetória, mas não são estáticas. Sobre o gênero de autor-diretor, ele diz: *Biographies now are frequently experimental and formally adventurous.* (tradução do autor)

anterior, que sempre tiveram de pagar por seus crimes a fim de encontrar a redenção ou devido à recomendação do Código de Produção – ou às vezes ambos [...] – esses transgressores do gatilho permaneceriam desafiadoramente impenitentes até o final sangrento.<sup>81</sup> (Hill, 2008: 22)

Embora Bingham não utilize o termo pós-modernismo, suas teorias dialogam com o mesmo. Por exemplo, para comentar sobre o filme *Ed Wood* (1994), dirigido por Tim Burton e estrelado por Johnny Depp, Bingham assinala que, quatro anos antes deste filme, Linda Hutcheon definia a paródia do cinema pós-moderno:

ao mesmo tempo uma respeitável consciência da continuidade cultural e uma necessidade de se adaptar às cambiantes demandas formais e às condições sociais através de um desafio irônico da autoridade da continuidade de modo que mesmo num sistema comercial, os cineastas podem realizar as possibilidades da natureza contestatória da paródia<sup>82</sup> (*apud* Bingham 2010, p. 153).

E o que a paródia contesta? Hutcheon disse que “é a irônica descontinuidade que se revela no âmago da continuidade, a diferença no âmago da semelhança” (*Id.*, 28) ou ainda, quando ela diz que a mesma “também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade” (*Id.*).

Cite-se que Derek Hill enxerga na geração de Sofia Coppola (ao que ele inclui Jonze, Linklater, Jonze e o francês Gondry) uma nova *New Wave* cujos participantes, apesar de não estarem “vinculados a qualquer estética filosófica consciente, ou visão política”<sup>83</sup> (2008, p. 35), compartilham de:

[...] uma série de temas unificadores que se tornam evidentes em seu trabalho uma vez que os *enfants terribles* americanos chegaram pela primeira vez em cena. Altamente idiossincráticos, ainda que intrincadamente bem sucedidos; acessíveis, ainda que dispostos a derrubar as limitações da narrativa formal; surreais, mas sempre baseados em emoções humanas; esta nova geração do cinema americano captura a angústia de seus personagens e os tempos em que vivemos, mas com uma perversidade, imaginação, ironia, seriedade, sagacidade e elegância, que os faz esgueirarem-se no existencial desespero de maneira um pouco mais divertida do que deveria ser [...] mostrando como esse coletivo de criadores infunde em suas fábulas modernas elementos de fantasia, ficção científica e do surrealismo, podemos

<sup>81</sup> No original: *As scripted by Hollywood newcomer David Newman and Robert Benton, the romanticised Bonnie And Clyde would become symbols of reckless youth, and the violence they unleashed would spark with the outrage of Vietnam-era America. And in contrast to the cinematic gangsters of the previous generation, who always had to pay for their crimes in the end or find redemption due to Production Code advisements – or sometimes both (as in Angels with dirty faces) – these trigger-happy transgressors would remain defiantly unrepentant to the bloody end.* (tradução do autor)

<sup>82</sup> Paráfrase do original: *Linda Hutcheon, in an article written four years before Ed wood was made, defines “postmodern parodic film” as showing “both a respectful awareness of cultural continuity and a need to adapt to changing formal demands and social conditions through an ironic challenging of the authority of that same continuity.” Inside the commercial system, filmmakers can realize “the possibilities of the positive oppositional and contestatory nature of parody.* (tradução do autor)

<sup>83</sup> No original: *This new generation of mostly American filmmakers – Linklater, Anderson, Jonze, Coppola, Gondry (who is French, appropriately enough) – are not bound by any conscious aesthetic philosophical, or political outlook, unlike the original nouvelle vague or even the Dogma 95 filmmakers were.* (tradução do autor)

descobrir um sutil elemento subversivo em suas obras dentro dos limites da sóbria fábrica de sonhos de Hollywood.<sup>84</sup> (*Id., Ibid.*)

A passagem de Hill alude às idiossincrasias pós-modernistas assim como às dos diretores do cinema americano moderno, e também, os modernistas dos anos 60, como Dennis Hopper com seu *Easy Rider* (1969) e o antes citado, *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn (*Id.*, p.24). Quanto ao pós-modernismo, conforme explica Hutcheon:

o que seus debates mostraram é que o pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultural atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural” (1991, p. 13).

Chega o momento neste trabalho em que se passará a mirar além do produto (o livro, o filme, a cinebiografia) em direção ao processo (metaficção historiográfica, paródia, pós-moderno). Abre-se aqui um espaço para a “verdade do cineasta” (Hutcheon, 1991, p. 10), que pode ressoar algo sobre o narrador que se vai construindo na mente do espectador (Gunning, 1999). A natureza das imagens, bem como o tratamento das mesmas, no que diz respeito às cores, luz, *mise-en-scène*, traz uma imbricada relação que torna o ofício complexo. Também contam aí a locação, os atores, os figurinos e a aparência. Trata-se de referências, objetos e fatos que serão examinados aqui como caracterizadores do pós-moderno. Conforme este trabalho propõe, no pós-modernismo estes processos aparecem sob a égide da paródia, especialmente no contexto semântico da metaficção historiográfica.

Em *Poética do Pós-modernismo*, Hutcheon se refere ao livro *A mulher do tenente Francês* como um *best-seller*:

tipicamente pós-modernistas, romances desse tipo usam e abusam, de forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato *usar* a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de comodificação. (1991, p. 40)

Esses processos de comodificação se relacionariam com a intertextualidade de Kristeva (*apud* Genette, 2006), a transtextualidade (*idem*) e a *interdiscursividade* (Hutcheon, 1991).

Hutcheon assim resume a trama de Fowles:

---

<sup>84</sup> No original: *There are, however, a number of unifying themes that become apparent in their work since the American enfants terribles first arrived on the scene. Highly idiosyncratic yet intricately realized, accessible yet willing to overthrow the constraints of formal storytelling, surreal yet always grounded in human emotions, this new breed of American film captures the angst of its characters and the times in which we live, but with a wryness, imagination, earnestness, irony and stylish wit that makes the slide into existential despair a little more amusing than it should be [...] showing how this unique collective of creators infuse their modern fables with elements of fantasy, science fiction, and Surrealism, we can uncover a subtle, subversive element at work within the staid confines of the Hollywood dream factory.* (tradução do autor)

A estrutura da trama de *A mulher do tenente francês* encena a dialética de liberdade e poder que constitui a resposta existencialista moderna, e até marxista, ao determinismo vitoriano ou darwiniano. Mas exige esse contexto histórico a fim de questionar o presente (e também o passado) com sua ironia crítica. Nesse caso, a autorreflexividade paródica conduz, paradoxalmente, à possibilidade de uma literatura que, enquanto afirma sua autonomia modernista como arte, também consegue, ao mesmo tempo, investigar suas relações complexas e íntimas com o mundo social no qual é escrita e lida (1991, p. 70)

Ainda comentando Fowles, Hutcheon conclui: “O pós-modernismo explora, mas também ataca, elementos básicos da nossa tradição humanista, tais como o sujeito coerente e o referente histórico acessível” (*Id.*, p. 71).

Tanto *A mulher do tenente francês* quanto *Marie Antoinette* são filmes bem diferentes de outros que versam sobre o biográfico ou histórico, como o homônimo de 1938, dirigido por W.S. Van Dyke. A versão fílmica de 1938 também teve cenas rodadas em Versalhes, sendo baseada na obra do escritor Stefan Zweig. Diferencia-se também do épico *Elizabeth* (1998), de Shekhar Kapur, que catapultou a atriz australiana Cate Blanchett aos prêmios Globo de Ouro e Bafta de 1998.

Comparativamente, o filme de 1938 trata da noite de núpcias por volta dos 15 minutos, enquanto o de 2006, por volta dos 20 minutos de filme. A versão de Sofia Coppola dura 40 minutos a menos. Pode-se dizer que, pelo menos de início, ambos os ritmos coincidem se guardadas as proporções das épocas em que se realizaram. Assim, a versão de 1938, apresenta uma narrativa que se inicia de forma semelhante à de Sofia Coppola. Ele começa com a jovem Marie, na Áustria, recebendo a notícia de que irá se casar com o herdeiro do trono francês e ela dá gritinhos e pulos de alegria, o que não se vê na versão de 2006, em que ela recebe a notícia como um dever.

Na versão de 1938 rapidamente passa-se da Áustria para mostrar a chegada de Marie à corte de Versalhes, aos cinco minutos de filme (sem contar os cinco minutos de duração dos créditos iniciais). Ao chegar, ela vai quebrar o protocolo ao sair correndo em direção a Luís XV (John Barrymore) para dar-lhe um efusivo abraço, e o gesto é bem exagerado. Após a pomposa entrada e as devidas apresentações, ela finalmente conhece o Delfim (Robert Moley), que é tímido e um pouco obeso, mas não sem antes se curvar, erroneamente, para o Duque de Orleans, interpretado por Joseph Schildkraut, que faz um duque afetadíssimo de sobrancelhas desenhadas. Após ser apresentada a toda a corte de Versalhes, a trama se encaminha ao casamento de Marie com Luís Augusto e, em seguida, tratar de sua noite de núpcias.

Da chegada a Versalhes ao casamento ocupam-se pouco mais de quatro minutos. A escolha de W. S. Van Dyke para ilustrar o relacionamento que esperava a jovem austríaca acontece na noite de núpcias, quando, apercebendo-se do embaraço do marido, Marie Antoinette sugere que ambos se sentem para conversar, curiosa por saber sobre o que ele gosta, o Delfim lhe conta de seu interesse por chaves e fechaduras (assunto pitorescamente freudiano), nesta cena ilustrada na figura abaixo:



Figura 27 – *Marie Antoinette* (1938)

Entre os primeiros momentos em que Sofia Copolla vai narrar a dificuldade de intimidade entre o casal, e o desafio da distância deste relacionamento, ela escolhe um enquadramento parecido, mas não no quarto de núpcias, mas à mesa de refeições. Na versão de 2006, Luís Augusto vai aparecer a comer em praticamente todas as cenas, pelo menos até tornar-se o rei Luís XVI.



Figura 28 – *Marie Antoinette* (2006).

Ambos os filmes se iniciam com os assuntos que, parecidamente, travam contato sobre a dificuldade de Marie Antoinette de estabelecer um contato mais íntimo com o marido, por mais que tente. Por outro lado, o filme de 1938, entre diversas cenas, contará com cenários em estúdio, ilusionistas, que se mesclam com cenas *in loco* de Versalhes, o que não acontece no filme de Sofia Coppola que, neste sentido, foi todo rodado em locações históricas.

É de suma importância conhecer a perspectiva hipertextual de Genette para a melhor compreensão do tipo de cinebiografia que caracteriza *Marie Antoinette* de Coppola, buscando elencar características que a distinguem de outras cinebiografias, como por exemplo, a versão de 1938. “Chamo de hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação [...] ou por transformação indireta: diremos imitação” (Genette: 2006, p. 16).

Ao definir um “quadro geral das práticas hipertextuais”, Genette entende a paródia (moderna) como um gênero em uma relação de *transformação* de um texto de origem, ou ainda como um travestimento *desvalorizante* daquele. Já por pastiche ele entende como um gênero da relação de *imitação* de estilo ricularizadora, exagerando características ou fazendo “exarcebações estilísticas”, como a charge ou a caricatura (*Id.*, p. 20).

Segundo Genette, primeiramente tanto a paródia quanto o pastiche funcionam pelo não-satírico, sendo a paródia um gênero transformador do texto de origem; e o pastiche um gênero imitador (*Id.*, p. 23) do estilo do texto de origem.<sup>85</sup> Por serem transformações da ordem do sério (“sem intenção agressiva ou zombeteira”), ele propõe então a ideia da transformação como transposição (*Id.*).

Transformar um texto seria transpô-lo. Estes exemplos podem ser visualizados na tabela a seguir, na qual se vê o título de obras que Genette elenca para ilustrar cada uma das práticas hipertextuais, na qual ele introduz ainda o lúdico, o satírico e o sério:

---

<sup>85</sup> No quadro de Genette, que a ordem do não-satírico abraçaria o travestimento e a charge, sendo que o travestimento seria então um gênero que transforma o texto de origem; e a charge seria um gênero que toma o texto de origem pela imitação.



Figura 29 – Tabela geral das práticas hipertextuais.

TABELA GERAL DAS PRÁTICAS HIPERTEXTUAIS			
<i>regime</i> <i>relação</i>	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA ( <i>Chapelain decoiffé</i> )	TRAVESTIMENTO ( <i>Virgile travesti</i> )	TRANSPosição ( <i>le Docteur Faustus</i> )
imitação	PASTICHE ( <i>l' Affaire Lemoine</i> )	CHARGE ( <i>À maneira de....</i> )	FORJAÇÃO ( <i>la Suite d' Homère</i> )

Fonte: GENETTE, 2006, p. 25.

Genette faz a ressalva de que as linhas pontilhadas que dividem os regimes do lúdico, o satírico e o sério sugerem que as fronteiras entre gêneros são fluidas, permeáveis. São relevantes categorias para a compreensão do funcionamento da paródia na metaficção historiográfica.

Como se pode ver, o regime lúdico tem duas relações. A primeira, a paródia, caminharia “ao lado” (do grego *pará*) do texto de origem, fazendo-lhe às vezes de seu par, em “uma relação hipertextual que ao mesmo tempo, aproxima-se e afasta-se de seu objeto: não o ridiculariza, mas também não o toma como modelo estrito, prevalecendo o caráter lúdico” (Pucci Jr., p.119); enquanto a outra relação do regime lúdico, o pastiche, imita o texto de origem, como se fosse o autor do texto original a reescrevê-lo, sem na verdade sê-lo. Na leitura que Pucci Jr. faz de Jameson, para este autor:

Embora tanto pastiche como paródia sejam recursos intertextuais, o primeiro não possuiria o senso de humor e o impulso satírico da paródia: em lugar da acidez crítica e do sentido histórico da paródia modernista, o pastiche pós-modernista nada mais seria do que uma obra inofensiva, anti-histórica, “paródia vazia” [*blank parody*], fruto de uma época em que se enfraqueceram as idéias de história, revolução e política (Pucci Jr., 2006, p. 370).

Portanto, entenda-se que os conceitos de paródia e pastiche não têm o mesmo sentido para Genette e Jameson. De todas as formas, o quadro de Genette permite pensar que o filme de Sofia Coppola converge em direção ao lúdico, não ao sério, e menos ainda ao satírico, e esse direcionamento se dá pela transformação do texto de origem, sem exageros estilísticos vazios de sentido, nem travestimentos. Toda e qualquer transformação que a paródia realiza no texto de origem tem a intenção de comentá-lo. Pucci Jr. comenta:

Jameson vê como pastiche tudo o que não possui o teor destrutivo da paródia modernista, já Hutcheon observa que a paródia pós-modernista produz um jogo não-destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele. (2006, p. 373)

Entenda-se *Marie Antoinette* como a transposição do texto de origem, a biografia escrita por Fraser, ao transformá-la, por ironias. Quando Marie Antoinette olha para a câmera, aliada ao rock que sonoriza a primeira cena do filme estabelece-se a ironia. Descortina-se ao espectador de que se trata de algo diferente, porque, conforme visto na introdução, é anti-ilusionista.

No artigo que Reichmann e Herrera discorrem sobre a adaptação de *A mulher do tenente francês* para o cinema, “Arte (Anti)ilusionista”, elas salientam que, para o leitor de Fowles: “o romancista interrompe constantemente sua narrativa com comentários, na maioria das vezes irônicos, sobre sua criação, fragmentando, desta forma, o fluxo cronológico e linear da criação literária tradicional” (2006, p.46).

Esta característica do romance de Fowles e sua posterior filmagem em 1980, dirigida por Karel Reisz, “vai modificar essa estrutura, delineando uma outra história para a narrativa fílmica” (idem) no sentido da transformação deste texto. Com este exemplo, precisamente, elas estão apresentando sua leitura sobre a obra fílmica de Reisz como uma metaficção historiográfica. Na sequência, Reichmann e Herrera vão considerar as categorias de Genette/Stam, pela sua relevância ao tratar da transposição de um meio para outro, no caso, do romance para o cinema. O texto de origem é de Fowles, e a adaptação do texto, isto é, o roteiro de Harold Pinter, para depois tornar-se o filme de Reisz.

Para as autoras, “Fowles cria uma diegese do século XIX entrecortada por comentários do século XX sobre o processo de criação da própria narrativa, característica fundamental da metaficção” (*Id.*, p. 47). O desafio de transpor à tela criou cenas curiosas, se tivermos em vista que qualquer texto que passe pela transposição (Genette, 2006) pode jogar nos regimes do lúdico, ou do satírico, ou do sério.

A obra de Reisz primeiramente apresenta um plano geral no século XIX, para logo se ver uma equipe de filmagem a realizar um filme de época no século XX, com Meryl Streep interpretando o papel de uma atriz. Esta atriz interpreta, no filme dentro do filme, uma mulher da época vitoriana. Pouco mais em seguida, vemos um quarto de hotel onde o personagem de Jeremy Irons, Charles, limpa cuidadosamente alguns fósseis. O hotel e as roupas de Charles aparentemente são do século XIX. Então se supõe que Charles seja um personagem daquele filme que está sendo filmado.

Reichmann e Herrera atribuem a este “filme dentro do filme” a noção de *mise en abyme*<sup>86</sup> “com a criação de molduras” (*Id.*, p. 49). Essas molduras podem ser expressas por janelas de tempos diferentes (séc. XIX e séc. XX) que acabam por confundir o leitor/espectador, criando uma sensação de estranhamento, como se algo lhe fora perdido; mas, aparentemente até este momento, o leitor/espectador e o narrador/autor têm consciência do filme dentro do filme. As coisas mudam logo em seguida: “a câmera capta Charles, numa cama, com o dorso despido. Um telefone toca e Charles/Mike estende um braço para fora do campo [...] um telefone cujo modelo e cor são tão anacrônicos quanto o som” (*Id.*, p.50).

Charles (Jeremy Irons) é o personagem vitoriano (século XIX) que aparece limpando fosséis, mas depois de atender ao telefonema, fica-se sabendo que ele também é o ator Mike que, no século XX, é amante da atriz Anna (Meryl Streep), o que causa “a primeira sensação de estranhamento” (2006, p. 50). “O espectador começa a tomar consciência, durante esta cena, de dois heterocosmos no filme: um vitoriano, que envolve os personagens Sarah e Charles e outro moderno, que envolve os atores Anna e Mike [...]” (*Id.*, p. 50)

O espelhamento da história, ou as histórias que se parecem, apesar dos séculos de distância entre as diegeses, é que fazem a noção da perspectiva em abismo resvalar por sobre o espectador, que se obriga a pensar sobre quem está narrando o quê. Cabe ao espectador se dar conta destas distintas molduras que se autorreferenciam, para poder acompanhar a história de *A mulher do tenente francês*: e para isso “terá que manter todo distanciamento possível e estar alerta aos mínimos detalhes” (*Id.*, p. 50).

Algo semelhante ocorre em *Marie Antoinette*, no sentido de exigir do espectador estar alerta aos detalhes. Entretanto a semelhança acontece mais pelos anacronismos que pelo *mise en abyme*.<sup>87</sup> As referências que explicitam o “próprio processo de criação como característica fundamental da metaficção” (*Id.*, p. 47) em *Marie Antoinette* exigem outras considerações, porque estas referências também estão implícitas, como na cena atribuída à protagonista – “que eles comam brioche” – vista no capítulo dois, que trazia cores que destoam do realismo da paleta de cores adotadas pelo diretor de fotografia Lance Accord.

<sup>86</sup> Em outro artigo de Reichman, *O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon (2006), o *mise en abyme* ou perspectiva em abismo são “artifícios narrativos frequentemente tematizados na metaficção (p. 341) Ela explica que na perspectiva de Hutcheon em *Narcisistic narrative...* é difícil distinguir entre a alegoria e a perspectiva em abismo. Como exemplos ela cita “representação especular, espelhamento auto-reflexivo interno, encaixe, molduras, desdobramento)” (idem: 341). De acordo com Hutcheon as obras apresentam tipos diferentes de perspectiva em abismo: 1. simples reduplicação; 2. duplicação repetida *in infinitum*; 3. duplicação aporística (o fragmento deve incluir a obra onde se encontra incluído)” (idem)

<sup>87</sup> Se há algum espelhamento no filme, seria por deixar vaziar elementos contemporâneos, como um par de tênis, representando um espelho desta época numa história do século XVIII.

Como já vimos, a maquiagem e a própria interpretação de Kirsten Dunst desafiam qualquer suposto realismo que se pudesse esperar. A Marie Antoinette que diz o mote não é aquela da história. Se Lefebvre (2008) lembrou em *1789* que revolução fora edificada pelos aristocratas, burgueses e povo da época, Burke alerta que os mitos então foram perpetuados por historiadores (2009, p. 18).

Nos dizeres de Linda Hutcheon, “os elementos metaficcionalis enfraquecem o *effet de réel*” (1991, p. 198). A cena dos brioches é um destes exemplos que rompem com o efeito de real. No mais, Hutcheon enfatiza que “a metaficção ensina seu leitor a considerar todos os referentes como sendo fictícios, imaginados” (*Id.*, p. 197).

Nesta linha, temos que tomar a biografia escrita por Antonia Fraser tendo em vista esta perspectiva crítica. Porque o livro de Fraser romanceia os fatos históricos, como diversos outros livros biográficos. Trata-se de estratégia para agenciar o leitor, mas também de recurso estilístico para mantê-lo entretido.

Como o cinema tem o apelo da imagem e da dramaturgia, o intuito de seduzir o espectador conta com inúmeras possibilidades. No *making of* de *Marie Antoinette*, Sofia Coppola conta, numa sobressaltada alegria, da curiosidade de ter um departamento só de comidas para o filme e de toda a sorte de engenhosidade de profissionais que o cinema demanda:

Uma das coisas de se trabalhar na França que ajudou muito o filme foram as pessoas que trabalharam nele e fizeram as comidas da época. Precisávamos de toda essa tradição para o filme a ponto de fazerem pratos que eles comiam na época. É muito elaborada, exagerada, e para mim foi divertido ir trabalhar e ter um departamento de bolos. Outro que faz biscoitos ou que traz folhados todos os dias. (Coppola, 2006)

Sabe-se que um *making of* trabalha basicamente por fins publicitários e comerciais, entretanto, a fala da diretora demonstra uma preocupação estética com uma “comida de época”. Esta referência ao tradicional, ao que seria uma refeição aceita como da época, traz, entre as preocupações da diretora, de que os alentos ali representados tenham algo provável da pesquisa de cunho histórico, ou seja, há uma pretensão ao realismo, que se apresenta sob a forma de doces, pratos e composições elaboradas.

Verdadeiras esculturas de açúcar, carnes de caça, pescados, legumes e frutas vão mostrar um passado que é então revisitado por uma comida (feita no presente) colorida, rebuscada, artística, a dar a ideia de requinte e riqueza mediante um exagero: onde dois comem, há sempre um buffet que serviria muitas pessoas. Esta pretensão realista torna plausível que aquele exagero só pertença a uns poucos, só um rei e uma rainha teriam uma

mesa destas. Difícil saber se os *chefs* de *Marie Antoinette* estavam a imitar este passado ou a transformá-lo. Mas, pelo desenrolar de outros exemplos, a paródia é mais sedutora, sobretudo, para a metaficção historiográfica.

*Marie Antoinette* soa como metaficção historiográfica porque ironiza, entre o ilusionismo e o anti-ilusionismo, o que o pós-modernismo frequentemente coloca em tensão: o sentidos de passado-presente / presente-passado. São estes deslocamentos que interessam às teorias do pós-modernismo, deslocamentos de textos ou de narrativas que distinguem um movimento do passado para o futuro e o contrário, quando o futuro visita o passado. O lugar comum e ordinário pós-modernista é a coexistência de tempos, uns sobre os outros, ou de instâncias pluritemporais. Entretanto não se trata da paródia vazia de Jameson, mas da intertextualidade<sup>88</sup>, por Hutcheon:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é o desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. (1991, p. 157)

Para a autora, Jameson está “preso a uma definição de paródia como imitação ridicularizadora” (*Id.*, p. 47):

O olhar da arquitetura pós-modernista sobre o passado estético e histórico pode ser tudo, menos o que Jameson classifica como pastiche, isto é “canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo da alusão estilística aleatória”. Não há absolutamente nada de aleatório ou “sem princípio” na recordação e no reexame paródicos do passado. [...] A inclusão da ironia e do jogo *jamaïs* implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista. A compreensão errônea desse aspecto é sinónimo da compreensão errônea da natureza de grande parte da produção estética contemporânea - mesmo que sirva para uma teorização mais organizada. (*Ibid.*, p. 47-8)

No capítulo “A intertextualidade, a paródia e os discursos da história”, Hutcheon assinala que “uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para o seu leitor. É apenas parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (*Ibid.*, p. 166). E aqui se pode pensar na origem de *Marie Antoinette* ao parodiar a biografia de Fraser, projetando o tempo presente como o comentário da ironia. No cinema esta história vai adquirir os contornos da paródia meta-historiográfica.

Quando Hutcheon aposta na ficção historiográfica dentro da “noção de paródia como abertura de texto e não como seu fechamento” (*Ibid.*, p.166) ela adverte que “entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido

---

<sup>88</sup> Como foi antes observado, o universo do intertextual de Kristeva se ramifica para o transtextual em Genette, entretanto frise-se que em geral, Hutcheon adota a terminologia no mesmo sentido que Genette.

único e centralizado” (idem). Tendo uma perspectiva de variados discursos culturais, o texto (“aberto”) de Dennis Bingham conclui que *Marie Antoinette* não chega a romper com a tradição à maneira que fizeram Kubrick e Altman; mas Sofia Coppola faz um filme que diz para as novas gerações que “este não é o típico filme de época como aqueles dos seus pais”<sup>89</sup>, e sugere que talvez esteja mais para “um manual exemplar do gênero do cinema pós-clássico”<sup>90</sup> (2010, p. 374), pois “complementa os ancestrais” (idem), como o *Marie Antoinette* de 1938, entre outros.

Examinar-se-á daqui em diante, com o auxílio do texto “*Marie Antoinette: The female biopic gets the guillotine*”<sup>91</sup> de Bingham, o que faz a obra de Sofia Coppola distinta do tradicional. Para o autor,

Sofia Coppola estrutura sua cinebiografia histórica por uma sequência de perguntas – Quem sou eu agora? O que eu devo ser? E se eu não produzir um herdeiro? E se meu marido, nascido para ser rei, não fizer sexo comigo? E se as pessoas me odiarem – a rainha estrangeira e extravagante em meio à fome?<sup>92</sup> (2010, p. 361)

Esta sequência que Bingham enumera consegue demonstrar o desenvolvimento da narrativa de uma maneira concisa e bastante pontual. De certa maneira, esse é o desenrolar da história que Sofia Coppola se propõe a narrar. Remetendo-se ao comentário da sua introdução, na qual Bingham afirmava que as biografias requerem um protagonista que tenha feito algo digno de nota para o público, o autor inicia o prólogo da parte segunda do livro, “A vida de uma mulher nunca acaba: cinebiografias femininas”, comentando que “historicamente as mulheres não foram encorajadas a se tornarem sujeitas do discurso, pelo menos em nenhum dos discursos levados a sério pela sociedade patriarcal”<sup>93</sup> (*Ibid.*, p. 213). Em sua crítica de fundo sociológico-culturalista, Bingham lembra que as mulheres costumam ser vistas como

---

<sup>89</sup> Paráfrase do original: *Coppola makes a next-generation, this-is-not-your-father’s-costume-biopic, rather than a film that breaks with tradition, in the manner of modernists such as Kubrick and Altman.* (tradução do autor)

<sup>90</sup> No original: *Marie Antoinette may be a textbook example of the postclassical Hollywood genre film. It complements forebears like The Scarlet Empress, Queen Christina and the 1938 Marie Antoinette.* A página 363 ele chama a versão de 1938 de extravagância da MGM [*MGM extravaganza*]. (tradução do autor).

<sup>91</sup> Capítulo 17 – *Twenty-First-Century Women* [Mulheres do século 21] pp. 348-76. Estudo presente na parte 2 – “*A woman’s Life Is Never Done: Female Biopics*”, do livro *Who lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre.* (tradução do autor)

<sup>92</sup> No original: *That’s a question too. Sofia Coppola structures her historical biopic as a string of questions— who am I now? What am I supposed to be? What if I can’t produce an heir? What if my husband, born to be king, won’t have sex with me? What if the people hate me, an extravagant foreign queen in the midst of a famine?* (tradução do autor)

<sup>93</sup> No original: *Biography requires a protagonist who has done something noteworthy in the public world. Women historically have not been encouraged to become the subjects of discourse, at least not of any discourse that is taken seriously by a patriarchal society.* (tradução do autor)

objetos do mundo masculino, e as cinebiografias do feminino focam-se, tensamente, entre as conquistas das mulheres e a orientação doméstica.<sup>94</sup> (*Id.*)

Na abertura do capítulo 17 de Bingham, *Twenty-First-Century Women*, ele assinala que a primeira década deste século é marcada pelo avivamento (*revival*) da cinebiografia do gênero neoclássico (*Ibid.*, p. 349). Assim, Bingham conta que este avivamento pelo cinema vai “Reapropriar o olhar masculino dirigido às mulheres. Cada um desses filmes postula um exibicionismo icônico feminino dentro de uma ordem muito patriarcal.”<sup>95</sup> (*idem*)

Apesar destas questões que colocam em xeque a representação das mulheres no cinema biográfico, Bingham assegura que há uma perspectiva feminista com a qual Sofia Coppola se aproxima e se identifica com sua personagem e, por isso, trata-a com respeito, com um olhar cuidadoso na hora do adentrar a subjetividade dela<sup>96</sup> (*Ibid.*, p. 350). Para o autor, em *Marie Antoinette*, Sofia Coppola “sacode a audiência” quando:

Após a introdução ao seu ritual matinal, em que a mais graduada cortesã tem a honra de vestir a Delfina da França, sua alteza espera, nua e congelando, a hierarquia se resolver. Para ninguém em particular ela razoavelmente comenta: “Isto é ridículo”. Esta declaração é daquelas de fazer o chão tremer, uma afronta ao protocolo<sup>97</sup> (*Ibid.*, p. 362)

Ignorada pelo séquito, o protocolo segue seu caminho opulento. Mas esta quebra do cerimonial que a personagem provoca, somada à abertura da narrativa, quando *Marie*

<sup>94</sup> Paráfrase do original: *Women cannot be consistently posed as the objects of a male looks and language and also be the subjects of their own stories. [...] biopics about female subjects catch women up in the contradictions between the public positions – positive or negative – they have achieved and the “unladylike” activities or ambitions that may have landed them there. Female biopics play on tensions between a woman’s public achievements and women’s traditional orientation to home, marriage, and motherhood. In consequence, female biopics often find suffering (and therefore) drama in a public woman’s very inability to make her decisions and discover her own destiny.* (tradução do autor)

<sup>95</sup> No original: *These movies reappropriate the male gaze directed at women. Each or the films posits an iconic female exhibitionist inside a very patriarchal order.* (tradução do autor)

<sup>96</sup> Nota: nesta introdução ele coloca em relação dois filmes de 2006 que foram dirigidos por mulheres, Sofia Coppola e sua *Marie-Antoinette* e Mary Harron e sua *The Notorious Bettie Page*.

Paráfrase do original: *Harron and Coppola clearly identify with their subjects: because of this, they approach them with respect, careful to find a way to enter their subjectivity without violating them. Thus both films examine the nature or female celebrity and subjectivity in the early twenty-first century. They also deal more consciously, deliberately, and from a feminist point of view with the female biopic. In doing so, they assiduously avoid melodrama, thus raising the question: Once one averts the melodramatic Plot structure, the downward trajectory, the aesthetic of victimization, and the male gaze and outside scrutiny, what’s left? The question itself is sexist. And yet these films might not feel to most spectators like full-blown biopics.* (tradução do autor)

<sup>97</sup> No original: *Coppola jolts the audience each time Marie so much as forms a declarative sentence. when, following her introduction to her morning ritual, in which the highest-ranking female courtier present has the honor to dress the Dauphine of France, Her Highness waits, naked and freezing. For the pecking order to sort itself out. To no one in particular, she reasonably comments, “This is ridiculous.” That statement appears as an earth-shaking affront to protocol, except that protocol is having none of it, continuing on its oblivious way.* (tradução do autor)

*Antoinette* debochadamente olha para a câmara, instaura a ideia de que a futura rainha é diferente do que estamos acostumados a ver em filmes do gênero.

Curiosamente, em 1979, uma produção nipo-francesa adaptou o mangá japonês *Rose of Versailles*, da escritora Riyoko Ikeda, para o cinema. Sob a direção de Jacques Demy, foi intitulada *Lady Oscar*. Assim como as versões de Sofia Coppola e W.S. Van Dyke, *Lady Oscar* teve cenas rodadas em Versalhes e, como não podia deixar de ser, no indefectível salão dos espelhos.

*Rose of Versailles* (*Berusaiyu no Bara*, 1972) foi um sucesso editorial, vendendo 15 milhões de exemplares em todo o mundo. É considerado um dos mangás mais influentes de todos os tempos, sendo que no Japão é um sucesso nacional. *Rose of Versailles* é uma versão romanceada da vida de Marie Antoinette, que se centra na figura de Oscar François De Jarjayes, sexta filha do General De Jarjayes que, por não ter tido nenhum filho varão, a criou como se fosse um rapaz. Na vida adulta, Lady Oscar se torna capitã da guarda real, e sua principal diligência é a segurança da Delfina da França, Marie Antoinette (Protoculture, s.d., online).

Na abertura, os créditos aparecem (figs. 30, 31 e 32) em cores muito parecidas com as adotadas por *Marie Antoinette* (fig. 3, na Introdução), conforme seguem abaixo.



Figura 30 – Créditos da abertura de *Lady Oscar*, 1979, de Jacques Demy.



Figura 31 - Créditos da abertura de *Lady Oscar*, 1979, de Jacques Demy.





Figura 32 - Créditos da abertura de *Lady Oscar*, 1979, de Jacques Demy.

*Rose of Versailles* e sua versão fílmica, *Lady Oscar*, são explicitamente ficções fantasiosas que têm como pano de fundo os personagens da história. Entretanto, as biografias de Zweig e Antonia Fraser, de fato, pretendem ser estudos históricos, de cunho biográfico, ainda que romanceados. No ensaio *Genealogia da Moral*, Nietzsche desafia essa suposta pretensão, considerando que os historiadores modernos se “colocam diante do passado histórico como involuntários e desinteressados espelhos de eventos” (*apud* White, 2008, p.377) nos quais “esse novo historicismo servidor da vida pressupõe uma nova psicologia que engloba a vontade, tanto quanto a razão e os sentidos, como seu tema e faz da dinâmica da vontade seu objeto central” (*Ibid.*)

Hayden White assinala:

O escopo de Nietzsche como filósofo da história era destruir a noção de que o processo histórico deve ser explicado ou posto em enredo de algum modo determinado. Dissolvidas estão as próprias noções de explicação e colocação em enredo; elas seguem lugar à noção de representação histórica como pura estória, fabulação, mito concebido como o equivalente verbal do espírito da música (*Ibid.*, p. 378)

Ironicamente, na abertura de *Marie Antoinette* a canção *Natural's Not in It* do grupo Gang of Four, em meio aos créditos na cor pink anuncia:

O problema do lazer  
 O que fazer por prazer  
 Amor ideal uma nova compra  
 Um mercado dos sentidos  
 Coerção (privação) dos sentidos  
 Nós não somos tão ingênuos  
 Nossas grandes expectativas  
 Um futuro para o bem  
 Fornicação faz feliz  
 Sem poder escapar da sociedade  
 Natural (simplicidade) não há nela  
 Suas relações são de poder  
 Nós todos temos boas intenções  
 Mas todos com cordas bem amarradas

Sexo reembalado mantém o seu interesse<sup>98</sup> (Gang of four, 1979)

O espectador que ignora o inglês, pode perder parte do que se anuncia. Por outro lado, apreenderá a melodia, através do ritmo musical punk da música. Mas a letra da canção revela-nos o contexto em que a personagem Marie Antoinette será avalizada por Sofia Coppola. Revela-se, pois, que “existe uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência” (Hutcheon, 1991, p. 197):

A história apresenta fatos – interpretados, significantes, discursivos e textualizados – feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. (idem)

A música de alguma maneira também nos revela o enredo com o qual Sofia Coppola irá construir sua Marie Antoinette que, em sua primeira parte, joga com as tentativas da Delfina em ter seu casamento consumado: “nossas grandes expectativas, um futuro para o bem, fornicção faz feliz” (Gang of four, 1979). As expectativas poderiam ser as da Áustria e da França, nas figuras da imperatriz Maria Theresa da Áustria e do embaixador Mercy, bem como de todo Versalhes e da própria noiva. Na ocasião da boda real, há o constrangimento surreal da cerimônia que inaugura a noite de núpcias: a Delfina e o Delfim se deitam no leito sob o olhar do próprio rei, um padre e vários curiosos: em que a “coerção (privação) dos sentidos” (Gang of four, 1979) se manifestaria ironicamente. Casada com alguém que mal conhece, a noite de núpcias de Marie Antoinette representa a privação da sedução. Não há clima para tal intento: “sem poder escapar da sociedade”, o que vemos são apenas as “relações de poder” (*Id.*).

Entretanto, Sofia Coppola não coloca Marie Antoinette como vítima do destino, pelo contrário, seu intento visa construir uma empatia pela personagem, um “amalgama entre realismo e fantasia” (Bingham, 2010, p. 365). Por último, “o problema do lazer, o que fazer para o prazer” (Gang of four, 1979) reacende uma questão que se inscreve na crítica de Nietzsche de uma “concepção puramente estética da história” em que, nas palavras de White, Nietzsche diria que “tanto a filosofia, a ciência e a própria religião, o conhecimento histórico é submetido à regra do princípio do prazer” (2008, p. 381).

---

<sup>98</sup> No original: *The problem of leisure / What to do for pleasure / Ideal love a new purchase / A market of the senses / What to do for pleasure / Coercion of the senses / We are not so gullible / Our great expectations / A future for the good / 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 / Repackaged sex keeps your interest.* (tradução do autor)

Antes, notou-se a coincidência do esquema de cores que Sofia Coppola utiliza na abertura de *Marie Antoinette* que, aparentemente, é citação. Entretanto, a abertura se revela irônica em relação ao cinebiográfico, pois, ao tocar um rock, se diferencia dos outros filmes citados sobre Versalhes, que apelam ao sinfônico.

Assim, este capítulo teve como objetivo demonstrar que, em virtude das escolhas da diretora, a representação da personagem-título aparece desreferencializada. Explorou-se ainda como a interdiscursividade (Hutcheon, 1991) apresentaria algo que ressalta uma “gritante combinação de música anacrônica e o elenco incongruente que se levantam contra os elementos visuais rigorosamente realistas”<sup>99</sup> (Bingham, 2010, p. 365):

A abordagem visual é objetiva, a narrativa carece de motivação e explicação. Kirsten Dunst disse a um entrevistador que no filme de Coppola parece que a menina adormeceu sonhando que era *Marie Antoinette*. Enquanto o filme visualmente habita a realidade, com personagens muitas vezes observando a condição física de si e dos outros, a trilha sonora e o elenco parecem desejar os cumprimentos da menina que caiu no sono.<sup>100</sup> (*Id.*)

Entretanto, apesar do realismo visual que se refere Bingham, a ideia de um mundo em cores pastéis é algo que coloca este mesmo realismo em tensão, pois *Marie Antoinette* representa uma época através de matizes mais contemporâneos, e por que não dizer, publicitários. São questões que avançarão para o próximo capítulo, afinal “a ficção pós-modernista não enquadra nem nega o referente (por mais que esteja definido): ela atua no sentido de problematizar toda a atividade da referência” (Hutcheon, 1991, p. 196).

---

<sup>99</sup> No original: *Coppola's film is a bold oil-and-water amalgam of realism and fantasy. It is a stark combination—anachronistic music and incongruous casting held up against rigorously realistic visual elements.* (tradução do autor)

<sup>100</sup> No original: *The visual approach is objective, the narrative short on motivation and explanation. Kirsten Dunst told an interviewer that Coppola's film looks like a girl fell asleep dreaming she was Marie Antoinette. While the film dwells visually in reality, with characters often remarking on the physical condition of themselves and others, the sound track and the casting seem wish fulfillments of the girl who fell asleep.* (tradução do autor)

## **Capítulo 4 – Marie Antoinette: metaficção historiográfica, versão Sofia Coppola.**

### **4.1 A vida pessoal de Marie Antoinette e de Sofia Coppola.**

No reinado de Luís XV, os bodes expiatórios para as muitas impropriedades do rei foram suas amantes impopulares. Na ausência destas, durante o reinado de Luís XVI, esse papel nada invejável coube a Maria Antonieta. O fato dela ser uma Habsburgo, rebento dos inimigos hereditários da França, se ajustava ainda mais ao papel. Um rei inteligente mas indeciso; uma rainha decidida mas impulsiva, cuja predominância sobre o marido o tornou alvo da hostilidade pública. (Price, 2007, p. 35)

A citação acima provém de um autor britânico interessado na revolução francesa, Munro Price, que é doutor em história pela Universidade de Cambridge, e que vai finalizar o capítulo 1 de seu *A queda da monarquia Francesa*, contando a história da família de Luís XVI. Como se sabe, a figura bonachona de Luís XVI certamente fazia com que a beleza de sua esposa se sobressaísse. Do matrimônio, Price julga inusitado o fato de que, para sua época e sua posição Luís XVI, nunca haver tido amante (2007, p. 31). Controversamente, sobre a rainha pairam questões quanto a sua fidelidade. Os historiadores costumam alegar seus afetos pelo conde sueco Axel Von Fersen, que, além de amigo da rainha, o era de Luís XVI e também apadrinhado do Barão de Breteuil, embaixador da França em Viena que teve, ao lado de Fersen, um importante papel na vida dos monarcas no desenrolar da revolução francesa.

Para Price, “nunca saberemos a exata relação entre o rei, a rainha e Fersen (*Ibid.*, p. 167). Sabe-se que Fersen “estava profundamente envolvido nos planos de fuga” na ocasião da revolução (*Ibid.*, p. 167). O autor refere-se a Fersen como “provável amante de Maria Antonieta” (*Ibid.*, p. 58) e acrescenta que, “se alguém sabia o segredo das relações do casal, esse alguém era Breteuil” (*Ibid.*, p. 58). Entretanto, Price toma o cuidado de não referendar o romance, ele prefere a probabilidade de sugerir-lo:

É muito provável que as relações da rainha com Fersen só se tenham tornado físicas, se é que se tornaram, depois de 1789, quando ela já tinha concebido um herdeiro, e os perigos da Revolução a deixaram com pouco a perder. A verdade, seja qual for, pode nunca ser conhecida agora, já que os documentos de Fersen que provavelmente continham sua correspondência mais íntima com Maria Antonieta foram destruídos por um pudico descendente na década de 1870. Todavia, as cartas remanescentes entre os dois apontam para um fato inquestionável: a partir do fim da década de 1770, a rainha e Fersen estiveram profundamente apaixonados. A revolução só fez intensificar esse amor, e o destino final de Maria Antonieta deu-lhe um aspecto imorredouramente trágico. Sua força é atestada no final de uma carta em código, escrita no inverno de 1791-2 pela rainha para Fersen: “Adeus, encantador e mais amado dos homens” (2007, p. 34)

Apesar do comentário, uma amizade poderia gerar o mesmo tipo de afetuosidade, não sendo o comentário em si o que vai determinar o romance. No que diz respeito ao romance entre a monarca e Fersen, muito deve-se à contrapropaganda do período, que pintou Marie Antoinette como devassadamente libertina.

Sua vida privada, entretanto, sobretudo nos primeiros anos do casamento, foi bastante fria. Segundo Fraser, a monarca era reservada e, tendo suportado “três anos e meio de um casamento insatisfatório, que podia afirmar com razão que tentara ao máximo concretizar” (2007, p. 133), afinal, ela não engravidara:

Com o assunto do incômodo leito conjugal ainda não resolvido, Maria Antonieta tinha todos os motivos para desgostar da moral de Versalhes, encarnada na sempre triunfante Du Barry. A combinação destes dois fatores tornou-a, como destacaria alguns anos mais tarde o seu irmão, o Imperador José, bem mais “pudica” em assuntos sexuais (2007, p. 133).

Já o capítulo “Realizando seus desejos”, da biografia escrita por Fraser, ocupa-se de contar a vida de Marie Antoinette em seu *Petit Trianon*, seus passeios a Paris, suas festas, e apresenta um breve comentário da natureza de sua “inclinação” por Fersen: “ter um fraco por um moço de boa aparência é coisa muito diferente de manter uma ligação adúltera”, sublinhando que da rainha, havia era “ternura” (2007, p. 204). Segundo a autora, Fersen chegara pela primeira vez a Versalhes no ano-novo de 1774 (*Id.*, p. 133). Só em 30 de janeiro deste ano é que ele e a rainha tiveram uma conversa, que se deu em um baile da ópera em Paris, onde “segundo o costume, o grupo real e outros estavam mascarados para manter incógnita a sua identidade” (*Id.*, p. 134). Nesta ocasião, Fersen e a *dauphine* conversaram demoradamente, sem mais do que isso.

Na versão de Sofia Coppola, Marie Antoinette vai conhecer Fersen com mais de uma hora de filme, em um baile da ópera em Paris. Antes disso, porém, há o aniversário de dezoito anos da rainha, que na ocasião, ainda não havia gerado herdeiros. Neste sentido, Bingham assinala que:

Na verdade, sua narrativa pode parecer desequilibrada e deformada. Em um filme de 116 minutos (sem contar os títulos finais), Luís é coroado na marca de 67 minutos: a consumação do casamento – o ponto de virada – e o nascimento da primeira criança, Marie Thérèse – tem lugar aos 77 minutos, o caso com Fersen se dá aos 89 minutos; e a tomada da Bastilha (fora da tela) aos 106 minutos. Em suma, Coppola não está interessada no sentido usual da proporção entre o tempo histórico e o tempo de filme.<sup>101</sup> (*Id.*, p. 367)

<sup>101</sup> No original: *Indeed, its narrative may seem unbalanced and misshapen. In a 116-minute film (not counting end titles, Louis is crowned at the 67-minute mark: the consummation of the marriage – the plot’s turning point – and the birth of the first child, Marie Thérèse – take place at 77 minutes; the affair with Count Fersen at 89*

Ele faz as contas e define que, apesar dos vinte e um anos passados em Versalhes, os primeiros oitos anos da vida de Marie no filme vão tomar dois terços do seu tempo (idem). A versão de 1938 tem mais de duas horas (149 min), sendo que por volta dos noventa minutos de filme a narrativa vai focar a revolução francesa, e nos sessenta minutos seguintes se verá Marie Antoinette fugir de Versalhes, ser mantida em cárcere privado, para terminar, já envelhecida pela prisão, com sua execução na guilhotina. Cabe aqui recordar de Hutcheon, para pensar a versão de 2006:

O pós-moderno representa a tentativa de reistoricizar – e não desistoricizar – a arte e a teoria. Mas ele usa e abusa das modalidades de historiografia que terminamos por considerar como “naturais”: a narrativa contínua, o desenvolvimento inevitável, padrões de ação universais (em outras palavras; reconhecíveis) (1991, p. 282-283)

O pós-modernismo visa a reflexão de nossa noção do que é a história, bem como a noção de que esta também é uma narrativa, e, portanto, para tomá-la como verdade, há de se ter cuidado. Em *Marie Antoinette* se pode advogar um presenteísmo. Citando a Kevin Hagopian, Bingham destaca: “a história poderia ser uma crônica de um passado cuja postura e propósito no presente pode vir a determinar a maneira na qual o passado foi narrado”<sup>102</sup> (Bingham, p. 368). Esta é a tensão pós-modernista da metaficção historiográfica de modo a desvelar as narrativas que nos fundam ideológica e historicamente. Para Bingham, a versão de Sofia Coppola é realisticamente cheia de *laissez-faire*<sup>103</sup> (2010, p. 369), tendo uma liberdade que raramente se vê nas cinebiografias.

Inscrito na pós-modernidade, *Marie Antoinette* representa uma série de mudanças nas formas com as quais concebemos a vivência do espaço e do tempo: há algo “fora do lugar”, há um deslocamento entre tempos. Esses deslocamentos atingem um clímax que cria um momento especial na narrativa, percebido na cena em que aparece um par de tênis em meio aos sapatos que a personagem Marie Antoinette experimenta.

A cena é categórica, pois em meio à profusão de calçados extravagantes, eis que surge um tênis, num canto do enquadramento, e ali, no meio de uma história que se passou no século XVIII, apresenta-se um ícone do consumo que foi popularizado nos anos 80 pela moda urbana (e norte-americana) do século XX (fig. 33). O par de tênis é o clímax da sequência na qual o espectador assiste a algo que lembra um videoclipe: ao som da banda

---

*minutes: and the storming of the Bastille (offscreen) at 106 minutes. In short, Coppola is uninterested in the usual sense of proportion between historical time and film time. (tradução do autor)*

<sup>102</sup> No original: *History would be a chronicle of the past whose stance and purpose would determine the way that past was narrated. (tradução do autor)*

<sup>103</sup> No original: [...] *Coppola's style being much more realistically laissez-faire. (tradução do autor)*

inglesa *Bow Wow Wow*, numa versão da música “*I want candy*”<sup>104</sup> – “Eu quero doce” – o tênis da marca *Converse*, conhecido no Brasil como *Allstar*, dá suas caras (fig.33). Alguns certamente não notam os tênis, mas o encadeamento da trama por esse videoclipe também comunica ao espectador que a narrativa ali extrapola a diegese oitocentista e, mais uma vez, a ironia se instala. Como diz Bingham: o presenteísmo de *Marie Antoinette* repousa em não tomar a mulher idealizada das fantasias criadas pelos europeus em Hollywood, como Sternberg.<sup>105</sup>



Figura 33- Tênis Converse em *Marie Antoinette*.

Os tênis chamam a atenção como artefato, como código e como signo, e deveriam chamar a atenção imediata do espectador, pois há o objetivo óbvio de mostrá-los, mesmo por poucos segundos. O objeto deslocaliza e denuncia, assim como a música, que este filme é o ponto de vista da diretora sobre a personagem Marie Antoinette, na qual ela rompe com a linearidade temporal de maneira explícita: “hibridizando” o que seria o costumeiro na extravagante corte europeia com um objeto de consumo, um artefato (e mercadoria) contemporâneo.

Sofia Coppola é tão *cool* aos olhos do público, que a revista *Vogue Paris* (abril, 2006), cuja temática era o matrimônio, veio repleta de anúncios que “conversam” com o editorial. Como o filme está na chamada da capa, na medida em que se folheia a revista (341 págs.), antes de chegar na matéria com Sofia, vê-se um anúncio dos tênis *Converse*. Suas cores inclusive dialogam com as cores da abertura de *Marie Antoinette*, o rosa, o azul, o branco e o preto (fig. 34), estabelecendo uma hipertextualidade com o próprio filme, parodiando-o.

<sup>104</sup> A canção original é de 1965, um hit do grupo *The Strangelovers*.

<sup>105</sup> Ele cita em seguida a relação direção/atores para falar de Sternberg/Dietrich. No original: *The “presentism” of Marie Antoinette lies in taking not the “eternal feminine” ideal in the fantasias created by transplanted Europeans in Hollywood such as Sternberg [...]* (tradução do autor)

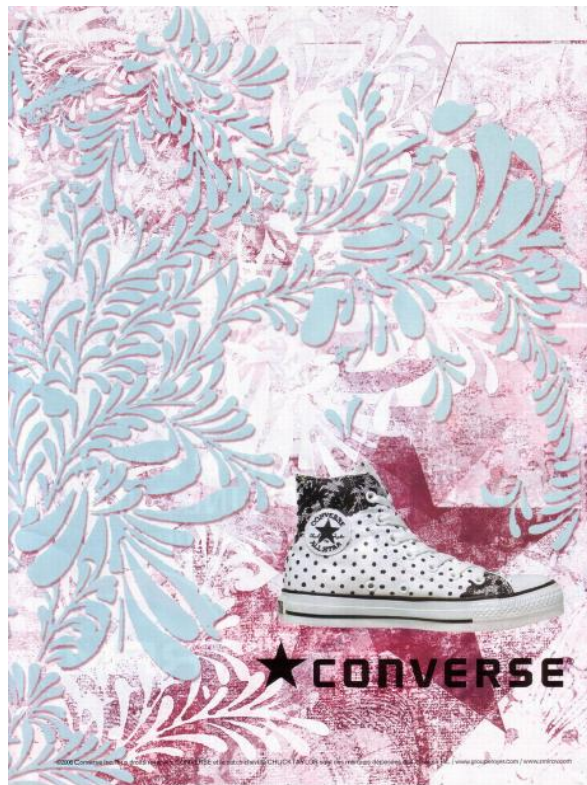


Figura 34 – Anúncio de página inteira da marca Converse. FONTE: *Vogue Paris*, nº 866, abril de 2006, p. 141.

Analisando a mirada da diretora, Bingham comenta que na primeira metade de *Marie Antoinette*, Sofia Coppola vai explorar a “indistinta irresponsabilidade de Marie”, que se encaixa na “preferência de Luís pela caça e serralheria”, pois ele gostava de fechaduras e coisas afins. É na segunda metade que a personagem se abre para um sentido de “descoberta pessoal”, em que “Marie começa a definir-se, apesar de permanecer em um lugar onde ela é definida pelos outros”<sup>106</sup> (*Ibid.*, p. 266). Esses outros seriam as pessoas de Versalhes, os parisienses, a imprensa, os historiadores, bem como a diretora Sofia Coppola. Para Bingham:

Coppola vê Kirsten Dunst como uma bonita *tabula rasa*, há uma tradição ou diretores que repetidamente trabalharam com certos atores, tratando-os como espaços vazios em que se projetam suas próprias preocupações. Exemplos são Sternberg/Dietrich, Antonioni/Vitti e Leone/Eastwood. Coppola quer afirmar a humanidade e certa integridade e força – no interior da beleza de menina-mulher de Dunst como objeto.<sup>107</sup> (*Ibid.*, p. 366)

<sup>106</sup> No original: *Marie indistinct irresponsibility in the first half, which is matched by Louis preference for hunting and locksmithing over his responsibility on produce an heir, is met in the second half by a sense of personal discovery. Marie starts to define herself though remaining in a place where she is defined by others.* (tradução do autor)

<sup>107</sup> No original: *Coppola sees Kirsten Dunst as a pretty tabula rasa; there is a tradition or directors who repeatedly worked with certain actors, treating them as blanks on which to project their own preoccupations. Examples are Sternberg/Dietrich, Antonioni/Vitti, and Leone/Eastwood. Coppola wants to assert the humanity-and a certain integrity and strength—inside Dunst’s girl-woman prettiness as object.* (tradução do autor)



Todavia, Bingham vai assinalar dois fatos que definem a perspectiva de Sofia Coppola para com a personagem, a primeira, que ela “não deseja repisar na punição de uma mulher que ela dificilmente vê como vítima das circunstâncias”<sup>108</sup> (2010, p. 366), sendo que na realidade, “Coppola quer conhecer o que é ser Marie Antoinette, mimada pela tradição e ritual”<sup>109</sup> (*Ibid.*, p. 367), ou ainda, quando diz que a diretora “não pune Marie, tampouco a transforma numa figura melodramática assolada pelos eventos” (idem), coisa que se vê, por exemplo, no filme de 1938.

Evitando o melodrama, Coppola vai escrutinando a personagem Marie Antoinette e, ao mesmo tempo, a atriz Kirsten Dunst. A primeira parceria de ambas, *The Virgins Suicides* (1999), se baseia em um livro de mesmo nome, de 1993, de Jeffrey Eugenides. A versão fílmica vai retratar uma família norte-americana nos anos 1970. Há a figura do pai, que é professor do ensino médio (*high school*), e a da mãe, cristã devotadamente religiosa. Sofia Coppola gosta de retratar as mulheres, particularmente as jovens. Neste universo, costuma explorar a passagem da adolescência, em que, deixando seu lado pueril, tornam-se mulheres. Três de seus filmes têm mulheres como protagonistas: *The Virgins Suicides*, *Lost in Translation* (2003), *Marie Antoinette* e seu último, *Somewhere* (2010). Neste, o protagonismo se desloca para uma figura masculina, um ator às voltas com a fama e sua filha única, interpretada pela pré-adolescente Ellen Fanning, que atuou no recente *Super 8* (2011), de Steven Spielberg. A personagem de Ellen Fanning é a estrela do filme, porque seu pai parece ser quem está perdido, e é a menina a única pessoa que dá um sentido para a sua vida um tanto sem sentido: ele tem mulheres, fama, dinheiro e carros de luxo, mas parece sentir-se vazio.

Em *Lost in Translation*, Bill Murray interpreta um ator famoso, e Scarlett Johansson interpreta uma moça recém-casada que é deixada sozinha por seu esposo, num dos hotéis mais chiques da cidade, o Park Hyatt Hotel, pois ele é um fotógrafo que está a trabalhar num editorial de moda na cidade e passa o tempo todo fora. Murray e Johansson são dois norte-americanos “perdidos” em Tóquio, pela barreira linguística e cultural, e as duas figuras

---

<sup>108</sup> No original: *Coppola doesn't want to dwell on the punishment of a woman she doesn't see even as a victim of circumstances.* (tradução do autor)

<sup>109</sup> No original: *Coppola wants to know what is to be Marie Antoinette, cosseted by tradition and ritual.* (tradução do autor)

acabam se encontrando pelo hotel e vão descobrir a cidade, bem como um ao outro, numa temática que lembra o “cinema existencial.”<sup>110</sup>

Alguns cineastas abordam temas que reincidentem. Sejam nas cores, ou pontos de vista, histórias, alguns temas retornam: as mulheres de Almodóvar, por exemplo, os *road movies* e os romances epistolares de Walter Salles, ou os anjos de Wim Wenders. Sofia tenta dialogar com as diversas gerações em seus filmes, como acontece em *Lost in Translation*, no qual o hilário Bill Murray, tenta entender seu interlocutor japonês, cujo inglês carregado de sotaque acaba por criar uma situação engraçada. Sobre *Lost in Translation*, Derek Hill comenta: “*Lost in Translation* catapultou a atriz Scarlet Johansson para a estratosfera das celebridades, ajudando a ressucitar o comediante Bill Murray para toda uma nova geração”<sup>111</sup> (2008, p. 123).

Por outro lado, no que diz respeito à temática feminina, pode-se defender que Sofia Coppola construiu um estilo próprio que se vai definindo ao longo de sua filmografia.

Cabe comentar um pouco de sua vida pessoal. Ex-esposa do também diretor Spike Jonze, em 2011 ela casou-se com o vocalista da banda de rock francesa Phoenix, Thomas Mars. As canções dos roqueiros da Phoenix estão presentes em seu *Lost in Translation*, bem como em *Somewhere*. A música em seus filmes muitas vezes aponta a uma narração que, como um personagem, conversa com a geração MTV.



Figura 35– Composição de planos de Kirsten Dunst em *The Virgin Suicides* à esq. e em *Marie Antoinette*, à direita.

Contextualizando o presenteísmo da narrativa, Bingham comenta:

Coppola insere este arquétipo em um lugar onde seus anseios, alimentados pelo consumismo, coexistem com um difícil ambiente geopolítico, onde o público e o

<sup>110</sup> Ver: Pucci Jr., 2008, p.92-100.

<sup>111</sup> No original: *Lost in Translation* (2003) would catapult actress Scarlet Johansson into the celebrity stratosphere, helped resurrect comedian Bill Murray for a whole new generation. (tradução do autor)

privado são realmente confundidos um com o outro, como eles são na monarquia.<sup>112</sup> (2010: p. 368)

De fato, o que desponta em *Marie Antoinette* são as interferências entre tempos, por exemplo, entre o cinema clássico e o pós-moderno, que o subverte e o extrapola, às vezes por um comentário irônico, quando Marie Antoinette olha para a câmera e lambe os dedos, ou, como prefere Bingham, “Coppola coloca sua protagonista como uma figura pós-moderna, como o recorte daquelas bonecas de papel antes de serem vestidas”<sup>113</sup> (*Ibid.*, p. 369). É interessante notar que ele chama a personagem de pós-moderna, ou pelo menos a mirada de Sofia Coppola, não necessariamente o filme, o qual ele classifica como da ordem do neoclássico.

Por outro lado, o texto de Bingham traz, por exemplo, um comentário sobre o realismo desta cinebiografia em que, mesmo não se referindo ao pós-modernismo, notam-se algumas características presentes na metaficção historiográfica:

O estilo de realismo de Coppola derruba várias convenções da forma histórica, entre eles a expectativa de diálogo letrado e inteligente. Os personagens, ao contrário da convenção fílmica, são tão banais e até mesmo tão sem graça quanto suas contrapartes reais podem muito bem ter sido.<sup>114</sup> (2010, p. 370)

Por outro lado, ainda que esteja se referindo às artes em geral, Hutcheon comenta que “existe uma outra visão da história na arte pós-moderna, mas desta vez é a história como intertexto” (1991, p. 185). Já o realismo ao qual Bingham se refere é da ordem do parecer real, aqui chamado de naturalismo. Afinal Versalhes no filme é Versalhes, credencial que traz ao filme este parecer real, ainda mais a contar a história de alguém que ali viveu. Para Hutcheon, nas artes pós-modernas: “A história passa a ser um texto, um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura” (1991, p. 185).

E se Bingham trata de um *approach* pós-moderno por parte de Sofia Coppola ao apresentar a personagem, Hutcheon traz uma perspectiva do pós-modernismo que dialoga com as teorias da meta-história de Hayden White:

---

<sup>112</sup> No original: *Coppola inserts this archetype into a place where her consumerist-fed longings coexist with a tough geopolitical environment, where public and private are actually confused with each other, as they are in monarchy.* (tradução do autor)

<sup>113</sup> No original: *Coppola posits her protagonist as a postmodernist stick figure, like the cut-out of the girl in a paper doll set before the clothes are put on.* (tradução do autor)

<sup>114</sup> No original: *Coppola's style of realism upends several of the conventions of the historical form, among them the expectation of literate and witty dialogue. The characters, contrary to film convention, are as banal and even as dull as their actual counterparts may well have been.* (tradução do autor)

Como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre textualizada, sempre já interpretada. (1991, p. 185)

De forma análoga, ao discutir o fato histórico em seu *Rumor da Língua*, Roland Barthes assinala, no capítulo “O discurso da história”, que:

O discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se daí que a noção de “fato” histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança. (p. 176)

Ousa-se dizer que esta desconfiança é o que vai ser explorado pelo pós-modernismo, no sentido da provocação: e se Marie Antoinette estivesse aqui hoje, como ela seria? Similarmente, Sofia Coppola procura demonstrar esta perspectiva ao começar *Marie Antoinette* com uma música contemporânea. Recorra-se às palavras de Barthes:

tudo se passa como se essa existência não fosse senão a “cópia” pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o “real”. (*Id.*, *Ibid.*)

E o real apresentado por Sofia Coppola tem muitas ligações com o histórico, embora o que mais chame atenção, além da biografia ímpar da personagem, sejam os elementos contemporâneos ao espectador.

#### **4.2 Os sons em Marie Antoinette.**

Como a música que abre o filme é atual, cabe dizer algo sobre como a música funciona no cinema. Atualmente a maioria dos filmes conta com o *sound design*, que, curiosamente, vem de uma tradição familiar para Sofia Coppola. Segundo Tony Berchmans:

A primeira vez que o termo *sound design* apareceu nos créditos de um filme foi em *Apocalypse Now* (1975), do diretor Francis Ford Coppola [...] este filme marcou uma fase em que o som ganhou uma importância especial no cinema. (2006, p. 161)

Em *Marie Antoinette* o *sound design* ficou por conta do engenheiro de som Richard Beggs, que também foi responsável por *Apocalypse Now*, tendo inclusive recebido o Oscar de 1979 na categoria mixagem de som. O *sound design* é assim definido:

Conceitualmente, *sound design* (ou desenho de som) [...] é a criação, manipulação e organização dos elementos sonoros. É o processo que reproduz o rugir de um tiranossauro rex, ou o som de uma arma-laser, o tiroteio de uma sangrenta batalha, ou ainda, a voz de um computador futurista. (*Ibid.*, p. 162)

Assim, todos os sons que ambientam uma ação são de responsabilidade do *sound designer*. A questão musical pede outros esclarecimentos. Primeiro, a produção musical de *Marie Antoinette* ficou por conta da Brian Reitzell, que assina a trilha sonora dos três primeiros filmes de Sofia Coppola.

Quando se trata do cinema, sua realização tem como característica o processo da montagem. Para Lev Manovich isso tem a ver com o *sampling*: “o cinema já era baseado no *samplear* – o *samplear* do tempo. O tempo do cinema é *sampleado* vinte e quatro vezes por segundo.” (2001, p. 66)<sup>115</sup> Tanto em *Plunkett & Maclean*, acima citado, quanto em *Marie Antoinette* temos uma narrativa que, muitas vezes, lembra o videoclipe:

O videoclipe é, portanto, apenas um entre um sem-número de permutações de unidades de canções (*singles*, ou compacto simples) basicamente, que circulam no campo da música rock hoje; misturas *dance*, versões instrumentais, e trechos utilizados como parte do movimento foto-sonoro são outros exemplos. Como tal, é parte de uma tendência mais geral no sentido do desmantelamento da ligação entre a canção, álbum e a performance do artista, um link e uma forma de coerência, que foi crucial para o significado da música pop-rock na década de 1970 <sup>116</sup> (STRAW, 1988, p. 252)

Os anos 80 neste sentido são emblemáticos porque ali se forjou, no seu contexto pós-industrial, massificado e urbano, a era dos “pós”, “neo” – movimentos musicais foram nomeados como pós-punk ou *new wave* – e a trilha sonora de *Marie Antoinette* faz uma escolha neste sentido, pelo pop, pelos híbridos da MTV.

Tony Berchmans, ao tratar dos conceitos da música de cinema, vai explorar o conceito de trilha sonora, estabelecendo funções da música na narrativa cinematográfica: o poder dramático da música composta especialmente para filmes, a colaboração criativa, entre outros. Ele define a trilha sonora como todo o conjunto sonoro de um filme (*Ibid.* p. 19-20).

Podem-se chamar as músicas da trilha sonora do filme, ou músicas incidentais – aquela que é um fundo musical como também aquela que ambienta a cena. O conjunto delas compõe a ideia da trilha sonora. Dentre alguns conceitos que ele traz para analisar a música no cinema, como um todo:

outro elemento sonoro pouco lembrado é a *música ambiente* ou a *música diegética*, ou ainda no original em inglês, *source music*. É o elemento musical que faz parte do contexto da cena, ou ainda numa definição mais acadêmica, é toda a música cuja origem pode ser identificada com os personagens do filme. (Berchmans, 2006, p.165)

Composta ou não para a obra – concorda-se que a música no cinema tenha funções. Assim, ainda que ele explique uma função da música original, esta concepção serve para olhar a música incidental – do mesmo modo, ao falar de uma função, ele destaca que há um consenso de que, num filme, a música serve à obra (*Id.*, p. 20), como também, deve tocar os

<sup>115</sup> No original: *However, as I already noted, cinema was already based on sampling — the sampling of time. Cinema sampled time twenty four times a second.* (tradução do autor)

<sup>116</sup> No original: *The videoclip is thus just one among a number of permutations of the basic single-song unit which circulate within the field of rock music today; dance mixes, instrumental versions, and excerpts used as part of motion-picture soundtracks are other examples. As such, it is part of a more general tendency towards the dismantling of the link between song, album and performer-identity, a link and form of coherence which was crucial to the meaning of rock-pop music in the 1970s.* (tradução do autor)

espectadores – então ele arrazoa que no cinema há uma “busca de realização de uma boa trilha musical” (*Id.*, p. 24). O tocar acontece de diversas maneiras: a música, ou a ausência dela, imprime ritmos, pontua, localiza, reforça, sublinha, sincroniza.

Ele exemplifica cada uma dessas funções de maneira simples. Podem existir objetivos cômicos com a música, ou a intenção de realçar movimentos, ou acelerar a narrativa, e ainda, criar efeitos que reforcem estados psicológicos. A música no cinema está em função da imagem e, na maior parte das vezes, ela é adicionada no momento da edição. Mas é claro que nem sempre é assim. Há diretores que já filmam com músicas na cabeça.

Frise-se que Jenkins utiliza o conceito de “letramento midiático”, que parece útil para pensar em *Marie Antoinette*. O letramento midiático seria:

não apenas o que podemos fazer com o material impresso, mas também com outras mídias. Assim como, tradicionalmente, não consideramos letrado alguém que sabe ler, mas não sabe escrever, não deveríamos supor que alguém que seja letrado para as mídias porque sabe consumir, mas não se expressar. (Jenkins, 2008, p. 229)

Sofia Coppola dirige-se a uma plateia contemporânea, pois suas referências musicais e de estilo remetem, muitas vezes, para longe da personagem histórica. O discurso musical faz parte do discurso cinematográfico no qual se inter-relacionam tanto os códigos visuais como os sonoros num regime de complementaridade que exigem do produtor a posse do letramento midiático, mas não de quem consome das mídias. Não há um repertório especializado que exclua o espectador (Pucci Jr., 2008, p. 200) da possibilidade de melhor entender o que faz Sofia Coppola, ao se utilizar da paródia irônica, via músicas, por exemplo, para construir sua metaficção historiográfica. Por outro lado, ao apelar ao *pop*, ela não exclui o espectador do entendimento de seu filme, e, ao mesmo tempo, estabelece uma linguagem que ora aproxima, ora distancia, numa tensão típica do pós-modernismo. “O termo que melhor representa a música especialmente composta para determinado filme é *música original do filme*, em inglês *score*. A tradução literal de *score* é partitura” (*Id.*, p. 25).

Uma cena que acontece logo após a concepção da primeira filha de Marie Antoinette retrata seus momentos no seu *Petit Trianon*, palacete que lhe foi presenteado pelo marido e que era um retiro pessoal. Ali, veem-se três músicos a executar uma canção para a monarca. Os músicos em questão são integrantes da banda Phoenix, cujo vocalista foi esposado por Sofia Coppola. Supõe-se que a música que eles executam foi composta especialmente para o filme; isto porque na página web da Phoenix, diz-se: “nosso presente para *Marie Antoinette*” (*Phoenix diary*, online). A música chama-se *Où Boivent Les Loups*, ou “Onde os lobos bebem”.



Figura 36 – A banda francesa Phoenix a executar uma música em *Marie Antoinette*.

No que diz respeito à participação da banda *Phoenix* em *Marie Antoinette*, é bom assinalar que a música compartilha de alguma forma, da ideia de *interdiscursividade* de Hutcheon, na qual “talvez *interdiscursividade* seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-modernismo se alimenta parodicamente” (*Ibid.*, p. 170), pois:

a música de cinema é a mais colaborativa de todas as criações artísticas. Talvez porque, desde o início da conceituação da música, há a interferência criativa de várias pessoas. Em princípio, o roteiro, o autor, o diretor, o produtor, o editor de som, todos, de uma maneira ou de outra, têm uma parcela de influência no resultado final da música de um filme. (Berchmans, 2006, p. 25)

Entretanto, o momento da Phoenix a executar sua melodia não é o único em que vemos a música emergir de dentro da diegese, pois ao longo do filme ver-se-á Marie Antoinette a cantar árias e operetas em seu teatro. Ainda quanto à trilha sonora:

David Bordwell e Kristin Thompson distinguem entre o *som diegético simples*, ou seja, o som representado como emergente de uma fonte dentro da história, e temporalmente em simultâneo com a imagem que o acompanha; o *som diegético externo*, como por exemplo, o som representado como provenientes de uma fonte dentro do espaço físico da história e que nós assumimos que os personagens estão cientes; o *som diegético interno*, ou seja, o som representado como emergente da mente de um personagem dentro do espaço história de que nós, como espectadores, estamos cientes, mas os outros personagens não são, presumivelmente, conscientes; o *som diegético-deslocado*, ou seja, o som que se origina no espaço de representação da história, mas evoca que uma hora anterior ou posterior ao das imagens com que se justapõem, e o *som não-diegético*, por exemplo, a música ambiente ou a voz de um narrador representado como estando fora do espaço da narrativa.<sup>117</sup> (STAM; BURGOYNE et al., 2002, p. 60-1)

<sup>117</sup> No original: *David Bordwell and Kristin Thompson distinguish between SIMPLE DIEGETIC SOUND, i.e. sound represented as emerging from a source within the story, and temporally simultaneous with the image it accompanies, EXTERNAL DIEGETIC SOUND, i.e. sound represented as coming from a physical source within the story space and which we assume the characters be aware OF INTERNAL DIEGETIC SOUND, i.e. sound represented as emerging from the mind of a character within the story space of which we as spectators are aware but of which the other characters are presumably not aware, DISPLACED-DIEGETIC SOUND, i.e. sound which originates in the represented space of the story but which evokes a time anterior or posterior to*

Nessa classificação, a música da Phoenix no *Petit Trianon* seria da ordem de um *som diegético simples*, pois emerge de instrumentos que estão presentes na narrativa, no sentido de parecerem ser tocados ali. Por outro lado, o filme oscila entre músicas notadamente sinfônicas, épicas, para pontuar-se de canções de rock que ironizam o próprio gênero cinebiográfico.

Entre os sons com características não-diegéticas, pode-se especular então sobre algumas das músicas da trilha sonora. Por exemplo, logo após a coroação do Delfim em Luís XVI, sonorizada por uma música instrumental do grupo de rock britânico The Cure, chamada *Plainsong* (1979), o qual remete ao sinfônico<sup>118</sup> e serve para ilustrar a pompa do momento. Depois, corta-se para a festa de dezoito anos de Marie Antoinette, onde se escuta a canção do grupo britânico New Order, cujo nome sugere uma nova ordem. Pode-se pensar então que a canção do grupo inglês vai instaurar uma nova ordem, representada pelo novo rei da França, Luís XVI. A canção em questão chama-se “*Ceremony*” (1981), ou “cerimônia”, cuja primeira estrofe diz:

É por isto que os acontecimentos me enervam,  
Eles acham tudo uma história diferente  
Note para quem as rodas estão girando,  
Vira no vamente e vira até este tempo,  
Tudo que ela pede é a força para me segurar,  
É então a mesma velha história,  
O tempo vai viajar, em tamanha velocidade,  
Viajar primeiro, inclinando-se até este tempo<sup>119</sup> (New Order, 1981)

Na canção, o sentido de “até este tempo” seria mais bem traduzido como o tempo de agora, o atual (*this time* é o agora). Nota-se a ironia, característica da metaficção historiográfica, que, ao parodiar, comenta ironicamente que o filme não é a biografia de Fraser tal e qual, mas o agora, o tempo presente. A nova ordem que se instaura vem representada por uma das primeiras resoluções de Luís XVI: Du Barry, amante de seu avô, é convidada a deixar de viver em Versalhes.

A canção do grupo New Order vai tocar inteiramente, durante a festa de aniversário de Marie Antoinette. Citem-se os últimos versos da canção que, de alguma maneira, são reveladores do enredo:

---

*that of the images with which it is juxtaposed, and, NON-DIEGETIC SOUND, for example, mood music or the voice of a narrator represented as being outside the space of the narrative.* (tradução do autor)

<sup>118</sup> A canção da coroação apenas remete ao épico, porque de fato, trata-se de uma música de rock. O trecho que aparece, entretanto, vai diminuindo em *fade* e não mostra quando as guitarras elétricas começam.

<sup>119</sup> No original: *This is why events unnerve me / They find it all a different story / Notice whom for wheels are turning / Turn again and turn towards this time / All she ask's the strength to hold me / Then again the same old story / World will travel oh so quickly / Travel first and lean towards this time.* (tradução do autor)



Oh, vou quebrá-los, sem demonstrar misericórdia,  
 Os céus sabem, tem de ser desta vez,  
 Avenidas todas perfiladas de árvores,  
 Imagine-me e então comece a assistir  
 Assistir para sempre, para sempre,  
 Assistir o amor crescer, para sempre,  
 Deixando-me saber, para sempre.<sup>120</sup> (New Order, 1981)

Note-se que, no desenrolar da narrativa após a festa do aniversário de Marie Antoinette, há a negociação do financiamento da guerra de independência norte-americana, seguida da visita de seu irmão o Imperador José, convidado a resolver o problema do casal. Sabe-se que, após a visita do Imperador José, Marie Antoinette vai finalmente ter seu casamento consumado. Sobre a visita, Fraser comenta:

Foi então que Maria Antonieta recebeu a primeira repreensão, cujos tópicos incluíam a pouca adequação dos seus amigos e a sua louca paixão pelo jogo, assim como o abandono que relegara ao rei. (2007, p.178)

Quanto à consumação do casamento, Fraser observa que “tão importante quanto as críticas feitas por José à irmã e talvez mais importantes tenham sido as palestras íntimas com Luís XVI” (2007, p. 179) e “sete anos, e três meses depois de seu casamento” (*Ibid.*, p. 181) finalmente consuma-se o ato. O que acabou resultando na primeira gravidez de Marie Antoinette. Logo em seguida, Fraser conta que “a rainha tinha em mente um Templo do Amor a ser construído no terreno de Petit Trianon” (*Id.*, p. 181). É interessante notar como os versos finais de *Ceremony* antecipam esta homenagem ao amor.

Em *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*, Ney Carrasco observa que nas comédias *vaudevilles*, a “música pode sublinhar, comentar ou contradizer a ação representada e ao mesmo tempo criar a moldura temporal para o gesto, em uma relação semelhante à dança” (2003, p. 63). Desta forma, como nas comédias *vaudevilles*, em *Marie Antoinette* essa moldura temporal é o que vai tensionar a narrativa no sentido de sublinhar os personagens de Versalhes com uma mirada presenteísta e, muitas vezes, explicando a própria narrativa.

Um convescote realizado nos jardins do *Petit Trianon* apresenta um comentário da personagem Marie Antoinette que, similarmente ao aparecimento dos tênis, coloca a ironia em relevo: num jogo de adivinhações, ela pergunta aos convidados se ela está ali. Os convidados e a monarca estão a realizar um jogo em que escrevem nomes em um papel, e depois estes são trocados entre os participantes, molhando-os à boca, e colocando-os na testa.

<sup>120</sup> No original: *Oh I'll break them down, no mercy shown / Heaven knows It's got to be this time / Avenues all lined with trees / Picture me and then you start watching / Watching forever, forever / Watching love grow, forever / Letting me know, forever.* (tradução do autor)

Isto feito, os participantes têm de adivinhar o nome que está escrito no papel colado à testa e, não podendo vê-lo, devem fazer perguntas de modo a ir tentando descobrir quem é quem no jogo. Assim, Marie Antoinette está com o nome da Condessa de Noailles, nome este que a rainha deve adivinhar. Cada um vai fazendo perguntas tentando elucidar, e os outros (que veem o que está escrito no papel) lhe respondem. Tendo na testa o nome de Noailles, que na vida real fora apelidada de *Madame Étiquette* (Fraser, 2007, p. 98), finalmente chega a vez de Marie Antoinette, que pergunta: “Eu estou aqui?” (fig.4). Esta pergunta, apesar de ser normal para o jogo que ali se apresenta, instaura o jogo paródico com a narrativa em si, sendo talvez uma das maiores ironias do filme, rivalizando com a cena de abertura e com a cena em que aparece o par de tênis. De fato, pode-se pensar em quem estaria ali. Essa indagação pode trazer um distanciamento para o espectador, que, se captar a ironia da pergunta, se apercebe que ali, mais uma vez, o filme em si joga com a ambiguidade. Aquela é Marie Antoinette, é a atriz Kirsten Dunst, e também é uma moça do presente vestida para uma festa a fantasia, um “tudo ao mesmo tempo agora”. Talvez esta cena não seja tão emblemática quanto a sequência de videoclipe ou a abertura, ou nem mesmo quanto o elemento mais óbvio, que são as músicas anacrônicas. Mas, ao indagar sobre estar ali ou não faz com que se instaure o jogo entre a ficção que se apresenta dentro da narrativa, como uma declaração de que nada ali é real. Este momento então tem algo do anti-ilusionismo, no sentido de indagar o quão verossímeis são os fatos que se apresentam.



Figura 37 – “Eu estou aqui?” – pergunta Marie Antoinette

No evento também está presente o conde Fersen. Sabe-se que Fersen tinha credenciais que o aproximaram dos monarcas, tendo lutado na guerra de independência norte-americana contra os britânicos, sob o patrocínio do reino da França: “com vinte e cinco anos, Fersen também tinha planos bastante claros. Colocando em primeiro lugar as exigências da carreira militar, queria participar do apoio francês à independência do Novo Mundo” (Fraser, 2007, p. 205). A afeição de Marie Antoinette por ele foi se construindo ao longo dos anos,

tornando-se seu amigo, como também de Luís XVI, e tanto Fraser quanto Price vão explorar o tema.

Todavia, o filme vai sugerir mais que a ternura da amizade, focando-se no romance entre ambos. Sob a música do roqueiro britânico Adam Ant, a canção *Kings Of The Wild Frontier* diz:

Uma nova família real  
 Uma nobreza selvagem  
 Nós somos a família  
 Eu sinto que por baixo do branco  
 Existe uma pele vermelha sofrendo  
 Por séculos de dominação<sup>121</sup> (Adam Ant, 1980)

Price e Fraser dedicam várias passagens de suas obras para explicar o envolvimento de Fersen na fuga de Marie Antoinette e Luiz XVI de Versalhes, mas este fato Sofia Coppola omite. Aliás, ela omite toda a história que se segue após a evasão de Versalhes. Ela prefere explorar o romance em que, por exemplo, após uma noite de amor com Marie Antoinette, Fersen é caracterizado como um herói um tanto clichê, montado sobre um cavalo branco (fig. 38), numa imagem que também pode ser considerada anacrônica.



Figura 38 – Fersen em *Marie Antoinette*

Homens representados como heróis sobre um cavalo são imagens que fazem parte do imaginário. Há Alexandre o Grande, no mosaico que narra a Batalha de Issus datado de 100 A.C.; há Dom Pedro I e a proclamação da independência do Brasil, no quadro de François-René Moreaux; e há o retrato feito por Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, também conhecido como “Napoleão cruzando os Alpes”, atribuído ter sido pintado entre 1801 a 1805:

<sup>121</sup> No original: *A new royal family / A wild nobility / We are the family / I feel beneath the white / Just pride about our manner / There is a redskin suffering / From centuries of taming.* (tradução do autor)



Figura 39 – Napoleão cruzando os Alpes. Retrato de Jean-Louis David, óleo sobre tela. FONTE: WIKIPÉDIA, online, 2012.

A imagem de Fersen é análoga ao retrato de Napoleão, sendo uma imagem anacrônica caso se considere que o óleo sobre tela foi pintado após o tempo narrado na diegese de *Marie Antoinette*. Fersen é Napoleão por um instante, heroicizado como fora Napoleão, através de sua imagem idealizada. Esse retrato é bem conhecido, tendo várias versões, onde, em sua maioria, o cavalo é branco. Se Fersen é Napoleão, quem seria Marie Antoinette? Bingham responde que Marie Antoinette é uma garota da média (*average girl*), que é melhor traduzido como uma garota comum, ou a vizinha (*girl next door*), fetiche das revistas *Playboy* (2010 , p. 368).

### 4.3. O drama pós-moderno da rainha.

Na introdução, comentou-se que *Marie Antoinette* apresenta uma série de planos e ou situações e cenas que são reincidentes na filmografia da diretora. Principalmente com seu *The Virgin Suicides*, a começar pela temática: os pais vigilantes das filhas adolescentes podem remontar aos olhos vigilantes de Versalhes, lugar onde Marie Antoinette reclamara, “ponho ruge e lavo as mãos na frente de todo mundo” (Fraser, 2007, p. 93). Em ambos os filmes, as personagens de Kirsten Dunst vão perder a virgindade em meio a polêmicas, ainda que distintas.

Em *The Virgin Suicides*, sua personagem, Lux, passa a namorar secretamente um dos bonitões de sua escola, na qual vai ser eleita a rainha do baile, após seu par, Trip, convencer o pai da garota a deixar as irmãs da família Lisbon a saírem juntas ao baile com amigos de confiança do rapaz. Na mesma noite do baile, Lux perde a virgindade em meio a um campo de futebol americano. Após isso, é deixada por ele enquanto está a dormir ao relento, chegando em casa ao amanhecer. Por causa disso, a vigilância dos pais fica mais rigorosa e as irmãs ficam cada vez mais isoladas, proibidas de sair de casa. Lux passa então a ter encontros sexuais no sótão de sua casa com diferentes rapazes, iniciando um comportamento tipicamente ninfomaníaco. Tragicamente, a vida antissocial a que estavam confinadas as irmãs leva a cabo um pacto devido o qual todas se suicidam de maneiras distintas, na mesma ocasião. Apesar de não mostrar o fim trágico de Marie Antoinette, a parceria Coppola / Dunst se autocita: isolamento, virgindade, sexo. Abaixo, vejam-se fotogramas de cenas cuja semelhança explora a sensualidade ao emoldurar as meias das personagens (fig. 40) e (fig.41):



Figura 40 – Meias em *The Virgin Suicides*



Figura 41 – Meias em *Marie Antoinette*

Esses segmentos evocam a relação Coppola / Dunst, bem como uma autocitação de Coppola. Convoca-se um olhar fetichista sobre o feminino. Conforme visto anteriormente, em *Marie Antoinette* não é a primeira vez que Dunst veste uma coroa de rainha. No mesmo raciocínio, este não é o primeiro filme de Sofia Coppola em que seus personagens vão a uma festa usando máscaras. Repete-se, ainda, um olhar dedicado a apresentar uma cascata de bebida em taças, conforme as figuras 42 e 43:



Figura 42 – Cascata de bebida em *The Virgin Suicides*





Figura 43 – Cascata de bebida em *Marie Antoinette*.

Em ambos os filmes, não só as celebrativas cascatas de champanhe ou cidra reincidentem, como o também o mesmo modelo de taças, de bordas largas. Estas imagens partilhadas em obras diferentes indicam a forte presença autoral sugerida através de Bordwell na introdução deste trabalho.<sup>122</sup>

*Marie Antoinette* é sobre a busca de uma mulher no sentido de se conhecer. Bingham explica:

As primeiras cenas em Versalhes sublinham o contraste entre a admiração curiosa de *Marie* pelos arredores, enquanto ela vai conhecendo o palácio e os arredores da mesma maneira que um turista o faria, e as cenas da corte em que ela vai ser objeto de uma curiosidade muito mais cínica e superficial do que a dela própria. A maioria do filme é feita na forma do realismo aberto, com exceção da montagem que mostram *Marie* a consumir bolos e champanhe, assim como seu prazer pelas amizades femininas, um aspecto da vida de *Marie* que o filme sai do seu caminho para enfatizar.<sup>123</sup> (2010, p. 370)

Essa busca por conhecer-se ora coloca Marie Antoinette como um objeto, ora como alguém consumista, alienada, fútil. Por outro lado, Bingham vai achar que o filme perde tempo até chegar ao principal conflito da personagem, o que vai definir o rumo da narrativa: “a mãe de *Marie*, em uma narração, apela ao ‘seu fracasso para inspirar paixão sexual em seu marido’”<sup>124</sup> (*Id.*, p. 371). Ela esforça-se por seduzir o marido, em vão. E, assim, Marie Antoinette acaba tendo que divertir-se em ignorar Du Barry que, pela etiqueta, só poderia travar uma conversa com Marie se convidada por ela. Na versão de Sofia Coppola, ela

<sup>122</sup> Ver: BORDWEL, 1999.

<sup>123</sup> No original: *The early scenes at Versailles underline the contrast between Marie’s curious wonderment at the surroundings, as she looks about the palace and the grounds as a tourist would, and the court scenes in which she is the object of a curiosity far more cynical and shallow than her own. Most of the film is shot in the open form of realism, with the exception of montages showing Marie’s consumption of pastries and champagne, as well as her enjoyment of female friendship, an aspect of Marie’s life that the film goes out of its way to emphasize.* (tradução do autor)

<sup>124</sup> No original: *Marie’s mother in a voiceover calls “your failure to inspire sexual passion in your husband”* (tradução do autor)

entrega-se então às conversas sobre roupas, joias e sapatos. Indagada pelo embaixador Mercy sobre a sua situação com o Delfim, ela prefere devorar uma porção de morangos e saber quando seu cãozinho Mops chegará da Áustria, uma vez que dele havia sido despojada ao entrar em solo francês como filha da França.

De início, pressionada pelas cartas da mãe, sem gerar herdeiros ao trono francês, acossada pelas peripécias sexuais de seu cunhado (cuja esposa engravidara antes dela) e ignorando a preferida do rei, Du Barry, Marie Antoinette acaba por ficar isolada em Versalhes. O antagonismo entre Du Barry e Marie resolve-se porque lhe faltam argumentos (leiam-se filhos) e, assim ela se vê obrigada a dirigir a palavra à amante de Luís XV: “Há muita gente em Versalhes hoje” – diz Marie Antoinette, sob os olhares inquisidores do embaixador Mercy. Eis que Du Barry responde: “É verdade”. Duas banais linhas de diálogo resolvem o problema do protocolo na corte. No mais, parece que, muitas vezes, o interesse da personagem pelo vestuário é tanto que as roupas anunciam mais do que a riqueza e o status da Delfina. Suas trocas de roupas são algo que chama a atenção, vários dias, meses e anos se passam na história, beirando o frívolo.



#### ***4.4 A metaficção historiográfica e o espírito do nosso tempo.***

Em *Marie Antoinette*, talvez o melhor exemplo de excesso seja o próprio palácio de Versalhes, pelo seu gigantismo. Há ainda um excesso que tem a ver com o comportamento, digamos, “excessivo”. Ora, a corte francesa na época de Luís XV era famosa por sua excentricidade. Entre várias cenas que representam esse aspecto, destacam-se aquelas que mostram a ausência de privacidade em Versalhes, demonstradas de várias maneiras, como na cena da primeira noite de núpcias (fig. 44), que mostra o vigiar de olhos *in loco*:



**Figura 44 – A noite de núpcias em *Marie Antoinette*.**

No que diz respeito, por exemplo, ao *look*, tem-se o exagerado penteado que a personagem recebe seu cabeleireiro, *le monsieur* Léonard. Adiante, vejam-se dois *frames* dessa cena (fig. 45 e fig. 46).



**Figura 45 – Frame de *Marie Antoinette* – com o *monsieur* Léonard, cabeleireiro – “Oh, Leonard. Você é o melhor!”**



Figura 46 – Frame de *Marie Antoinette* – com monsieur Léonard, cabeleireiro – “Não é exagero, é?” – pergunta ela.

Nas figuras 45 e 46 há a reprodução do trecho do diálogo entre Marie Antoinette e seu cabeleireiro. Para dar a noção desse excesso, um primeiro plano não permite que visualizemos o “conjunto da obra”. Há um close-up no rosto da personagem, a sorrir com o resultado do penteado, porém não há ainda como percebê-lo. Por fim, quando o plano se abre, fig. 46, é possível ver o resultado do penteado: bastante exótico, e fazendo par com o próprio penteado de Léonard. O profissional então é indagado se há ali um “exagero”. Ele é categórico: “– Não.”

A moda formata, diferencia, demarca fronteiras. Atribui esteticamente o que o sujeito pretende representar. É sintoma tanto do sujeito como da tribo com a qual se identifica. É também um motor do capital, pois a moda faz circular marcas, modos de vida, produtos. A alimentação, quando aparece em *Marie Antoinette*, vem sempre marcada pelo excesso. Em vários momentos vamos observar a mão dos designers de culinária, conforme a figura 28 do capítulo três. Vale lembrar ainda que essas figuras ilustram a representação da excentricidade da corte de Versalhes, pois o Delfim e a Delfina sempre estão sendo assistidos e observados às refeições.

Quanto às cenas que remetem à anacronia, há uma que em muito lembra os tênis que pareciam esquecidos num canto na cena da sequência “*I want candy*”. Marie Antoinette está passeando pelos jardins e nesta ação, Sofia Coppola deixa à vista as marcas da passagem de um avião nas nuvens do céu, conforme a figura 47. Essas marcas no céu foram deixadas deliberadamente, pois, além de ser improvável um equívoco tão evidente, seu anacronismo se coaduna com o que acontece no restante do filme.



Figura 47 – A marca da passagem de um avião no céu em *Marie Antoinette*.

A exibição de *Marie Antoinette* no festival de Cannes de 2006 provocou reações diversas na imprensa, como relata o crítico de cinema Kenneth Turan, enviado da *National Public Radio* estadunidense para cobrir o evento: “houve algumas vaias, mas na verdade, eram vaias políticas, não vaias estéticas”<sup>125</sup>. (Turan, online, 2006). Como a imprensa às vezes peca pela omissão ou repetição, aqui e ali se acabou por noticiar um destaque às vaias que o filme recebera. No que diz respeito ao gênero em que se inscreve, Turan, ao ser indagado sobre uma perspectiva revisionista da história pelo filme, descreve-o da seguinte maneira “não é muito revisionista, está mais para um ponto de vista diferente”<sup>126</sup>. Como visto ao longo deste trabalho, na metaficção historiográfica prevalecem outros ângulos que ampliam o texto original, ou dele arrancam um comentário irônico, pela paródia.

Entre os distintos divertimentos da monarca, estavam as reuniões no *Petit Trianon*, sua paixão pelo teatro, a ópera e as artes em geral, bem como seus convescotes.<sup>127</sup> Ali era o lugar onde ela se despia das joias e das roupas mais ornamentadas, necessárias ao exibicionismo de Versalhes. No *Petit Trianon* e em sua aldeia-modelo, Marie Antoinette experimenta leite fresco, colhe frutas e lê Rousseau acompanhada de suas amigas mais íntimas.

As distrações de Versalhes eram muitas, como bem retrata Sofia Coppola através de jogatinas, festas, jantares, bailes, ocasiões para ver e ser visto, que aconteciam em uma base rotineira. Fraser recorda que, desde Luís XIV, “a pompa pública em Versalhes era um fato. Afinal de contas, era uma exibição planejada” (2007, p. 93).

Havia o jantar público (*grand couvert*). Mais ou menos todos os decentemente vestidos podiam se embasbacar com a família real em sua refeição, desde que, no

<sup>125</sup> No original: *there were a few boos, but really, these are political boos, not aesthetic.* (tradução do autor)

<sup>126</sup> No original: *it's not so much revisionist as a kind of different point of view.* (tradução do autor)

<sup>127</sup> Ver: (Fraser, *op. cit.*, p. 202-3)

caso dos homens, estivessem equipados com espadas; mas o despreparado podia conseguir espadas nos portões de Versalhes. (*Id.*).

Tal cerimonial construía os mitos nos quais a família real era protagonista. Fraser chama a atenção para o fato de que, em certas ocasiões, “as escadarias de Versalhes podiam ficar cheias de gente correndo de um espetáculo prandial a outro. Era possível pegar Maria Antonieta na sopa, os príncipes mais jovens nalgum prato quente” (2007, p. 93).

Em um de seus primeiros jantares, ouve-se um burburinho entre os comensais, ora elogiando sua beleza, ora debochando de Du Barry, ou ainda referindo-se à recém-chegada Delfina como parecendo “um pedaço de bolo”. Devorada sob todos os olhares, ela mal toca a comida (fig. 48), preferindo se ambientar e prestar atenção ao seu entorno, e trocando olhares com o Delfim.



Figura 48 – Marie Antoinette em seu primeiro jantar, onde mal toca a refeição.

Com relação às refeições, vê-se sempre uma postura frugal de Marie, como que em oposição à fome voraz do marido, o Delfim. Na primeira metade do filme, o gosto da personagem pelas artes e sua posição de celebridade se apresentam numa ida à ópera, em que Marie Antoinette incita um aplauso e todos a imitam. Mais ao final do filme, como que para demonstrar seu recente descrédito junto à nobreza, Marie puxa um aplauso para o espetáculo e é sumariamente ignorada.

Na medida em que o filme se aproxima da sua última meia hora, Coppola vai condensando a história:

Um choro de bebê anuncia o nascimento do Delfim; um plano de um artista pintando o retrato de Marie com suas duas crianças é cortado para planos de uma pintura desfigurada com pichações como “Rainha da dívida” ou “Gastos levam a França às ruínas”. A diretora esboça levemente sua trajetória descendente – a tristeza pessoal na morte do seu filho, que vemos indicada apenas por uma pintura a óleo que inclui um berço vazio, seguida do funeral do bebê; a revolução crescente; e a



eventual perda de todos a quem *Marie* amava na França, suas “amigas”, diríamos.<sup>128</sup> (Bingham, 2010, p. 374)

Em seu refúgio no *Petit Trianon*, pode-se ver na figura 49 uma semelhança que envolve uma construção da postura, numa estética que, explorando o universo *girlie* do filme, é feminina, e se parece com a languidez da campanha da Dolce & Gabbana (fig. 50).



Figura 49– Marie Antoinette e sua amiga, a princesa de Lamballe.



Figura 50 – Coleção Outono-Inverno de 2007 de Dolce & Gabbana

Ainda que os objetivos das imagens sejam distintos, elas compartilham uma questão de gosto. Uma dialoga com a outra, e, de alguma maneira, aquela estética do filme, ainda que

<sup>128</sup> No original: *a baby's cry over the bay of Versailles announces the birth of the Dauphin; a shot of an artist painting a portrait of Marie and her two children cuts to shots of a painting defaced with graffiti like "Queen of Debt!" and "Spending France into Ruin!" The director sketches lightly the downward trajectory—personal sadness in the death of a child, which we see indicated only by an oil painting that includes an empty crib, followed by a baby's funeral; the rising revolution; and the eventual loss of all whom Marie loved in France, her "girlfriends," as we would say.* (tradução do autor)

seja uma representação, traz elementos de uma época que reverbera até hoje no imaginário e, principalmente, no consumo. Na figura 50, especificamente, temos as modelos lânguidas, vê-se um vidro de perfume, uma taça de vinho no chão e elas estão deitadas, representadas preguiçosamente numa cadeira que remete a um jardim, a iluminação sugere vir da lateral esquerda, como se pode notar pelo reflexo no braço da modelo que segura o vidro de perfume e no rosto da modelo sentada. A foto da Dolce Gabbana remete à da fig. 49, na qual vemos as personagens preguiçosamente num pequeno barco: há a representação do deleite na natureza, filtrado pela luz que reflete e ilumina as figuras por trás.



Figura 51 – Coleção Outono-Inverno de 2007 da Dolce & Gabbana.

Em outra propaganda da Dolce & Gabbana, na figura 51, há um exemplo de fruição, representada pela harpa à esquerda, e pela estátua que aparece com um instrumento musical ao fundo, e ainda, pela modelo nua a coroar um dos homens à direita. A única mulher no quadro está centralizada, e ao que parece, detém um poder sobre os outros personagens, como se estivessem servindo-a. Os homens de camisa branca, à esquerda, estão relacionados com a música, como se pode notar. Os homens à direita vestem casacas que lembram os trajes de Fersen e adotam uma postura mais respeitosa. Tal fato se denota pela posição reverente do homem com a casaca vermelha que segura uma espada, geralmente esta era a posição dos nobres quando eram condecorados, assim como a do homem de casaca verde.<sup>129</sup> A

<sup>129</sup> Esta composição de enquadramento e construção de postura aparecem na fig. 36 deste trabalho, onde também há uma única figura feminina centralizada, representada pelo viés da fruição (se tomarmos em conta a narrativa). Se ficarmos detidos apenas no quadro, temos uma diferença entre as imagens: a Marie Antoinette ali representada surge no equilíbrio do quadro, há uma simetria nas paredes e na construção do enquadramento, em que tudo faz um par, com dois homens a cada lado. À direita desse quadro, uma cadeira compõe o volume que na fig. 53 seria o homem com a casaca vermelha, no que tange a proporção entre ambas imagens.

composição deste anúncio publicitário recorda um momento de Marie Antoinette no *Petit Trianon*, quando a banda Phoenix executa uma música (com cara de época) para a monarca (fig. 36).

Por outro lado, as cores presentes em várias passagens do filme se parecem com as do anúncio da figura 52, e, recordam os tons de cor que as pinturas do século XVIII adotavam. Segundo Gombrich:

O século XVIII tinha até inventado um mecanismo para ajudar o pintor nessa transposição da cor local para uma gama mais restrita de tonalidades. Consistia num vidro curvo com uma superfície levemente tingida que era muitas vezes chamada, [...] “espelho de Claude”, e, ao que se supunha, fazia o que hoje faz – em nosso benefício – a fotografia em preto-e-branco: reduzia a variedade do mundo visível a gradações de tom. Que esse método tinha seus méritos, não é de duvidar. Os mestres do século XVIII conseguiram os mais satisfatórios efeitos com primeiros planos de um marrom quente e distâncias que se perdiam em frios azuis prateados. (2007, p. 40)

Isto posto, recorde-se que *Marie Antoinette* estreou no outono de 2006. A Campanha de Dolce & Gabbana é do outono de 2007. O filme e a publicidade têm o mesmo tom, coincidem na temática, cujas semelhanças aqui se tentou apenas indicar, porque parece que a publicidade vai, sorrateiramente, se infiltrando no filme, e por vezes isso fica descarado, a exemplo dos tênis. Por último, a imagem da fig. 52, que aparece nos extras do DVD, onde Sofia Coppola mostra o músico Adam Ant. Ele é a referência musical na qual vai basear-se a representação do personagem do Conde Fersen. Note-se a casaca, parecida com as casacas que os homens vestem na fig. 51.

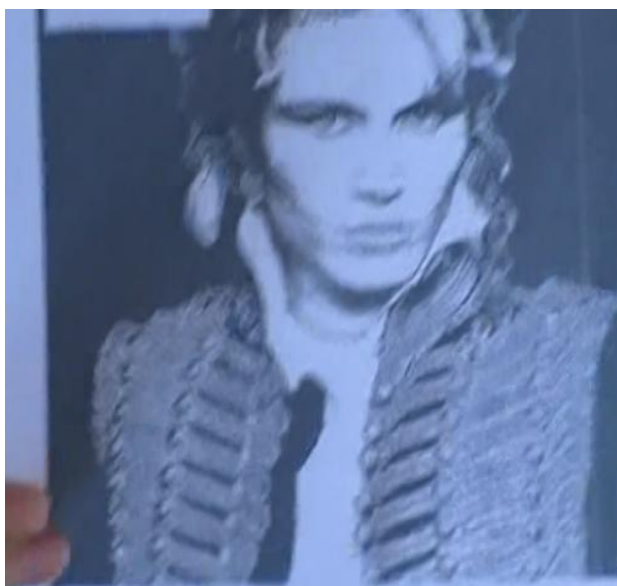


Figura 52– O músico *new-wave*/pós-punk Adam Ant, que seria a “inspiração” para o personagem do Conde Fersen.

Este capítulo encerra-se retomando a ideia de que as referências utilizadas por Sofia Coppola irão construir uma Marie Antoinette com um sentido *pop*, ora desreferencializando a personagem histórica, ora a colocando como um personagem atual que dialoga com um público jovem. Pode-se concluir aqui que as gerações pós-MTV (ou pós 1980), releem o que em grande parte é oriundo de uma cultura que se pluraliza em redes pós-modernas de estéticas, gostos e estilos que são forjadas em um contexto industrial. Notadamente, isso pertence hoje ao pós-modernismo, tendo mais força quando se está na esfera do *pop*, como em *Marie Antoinette*. Desta forma, o *pop* tem sido compartilhado nos diversos domínios de trocas simbólicas e econômicas que surgem nas sociedades urbanas pós-industriais, e, se há uma força que emerge no filme de Sofia Coppola, ela existiria por sua ancoragem no paródico da metaficção historiográfica, cujos elementos subvertem o classicismo hollywoodiano e o reapresentam de uma maneira a reistoricizar os mitos. Percebe-se que o cinema é apenas uma das artes em que o pós-modernismo consegue mostrar toda a ironia da sua vigência.



## Capítulo 5 – *Considerações Finais*

Conforme visto, na medida em que se aproxima de seu final, *Marie Antoinette* vai condensando a história, resumindo-a e pontuando o que Sofia Coppola queria dizer sobre a personagem. O reinado de seu marido durou dezoito anos (1774-1792). Como se viu, Sofia Coppola vai ocupar-se somente da vida de Marie Antoinette em Versalhes, de 1770 a 1789. O livro de Fraser tem pouco mais de 570 páginas, das quais as últimas setenta são apenas de fontes. Sobre a revolução francesa, a autora dedica pouco mais de duzentas páginas, uma parte considerável da sua pesquisa. Dos 27 capítulos do livro, nove são dedicados a contar da vida de Marie Antoinette na ocasião da revolução. Essa é conta que Sofia Coppola omite. O que ela vai tomar para a versão fílmica são os primeiros dezoito capítulos, que foram divididos em quatro partes, a saber: “Madame Antoine”, na parte um; “A Delfina”, na parte dois; “A rainha consorte”, na parte três, e, por fim, “Rainha e mãe” na parte quatro.

Assistir à versão fílmica de *Marie Antoinette* consumiria pouco mais de 320 páginas da biografia de Fraser. Analogamente, se considerado o livro de Fraser, o filme de Sofia Coppola termina deixando o espectador sem conhecer as páginas seguintes da obra na qual a cineasta se inspirou. Por outro lado, trava um contato mais íntimo com a vida em Versalhes, seus personagens e sua complexa e imbricada etiqueta social. Ao mesmo tempo, o filme revela muito sobre Marie Antoinette como mulher, sob o olhar de uma mulher. Flerta com ela, a conhecer-lhe, levado por uma narrativa que seduz pela atualidade, como se fosse levado pelas mãos dadas por Sofia Coppola a visitar aquele museu que ela procurou preencher-lhe com alguma vida que ali se vincula afetivamente.

Milhares de pessoas circulam por Versalhes diariamente, mas estão de passagem. Para essa massa, Versalhes é um lugar turístico. Sofia Coppola tentou inquirir Versalhes sob os olhos de Marie Antoinette, e isso colocou a personagem em planos gerais que mostravam a imensidão do lugar. Para depois adentrar seu interior e interrogar seus personagens, espaços, corredores, construindo um labirinto de sugestões hipertextuais para quem o assiste.

Na falta de haver comentado esta passagem antes, é necessário propor aqui nestas considerações finais deste trabalho, um breve comentário sobre os famosos rituais da “manhã (*lever*), no qual a toailete formal era realizada com muitos auxiliares” e ainda, “o despir ritual à noite (*coucher*)” (Fraser, 2007, p. 93). Sofia Coppola faz isso com uma música de Vivaldi, *Concerto in G*, que é repetitiva na sua melodia. Entre um ritual e outro, esta música perde o volume, desenrola-se uma cena, para voltar a subir o volume do áudio da melodia e repetirem-

se os rituais da manhã. Essa sequência dura uns cinco minutos, sendo que a peça de Vivaldi tem dois minutos e meio de duração, indo repetir-se mais de três vezes, entre pausas e voltas. Isso imprime um ritmo que ironiza o que está acontecendo. Essa ironia se vê na própria personagem, que, por exemplo, ri de uma senhora que dorme em meio à missa ou debochadamente se levanta para mais um ritual da manhã. Ao mesmo tempo, esta repetição faz graça da situação para quem assiste.

Como curiosidade: Vivaldi viveu de 1678 a 1741 e, portanto, suas composições podem ser consideradas consoantes ao século em que viveu Marie Antoinette. Outro compositor da época que sonoriza o filme é Domenico Scarlatti (1685-1757). Apenas dois músicos do século XVIII fazem parte da trilha sonora, na qual se somam outras vinte e três composições do século XX.

Convém explicar ainda que, destas que são mais próximas ao espectador, oito são composições que parodiam as peças de Vivaldi e Scarlatti. Entre essas oito, existem peças ao piano, sinfonias de violinos, composições instrumentais, música de câmara, e, conta ainda com Aphex Twin, antes citado. A trilha sonora de Marie Antoinette totaliza de vinte e cinco músicas em que quinze composições são do gênero *rock* ou *indie*. Esta hipertextualidade anacrônica ou desconexa num filme de um personagem histórico revela a metaficção historiográfica que emerge do texto de Fraser, em que Marie Antoinette, ao ser transformada em personagem fílmico, tratará de seduzir o espectador com sua história e sua beleza de posse da ironia do pós-modernismo. Quem lhe dá essa possessão é Sofia Coppola.

Ao longo deste trabalho, viu-se como ela fez isso. Viu-se que a cinebiografia *Marie Antoinette* apresenta elementos que situam a narrativa num presenteísmo, apesar da diegese do século XVIII. Na medida em que se examinaram os anacronismos, estes se revelaram desafiadores na hora de circunscrever a obra de Sofia Coppola em relação a outros filmes do gênero. Por outro lado, o desenvolvimento da fábula acontece dentro dos cânones hollywoodianos. Todavia, são seus anacronismos que vão fazer o filme flertar com vários momentos de ambiguidade, em que parece difícil compará-lo com filmes baseados em fatos reais, ou filmes históricos. Ainda que se inspire na biografia de Fraser, em relação à qual, em parte é fiel, a narrativa fílmica de Sofia Coppola é plena de licenças poéticas.

De uma maneira interessante, Sofia Coppola vai familiarizando o espectador com aquela pomposa situação, em direção às entranhas do palácio, dando condições de entender como seria a vida que a adolescente Marie Antoinette estava sujeita.

Se de início Marie Antoinette parece deslocada em Versalhes, aos poucos ela vai exercendo a confiança e demonstrando opinião. Da jovem menina, que ao assinar seu nome (fig. 53) deixa a tinta vaziar e diz um “oops”, ela se torna a mulher objeto da monarquia francesa.

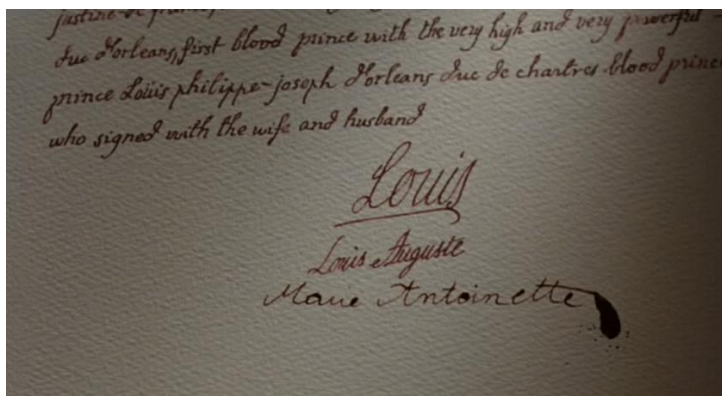


Figura 53 – Assinatura do matrimônio em Marie Antoinette.

Conforme visto no capítulo anterior, Sofia Coppola apresenta Marie Antoinette a vagar sozinha por Versalhes: aqui, quando o filme caminha para seu encerramento, está vestida de negro, a caminhar pelos jardins, e sua silhueta se confunde com a copa das árvores (fig.54) ou ainda, a percorrer seus corredores (fig. 55), desolada pela perda dos filhos.



Figura 54 – Marie Antoinette a caminhar sozinha pelos jardins de Versalhes.



Figura 55 – Marie Antoinette de luto, a vagar pelo palácio.

Sofia Coppola a vai mostrar, sempre que necessário, sozinha, ou a fitar uma janela, sem que se possa saber exatamente para onde ela estaria a dirigir o olhar, como que absorta em pensamentos. Quando apaixonada por Fersen, já casada e com filhos, ela desfila apressada, vestida num azul que se confunde com a luz (fig.56) da galeria que percorre. Nos filmes de Sofia Coppola, muitas vezes as músicas explicam a narrativa, como se fossem comentários da diretora. Na cena citada, a música incidental é da banda The Strokes, com *What Ever happened*, cuja letra elucida a ambiguidade da personagem e também da narrativa:

Eu quero ser esquecido,  
e não quero ser lembrado.  
Você diz “por favor, não torne isso mais difícil”.  
Não, eu ainda não vou.  
Eu quero estar junto dela,  
ela quer ser admirada.  
Você diz “por favor, não torne isso mais difícil”.  
Não, eu ainda não vou.<sup>130</sup> (The Strokes, 2003)

Portanto são versos que aludem à ironia paródica da metaficção historiográfica, pois falam da personagem, falam dela e de Fersen, e falam da própria história do filme. Este tipo de situação autorreflexiva da diegese vai se repetir em outros filmes de Sofia Coppola, e por isto, as considerações finais deste trabalho vão comentá-los porque não é a primeira vez que a cineasta faz isso.

<sup>130</sup> No original; *I wanna be forgotten./ and I don't wanna be reminded./You say “please, don't make this harder.” / No, I won't yet. / I wanna be beside her, She wanna be admired. You say “please, don't make this harder.” / No, I won't yet.* (tradução do autor)



**Figura 56 – Marie Antoinette querendo ficar só, se apressa em direção aos seus cômodos.**

Por enquanto, cite-se outra sequência que a coloca fitando em silêncio, o que acontece antes de o Delfim sair para mais de uma de suas atividades de caça, que figurava dentre seus passatempos prediletos. Vê-se Marie Antoinette, ansiosa perante o destino inconcluso de gerar herdeiros, comentar-lhe: “Serei humilhada perante a corte e o povo se a esposa do seu irmão ficar grávida antes de mim”. Falava-lhe, no caso, de Charles Philippe, conde de Artois. Em seguida, ela para e fica a olhar a saída do marido à atividade de caça (fig. 57):



**Figura 57 – Marie Antoinette a fitar o marido sair para caçar.**

Ainda futuro rei da França, vemos o Delfim a dar um adeus afetado à esposa, com o mindinho erguido. Antes, porém, ele confia a ela que, assim que conseguir entrar em um regime<sup>131</sup>, as coisas naturalmente tomarão outro rumo. Entretanto, acontece “exatamente como Maria Antonieta temera em sua conversa sobre o assunto com o Delfim” (Fraser, *op. cit.*, p. 131), ela será, por muito tempo, o alvo das chacotas palacianas.

<sup>131</sup> “seguiram-se ternos carinhos e o delfim prometeu que, quando voltassem a Versalhes, “voltaria ao seu regime”, e com isso esperava que tudo corresse bem.” (Fraser, 2007, p.131)

Imagina-se que, pelo cerimonial que envolvia todas as atividades, seria raro ver Marie Antoinette a vagar por Versalhes sozinha. Já rainha, veremos Marie Antoinette e o marido sendo interrompidos em meio ao *grand couvert* com a condessa de Noilles, esbaforida, a trazer a notícia de que sua outra cunhada, a condessa de Provence, estaria em trabalho de parto, um evento que em Versalhes era motivo para uma multidão assisti-lo.

Ao ter a notícia do parto da condessa de Provence, teve que ouvir do cunhado “é o primeiro Bourbon da sua geração” do cunhado. Na sequência deste momento, Marie Antoinette deixa o local, desesperadamente à procura um lugar onde possa ficar só. Sofia Coppola a coloca em busca de um cômodo vazio qualquer pelo labiríntico Versalhes, onde Marie tenta se esconder, em meio às vozes em *off* que a chamam de frígida ou seca. Seus esforços para seduzir o marido lhe resultaram em vão, e os habitantes de Versalhes não a perdoariam dos comentários.

Chegam-lhe as cartas de sua mãe, a lembrar-lhe o dever que subjaz o casamento e a condição frágil da aliança entre França e Áustria enquanto Marie Antoinette não engravidar. Sofia Coppola traz um raro tom melodramático para este momento em que Marie precisa ou quer ficar só (fig. 58).



**Figura 58 – Marie Antoinette a receber uma carta da mãe.**

A personagem vai copiosamente descendo em direção ao chão enquanto escuta-se uma melancólica peça de piano. O interessante é vê-la com um vestido que, como numa mimese, imita as cores da parede. Este recurso estilístico vai se repetir de variadas maneiras. Parece que sua figura se dilui para com os deveres do cargo e o lugar em que vivia. Enquanto não gerar herdeiros, Marie Antoinette não terá relevância, assim, ela se assemelha ao papel de parede. Simbolicamente isto se alia à voz *off* de Marianne Faithfull, que interpreta a



Imperatriz Maria Teresa da Áustria, que assevera: “nada é certo quanto ao seu lugar aí até que um herdeiro seja gerado”.

A cena da carta teria um naturalismo que, mais uma vez, lembra o de uma peça publicitária. Em termos gerais, ao atentar-se para a cor que impera no vestido, bem como na parede, teremos uma paleta monocromática. As estampas trazem mais informações sobre qualidades de cor nos padrões do desenho, mas o que importa é a cor que impera. Os padrões monocromáticos antagonizam uma “tendência a ser entediante, monótono, não fomentando o interesse” (Silveira, 2011, p. 141) e por outro lado, “valorizam a forma” (*Id.*). Pode-se pensar então, que esta cena reforça algo da forma: neste momento, o destino de Marie é entediante, valendo menos que o seu dever para com o lugar. Ao mesmo tempo, sua vida sem herdeiros lhe custará a humilhação. Ela é uma pessoa solitária em meio a tantas extravagâncias. Talvez por isso a resposta à solidão proposta por Sofia Coppola se dará na sequência, com Marie Antoinette a fazer compras, sobretudo quando da canção “*I want candy*”.

Mas as cores de Sofia Coppola parecem importantes, tal como em *The Virgin Suicides*. Parece haver um objetivo a atingir, a unidade na construção da paleta das cores, em ambos os filmes. Em *The Virgin Suicides*, por exemplo, acontece uma festa, cuja cena externa se dá à beira da piscina, na qual se sobressai a cor verde (fig. 59). A mesma cor dá as caras nas cenas internas da festa, com as bebidas e aperitivos (fig.60).



Figura 59 – Externa em *The Virgin Suicides*.



Figura 60 – Interna em *The Virgin Suicides*.

As palavras de Walter Murch, editor de imagem e som, que foi parceiro de Francis Ford Coppola em *Apocalypse Now* (1979), trazem uma definição interessante do realismo, pela metáfora que ele faz. Em seu *Num Piscar de Olhos*, que versa sobre a edição no cinema, ele explica algo que comumente os pais dizem aos filhos, quando impressionados ou assustados por um pesadelo: “é apenas um sonho” (2004, p. 63). Para Murch, o mesmo vale para o cinema: trata-se apenas de um filme. Por mais que pareçam reais, os filmes são apenas o que são. Tendem a “produzir a similaridade” (*Id.*) com situações que identificamos na vida, um tipo de apelo de parecer natural/real. Em *Marie Antoinette* as cores estão ali para reforçar a visão da própria direção, elas trazem elementos de características ficcionais para a “história”, elementos cujos fins são cinematográficos e artísticos.

É por estes fins artísticos, pós-modernistas, hipertextuais e hibridizantes que em *Marie Antoinette*, por exemplo, será difícil identificar no elenco nomes franceses. Entre as atrizes, as que fazem as tias de Luís XVI são a escocesa Shirley Henderson, que atuou em *Harry Potter* (2002) e Molly Shannon, que atuou por anos no programa de comédia *Saturday Night Live*. Certamente são estrelas identificáveis com outros tipos de filme, e o mesmo se dá com várias das escolhas do elenco. Para Bingham: “o elenco de Coppola, por outro lado, pode ser chamado de abstrato, com atores sugerindo seus papéis ao invés de interpretá-los”<sup>132</sup> (2010, p. 370). Algo como sugerir que eles interpretam antes a si mesmos que os personagens.

Tem-se visto, ao longo deste trabalho, que o gênero histórico do cinema clássico hollywoodiano sofre uma transformação sob a direção de Sofia Coppola. Por outro lado,

<sup>132</sup> No original: *Coppola's casting, on the other hand, can be called abstract, with the actors suggesting their roles rather than enacting them.*(tradução do autor)



buscou-se desenhar as assinaturas estilísticas da artista, por meio de reincidências e autocitações.

O pós-modernismo é também herdeiro das críticas do modernismo: “a arte pós-modernista é exatamente aquilo que funde as contradições do modernismo num enfoque explicitamente político” (Hutcheon, 1991, p. 44). Acontece que o político em *Marie Antoinette* é o *pop*. E neste sentido, se pode dizer que Hutcheon advoga que a resposta pós-modernista reside no paródico. Citando Russell, ela diz: “iluminando a si própria, a obra de arte simultaneamente lança luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte” (*Ibid.*, p. 45). Ou ainda, quando Hutcheon afirma que “o pós-modernismo é uma designação de avaliação que se deve utilizar em relação ao modernismo” (*Id.*, p. 61).

Para Eleanor Heartney, em seu *Pós-Modernismo*, recorda que o que “sustenta o dogma pós-moderno” é “nossa compreensão de mundo é baseada, antes de mais nada, em imagens mediadas” (2002, p. 7). Heartney assinala também que “assim como a revolução francesa, que teve múltiplos pontos de partida, cada um levando a um desfecho mais extremo, uma variedade de pontos foi proposta para o pós-modernismo” (2002, p.11). Já no mundo das artes, Heartney recorda os anos 60: “A arte pop, festejada no kitsch comercial reabriu deliberadamente as comportas à cultura de massa e ao gosto em massa” (*Id.*, p. 12). Em *Marie Antoinette* são as músicas, os créditos ao início do filme e o par de tênis que vão figurar como ícones que indicam a presença desta cultura de massas, de modo a ativar, dentro da narrativa, que algo do mundo que conhecemos ali nascia.

O pós-moderno se inscreve, para alguns, na dissolução do indivíduo num mundo em que se multiplicam as referências e verdades. Mas o que a perspectiva feminina de Sofia Coppola liberta Marie Antoinette do jugo histórico, para apresentá-la mais humanizada, mais próxima a uma mulher real que aos mitos que lhe foram atribuídos em virtude do contexto atribulado e diverso da revolução que se seguiu. Por outro lado, *Marie Antoinette* deixa isto em aberto, assim como seu final, por omitir qual foi seu fim “histórico”, o que foi conhecido e documentado: a guilhotina.

É difícil imaginar que, com a turba às suas portas, Marie Antoinette se curvaria, num balcão em Versalhes a fazer-lhes reverência. Ela teve que se apresentar no balcão próximo aos aposentos reais, ao lado do marido para uma massa de gente. (Fraser, 2007, p. 328). Entretanto não se descreve esta reverência no livro. É por este e outros exemplos que o

filme foge ao cânone do cinema clássico, pois sugere o inverossímil, ao contar a história. O desfecho esperado para um filme sobre Marie Antoinette também diria mais sobre o seu fim. Assim o faz Antonia Fraser em seu livro. Assim o fez a versão fílmica de 1938. Entretanto, Sofia Coppola prefere sugeri-lo a explorá-lo.

Na última cena se vê o cômodo e o leito de Marie Antoinette depredados. O lugar de tantos cerimoniais, parte do ordinário da sua vida vigiada, o lugar que, enquanto ali vivera, lhe colocara sob todos os olhos e julgamentos, é agora exibido em um único enquadramento, seco, distante, que mostra que o palácio que lhe formatou a vida, por ora, se havia ido.



**Figura 61 – O quarto de Marie Antoinette destruído.**

Na descrição desta cena Bingham anuncia que “o filme inteiro se condensa no plano final”<sup>133</sup> (*Ibid.*, p. 376). Há uma tensão entre o que de fato ocorreu, e o que a cena conta, entre o suposto real da história e o que a diretora prefere contar.

*Marie Antoinette* tem mais semelhanças e afinidades com as teorias recentes sobre o pós-modernismo: “é, ao mesmo tempo, acadêmico e popular, elitista e acessível.” (Hutcheon, 1991, p. 69). A adaptação de *Marie Antoinette* de Sofia Coppola consegue conjugar todas estas expressões e ao mesmo tempo, demonstra-se afinada uma temática existencial. Sofia Coppola já explorara isso em *Lost in Translation*, pelo qual levou o Oscar de melhor roteiro original em 2003. Com *Marie Antoinette* ela demonstrou que, fugindo do papel tradicional do maestro a executar uma peça clássica, prefere trazer um pouco de si à narrativa, fazendo a sua versão de um filme que certamente será um clássico das cinebiografias deste início de século.

<sup>133</sup> No original: *The entire film is condensed in Marie Antoinette's final shot.* (tradução livre)

## REFERÊNCIAS

- ADAM ANT. Kings of the wild frontier. *Kings of the wild frontier*. Londres, Epic, 1980.
- ALLEN, WOODY. *Midnight in Paris*. Color: 94min, EUA/Espanha, 2011.
- AMRINE, Douglas. *The world must-see places*. Nova Iorque: Dorling Kindersley, 2011.
- APHEX TWIN. Jynweythek. *Drukqs*. Londres, Warp Records, 2001.
- \_\_\_\_\_. Avril 14th. *Drukqs*. Londres, Warp Records, 2001.
- ARAUJO, Inácio. Maria Antonieta de Coppola remete ao séc. 21, não a 1789. *Folha de São Paulo*. Online, 29/12/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/17278-maria-antonieta-de-coppola-remete-ao-sec-21-nao-a-1789.shtml>>. Acesso em: 29 dez 2011.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*. São Paulo, Papirus: 1994.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo, Papirus: 1993.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Coimbra: Livraria Minerva, 1992.
- BARROS, Lilian Ried Mueller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1940], pp. 222-32. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet,
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BINGHAM, Dennis. *Who lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2010.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do cinema. Vol II: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo, SENAC, 2005. pp. 277-302.
- BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. [1979] In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 716-24.
- BOW WOW WOW. I want candy. *I want candy*. Londres, RCA, 1982.
- BURCH, Noel. *A práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAHIERS DU CINÈMA. Marie Antoinette à l'écran. Online. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Marie-Antoinette-a-l-ecran.html>>. Acessado em 03 dez 2011.

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARRASCO, Ney. *Sigkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- CHATEAU DE VERSAILLES. *Vive et travailler*. Online. Disponível em: <[http://www.versaillespour tous.fr/fr/332\\_Vivre\\_et\\_travailler.php](http://www.versaillespour tous.fr/fr/332_Vivre_et_travailler.php)> Acessado em mai. 2011.
- COPPOLA, Sofia. *Lost in Translation*. Color: 102min, EUA, Japão, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Marie Antoinette*. Color: 122min, EUA, FRA, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The Virgin Suicides*. Color: 97min, EUA, 1999.
- COVINGTON, Richard. *Marie Antoinette*. *Smithsonian magazine*. Online, novembro de 2006. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/biography/marieantoinette.html>> Acesso em: 13 out 2010.
- DEMY, Jacques. *Lady Oscar*. Color: 124 min. França/Japão, 1979.
- DIAS, Kadu. *Mundo das marcas: Louis Vuitton*. Online. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com/2006/05/louis-vuitton-uma-lenda.html>> Acessado em dez. 2008.
- DORMENT, Richard. *Marie-Antoinette: Queen of exquisite taste*. *The Telegraph*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3671924/Marie-Antoinette-Queen-of-exquisite-taste.html>> Acesso em: 29 nov 2011.
- DOUIN, Jean-Luc. “Marie-Antoinette”: une reine rock et rococo. *Cinéma. Le Monde.fr*: 2006, online. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/05/23/marie-antoinette-une-reine-rock-et-rococo\\_774975\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/05/23/marie-antoinette-une-reine-rock-et-rococo_774975_3476.html)> Acessado em 08 out 2009.
- DRUKQS. In: AFX (2001, online). Disponível em: < <http://www.afx-aphextwin.com/>> e < <http://www.thypath.com/afx/disco/album/drukqs.htm>>
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 6ª ed. Perspectiva: São Paulo, 2008.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana*. Autêntica: Belo Horizonte, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FRASER, Antonia. *Maria Antonieta: biografia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GANG OF FOUR. *Natural's Not in It*. *Entertainment!* Reino Unido, EMI, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2006.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª ed., São Paulo: WMF Martin Fontes, 2007
- GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- GUIMARÃES, Denise. “Inscrições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura de Prospero’s Books, de Greenaway” In: ARAÚJO, Denize e BARBOSA, Marialva. *Imagibrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Plus, 2008.

- GUNNING, Tom. Narrative Discourse and the narrator system [1991] In: BRAUDY, Leo. COHEN, Marshall, *Film theory and criticism*. Oxford University Press: Nova Iorque, 1999. pp. 461-72
- HEARTNEY, Leonor. *Pós Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HILL, Derek. *Charlie Kaufman and Hollywood's merry band of pranksters, fabulists and dreamers: an excursion into the American New Wave*. Harpenden, Herts, UK: Kamera Books, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.
- IDMB. *Marie Antoinette*. Online. Disponível em: < <http://www.imdb.com/title/tt0422720/> >. Acessado em 15 abr 2011.
- ILUSTRADA. “Melancolia” é o melhor de 2011 para críticos. *Folha de São Paulo*. Online, 09/01/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/18985-quotmelancoliaquot-e-melhor-de-2011-para-criticos.shtml>>. Acesso em: 09 jan 2012.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão de abril de 2007. Acesso em 20 dez 2009.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- KAHNEY, Leander. “Hey, Who's That Face in My Song?” In: *Wired.com*, online, 2002. Disponível em: < <http://www.wired.com/culture/lifestyle/news/2002/05/52426> > Acesso em: 25 jun 2010.
- KRACAUER, Siegfried. Theory of Film [1960] In: BRAUDY, Leo. COHEN, Marshall, *Film theory and criticism*. Oxford University Press: Nova Iorque, 1999. pp. 171-182
- LALANNE, Olivier. Sofia sur un plateau. *VOGUE PARIS*. Paris: Les Publications Condé Nast S.A., nº 866 (1), p. 206-211, abril de 2006.
- LEFEBVRE, Georges. *1789: O surgimento da Revolução Francesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- LÉVI-STRAUSS. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MACHADO, Arlindo. Hipermídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana. (org). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 144-154.
- \_\_\_\_\_. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2007b [1997].
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press: 2001.
- MARINHEIRO, Vagnaldo. Casamento atrai multidão e revigora prestígio da realeza. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 30/04/2011. Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft3004201101.htm>>. Acessado em 30 abri 2001.
- METZ, Christian. From film Language: some points in the semiotics of cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshal. (org) *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1999.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Trad. Juliana Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahrar, 2004.
- NDALIANIS, Angela. *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Massachusetts: MIT Press, 2004.



- NEW ORDER. *Ceremony. Movement*. Londres, Factory Fact, 1981.
- OSCAR.ORG. *The 52nd Academy Awards Nominees and Winners*. Disponível em: <<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/52nd-winners.html>> Acesso em janeiro de 2012.
- PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Nobel, 2004.
- PHOENIX DIARY. *Où Beoivent Les Loups*. Disponível em: <http://wearephoenix.com/journal/?p=1090> Acessado em dezembro de 2008.
- POISSANT, Louise. Ser e fazer sobre tela. In: DOMINGUES, Diana. *Arte e Vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Unesp, 2003.
- PRICE, Munro. *A queda da monarquia francesa: Luís XVI, Maria Antonieta e o barão de Breteuil*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PROTOCOLCULTURE, The Rose of Versailles overview. Online. Disponível em: <<http://www.protocolculture.ca/PA/RoV.htm>> Acesso em out. de 2010.
- PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema Brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- \_\_\_\_\_. O Cinema pós-moderno. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 361-378.
- RABIGER, Michael. *Direção de Cinema: técnicas e estética*. Rio de Janeiro : Elsevier, 2007.
- RAJAH, Niranjan. Entre arte e ciência: tecnologia de internet e arte baseada na rede. In: DOMINGUES, Diana. *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.
- REICHMANN, Brunilda “O que é metaficção?” *Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon.” *Scripta Uniandrade*. n. 04. Curitiba, 2006, pp. 333-47.
- REICHMANN, Brunilda; HERRERA, Gabriela C. “Arte (Anti)ilusionista: narrativa autoconsciente e adaptação filmica.” *Scripta Uniandrade*. n. 04. Curitiba, 2006. p. 45-59.
- REISZ, Karel. *The french lieutenant's woman*. Color: 127 min. Reino Unido, 1981.
- SAFATLE, Vladimir. Maria Antonieta. *Folha de São Paulo*. Online, 09/08/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0908201106.htm>>. Acesso em: 09 ago 2011.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e Arte no pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SCOTT, Jake. *Plunkett & Macleane*. Color: 93 min, Reino Unido, República Tcheca, 1999.
- SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: UTFPR, 2011.
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in film-semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond*. New York: Routledge, 2002.
- STAMBERG, Susan. The interplay of Opera, Candles and the Court. *National Public Radio*. EUA: 21 dez 2006. Programa de Rádio. Online. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6657712>>. Acesso em: 30 ago 2010.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *Believing is seeing: creating the culture of art*. Londres: Penguin Books, 1995.

- STRAW, Will. "Music Video in Its Contexts: Popular Music and Post-Modernism in the 1980s." In: *Popular Music*, Vol. 7, No. 3, Music Video and Film. (Oct., 1988), p. 247-266. Cambridge University Press.
- SUPER SWEET 16. *MTV*. Online. Disponível em: <[http://www.mtv.com/ontv/dyn/sweet\\_16/series.jhtml](http://www.mtv.com/ontv/dyn/sweet_16/series.jhtml)> Acessado em jan. 2008.
- THE CURE. Plainsong. *Disintegration*. Londres, Fiction, 1989.
- THE LONDON GAZETTE. Supplement nº 1. Reino Unido, 31 dez 2010. Online. Disponível em: <<http://www.london-gazette.co.uk/issues/59647/supplements/6>>. Acesso em: 02 out 2011.
- THE RADIO DEPT. I don't like it like this. *This Past Week EP*. Suécia, Labrador Records, 2001.
- THE SMILE OF REASON. *Civilisation: a personal view*. Produzido e dirigido por Michael Gill, escrito e apresentado por Lorde Kenneth Clark. 50min. Programa de TV. Londres: BBC, 1969.
- THE STROKES. What Ever Happened. *Room on fire*, EUA: RCA, 2003.
- TOP ELECTRONIC ALBUMS. *Billboard*, (2001, online). Disponível em: <<http://www.billboard.com/#/charts/dance-electronic-albums?chartDate=2001-11-10>>
- TURAN, Kenneth. Coppola, Cruz two highlights from Cannes. *National Public Radio*. EUA: 26 mai 2006. Programa de Rádio. Online. Disponível em: <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5433469>>. Acesso em: 25 jan 2009.
- UBUKATA, Renato; YONEMOTO, Maurício Kenji. Contrapropaganda no código de defesa do consumidor. *INTERTEMAS* Vol. 17, n. 17, 2009. Disponível em: <<http://intertemas.unitoledo.br/revista/index.php/Juridica/article/view/826/803>> Acessado em 09 jul 2010.
- VAN DYKE, W.S. *Marie Antoinette*. P&B : 149min. EUA, 1938.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VIRILIO, Paul. *A Arte do Motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- VOGUE PARIS. Paris: Les Publications Condé Nast S.A., nº 866 (1), abril de 2006.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008 [1973].
- WIKIPÉDIA, online, 2012. *Louis Vuitton*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Vuitton](http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Vuitton)>. Acesso em: 15 mar 2011.
- WIKIPÉDIA, online, 2012. *Château de Versailles* Disponível em: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Château\\_de\\_Versailles](http://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Versailles)>. Acesso em: 07 jan 2012.
- WIKIPÉDIA. online, 2012. *Napoleon crossing the Alps*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon\\_Crossing\\_the\\_Alps](http://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps)>Acessado em 25 fev 2012.
- ZWEIG, Stefan. *María Antonieta*. Barcelona: Juventud, 1986.

## **APÊNDICE**

### **Ficha técnica dos filmes analisados:**

#### **1. *Marie Antoinette* (2006):**

**Direção:** Sofia Coppola

**Roteiro:** Sofia Coppola

**Fotografia:** Lance Acord

**Montagem:** Sarah Flack

**Som:** Richard Beggs

**Cenografia:** K. K. Barret

**Figurino:** Milena Caronero

**Música:** Brian Reitzell

**Produtor executivo:** Paul Rassin, Fred Roos, Francis Ford Coppola

**Produtora:** Columbia Pictures, American Zoetrope, I want Candy, Pricel, Tohokushinsha Film.

**Elenco:** Kirsten Dunst (Marie Antoinette), Jason Schartzman (Luís XVI), Judy Davis (Condessa de Noailles), Rip Torn (Luís XV), Asia Argento (Du Barry), Rose Barne (Polignac), Molly Shannon (Tia Victoire), Shirley Henderson (Tia Sofie), Danny Houston (Imperador José), Marianne Faithfull (Maria Teresa da Áustria), Mary Nighy (Princesa Lamballe), Jamie Dornan (Conde Axel Fersen).

#### **2. *The Virgin Suicides* (1999) :**

**Direção:** Sofia Coppola

**Roteiro:** Sofia Coppola

**Fotografia:** Edward Lachman

**Montagem:** Melissa Kent, James Lyons

**Música:** Air

**Produtor executivo:** Francis Ford Coppola, Julie Costanzo, Dan Halsted, Chris Hanley.

**Produtora:** American Zoetrope.

**Elenco:** James Woods (Ronald Lisbon), Kethleen Turner (Sara Lisbon), Kirsten Dunst (Lux Lisbon), Josh Harnett (Trip Fontaine), Asia A.J. Cook (Mery Lisbon), Leslie Haymann (Therese Lisbon, Hanna R. Hall (Cecilia Lisbon), Chelse Swain (Bonnie Lisbon), Danny DeVito (Dr. E.M. Horniker), Jonathan Tucker (Tim Winer), Robert Schwartzman (Paul Baldino), Noah Shebib (Parkie Denton)

#### **3. *Marie Antoinette* (1938):**

**Direção:** W.S. Van Dyke

**Roteiro:** Claudine West, Donald Ogden Stewart, Ernests Vajda

**Fotografia:** William Daniels

**Montagem:** Robert J. Kern

**Música:** Hebert Stothart

**Cenografia:** Cedric Gibbons

**Figurino:** Gile Steele

**Produtor executivo:** Hunt Stromberg

**Produtora:** Metro Goldwyn Mayer.



**Elenco:** Marie Antoinette (Norma Shearer), Conde Axel Fersen (Tyrone Power), Luís XV (John Barrymore), Luís XVI (Robert Moley), Princesa Lamballe (Anita Louise), Duque de Orleans (Joseph Schildkraut), Du Barry (Gladys George), Mercy (Jenry Stephenson), Noailles (Cora Witherspoon), Alma Kruger (Maria Teresa), Robespierre (George Meeker)

#### 4. *The French Lieutenant's Woman* (1981)

**Direção:** Karel Reisz

**Roteiro:** Harold Pinter

**Fotografia:** Freddie Francis

**Montagem:** Jhon Bloom

**Música:** Carl Davis

**Cenografia:** Allan Cameron

**Figurino:** Tom Rand

**Produtor executivo:** Leon Clore

**Produtora:** Juniper Films.

**Elenco:** Meryl Streep (Sarah/Ana), Jeremy Irons (Charles/ Mike), Hilton McRae (Sam), Charlotte Mitchell (Sra. Tranter), Peter Vaughan (Sr. Freeman), Colin Jeavons (Vicar), Liz Smith (Sra. Fairley), Patience Collier (Srta. Poultney), Lynsey Baxter (Ernestina), Jean Faulds (Cook).

#### 5. *Plunkett & Macleane* (1999)

**Direção:** Jake Scott

**Roteiro:** Selwyn Roberts, Robert Wade, Neal Purvis, Charles McKeown.

**Fotografia:** John Mathieson

**Montagem:** Oral Norrie Ottey

**Música:** Craig Armstrong

**Cenografia:** Jindrich Kocí

**Figurino:** Janty Yates

**Produtor executivo:** Tim Evan, Eric Fellner, Rupert Harvey, Gary Oldman, Selwyn Roberts

**Produtora:** USA films, Arts Council of England, Working Title Films

**Elenco:** Jonny Lee Miller (Capitão James Macleane), Robert Carlyle (Will Plunkett), Liv Tyler (Rebecca Gibson), Ken Stott (Chance), Allan Cumming (Lord Rochester), Michael Gambon (Lord Gibson), Tommie Flanagan (Eddie), David Walliams (Visconde Bilston), Noel Fielding (Brothel Gent), Matt Lucas (Sir Oswald), Ben Miller (Dixon), Alexander Armstrong (Winterburn).

#### 6. *Lady Oscar* (1979)

**Direção:** Jacques Demy

**Roteiro:** Jacques Demy, Patricia Louisiana Knop

**Fotografia:** Jean Penzer

**Montagem:** Paul Davies

**Música:** Michel Legrand

**Cenografia:** Bernard Evein

**Figurino:** Jacqueline Moreau

**Produtor executivo:** Agnès Varda, Mataichirô Yamamoto, Yoshiko Shibata, Yoiriko Shinozaki, Kazuo Munakata.