



Sofia Coppola – o pastiche em *Marie Antoinette*¹

Jheison HOLTHAUSEN²

Universidade Tuiuti do Paraná; Faculdade Internacional de Curitiba, Curitiba, PR

RESUMO

O filme *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola será investigado pela noção do pastiche (Jameson, 2004), considerando-o como prática recorrente da pós-modernidade. Secundariamente, também procura-se identificar um esforço na concepção do filme em produzir uma narrativa baseada numa linguagem que muitas vezes lembra o videoclipe. O estudo considera a obra de Sofia Coppola como um filme arte (Bordwell, 1999), tendo como recorte a estética neobarroca (Calabrese, 1987). Este artigo apresenta ainda como objetivo analisar o filme como um híbrido (Machado, 2007), ou uma arte híbrida (Santaella, 2003).

PALAVRAS-CHAVE: pastiche, cinema, remix, filme arte.

Quando se assiste ao filme de Sofia Coppola, *Marie Antoinette* (2006)³, percebe-se que as músicas que configuram a trilha sonora do filme oscilam entre o contemporâneo e ainda, o passado. Foi por observar este fato inerente e distintivo da obra que o presente trabalho esboçou-se. *Marie Antoinette* é o terceiro longa-metragem de Sofia Coppola⁴. 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. 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 do filme, já as cenas externas, como por exemplo, nos jardins do mesmo, podiam ser usados os outros dias da

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Publicidade e Propaganda, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jheison Holthausen, publicitário, mestrando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, professor da Faculdade de Comunicação Social da Facinter. email: jazholt@gmail.com

³ COPPOLA, Sofia. *Marie Antoinette*. Color: 122min, EUA, FRA, 2006.

⁴ Os outros são: *The Virgin Suicides*. Color: 97min, EUA, 1999; *Lost in Translation*. Color: 102min, EUA, JAPÃO, 2003 e por último; *Somewhere*, Color: 99min, EUA, 2010.

semana. Entre outros feitos, o filme rendeu o Oscar de melhor figurino em 2007, pelas mãos de Milena Canonero.

Entre o elenco, apresentam-se várias curiosidades. O marido de Maria Antonieta, o Delfin (herdeiro do trono francês futuro Luís XVI), 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 em *Virgens Suicidas* ou *The Virgin Suicides*, o primeiro longa-metragem de Sofia. 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. Observem-se aqui as figuras 1 e 2 onde assinala-se, alguns enquadramentos e temáticas de *Virgens Suicidas* reincidem em *Marie Antoinette*.



Figura 1 – Kirsten Dunst em *The Virgin Suicides*



Figura 2 - Kirsten Dunst em *Marie Antoinette*

O monarca Luís XV é vivido por um ator texano, Rip Torn. A amante do monarca é a italiana Asia Argento. A condessa de Noailles, responsável por ensinar o protocolo da monarquia francesa à jovem austríaca, é interpretada pela atriz australiana Judy Davis, que tem um viés cômico no filme, e é quem cuida do cerimonial da



monarquia. A cantora inglesa Marianne Faithfull, cuja juventude fora marcada pela tríade abusiva de ‘sexo, drogas e *rock n’roll*’, interpreta a mãe de Maria Antonieta. Denota-se um elenco eclético, com diferentes vivências no mundo das artes, e há certamente uma intencionalidade da diretora, explicada nos extras do DVD do filme.

Esta intencionalidade aqui é entendida como um motivo, como propõe Christian Metz: “A significação cinematográfica é sempre mais ou menos motivada, nunca arbitrária.”⁵ O ator Danny Houston interpreta o irmão de Maria Antonieta, 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 velho⁶. Há ainda novatos, entre eles o modelo irlandês Jamie Dornan, que interpreta o conde Fersen, que fora um dos afetos mais importantes da personagem.

O filme faz um recorte histórico que se concentra sobretudo no tempo em que Maria Antonieta viveu em Versalhes. Entretanto, o filme começa na Áustria, no século 18, por volta de 1768, 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 rainha-consorte da França. Após anos de negociações e cartas trocadas entre os monarcas dos dois impérios⁷, *Marie Antoinette*, como ficou conhecida na França, chega num país em plena ebulição.

O filme de Sofia Coppola pode ser entendido como uma metaficção historiográfica que conta parte da biografia de Maria Antonieta, cujo roteiro foi baseado no livro homônimo de Antonia Fraser⁸. No filme há uma licença por parte da diretora, e essa licença denota, sob o ponto de vista deste trabalho, um anacronismo. Este “consiste em atribuir a uma época ou a um personagem ideias e sentimentos que são de outra

⁵ 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. p. 75 “Cinematographic signification is always more or less motivated, never arbitrary.”

⁶ Ver capítulo 10: FRASER, Antonia. *Maria Antonieta: biografia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007. pp.177-181.

⁷ Ver capítulo 4: FRASER, Antonia. *Maria Antonieta: biografia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007. pp.60-74

⁸ Cabe ressaltar que o roteiro do filme, adaptado por Sofia Coppola, é inspirado na obra de FRASER, Antonia. *Maria Antonieta: biografia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2007.



época, ou em representar, nas obras de arte, costumes e objetos de uma época a que não pertencem.”⁹

Para Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*, 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).¹⁰ Reescrever o passado, ‘presentificando’ os textos deste passado 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” (idem, p. 39) é o que caracterizaria a metaficção historiográfica no filme *Marie Antoinette*.

O que se narra (a adaptação de uma biografia de Antonieta para um filme), o que se vê (como a biografia da personagem e a corte francesa são representadas no filme), e o que se escuta (a trilha sonora de músicas contemporâneas *versus* músicas clássicas): remetem-nos ao fato de que tempos diferentes são apresentados sob um mesmo plano, o da tela. A partir dessas três observações, buscarei demonstrar que a personagem de Maria Antonieta é explicitamente representada de maneira des-referencializada, e este trabalho tentará explicar alguns pontos de vista como uma expressão da arte pós-moderna. Neste sentido, veja-se Linda Hutcheon:

“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” (1991: p. 39)

Pode-se imaginar que o filme representa (sintomaticamente)¹¹ 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 criam um momento transcendental na narrativa, percebido na cena em

⁹ INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão de abril de 2007

¹⁰ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

¹¹ Neste sentido, Jameson afirma: “uma segunda característica relevante da teoria do pós-modernismo: o modo pelo qual qualquer observação virtual sobre o presente pode ser mobilizada para se investigar o próprio presente, e pode ser utilizada como sintoma e índice da lógica mais profunda do pós-moderno, que assim se torna, imperceptivelmente, sua teoria e a teoria de si mesmo.” JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2004. pág. 16 grifo meu



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 do século XX (fig.3), enfim, num filme ‘de época’. O par de tênis é o clímax da sequência na qual o espectador assiste a algo que lembra um videoclipe: ao som da banda inglesa *Bow Wow Wow*, numa versão da música *I want candy*, o *Converse*, conhecido no Brasil pela marca *Allstar*, dá suas caras. Alguns certamente não notam os tênis, enquanto outros veem na cena como um grito. Neste sentido, cite-se Per Persson (2003)¹² para ilustrar o que seria este “grito” dentro da narrativa.



Figura 3– Tênis Converse em *Marie Antoinette*

Os tênis chamam a atenção como artefato, como código e como signo, aos quais se frise o processo:

"artefatos são de grande importância para a experiência humana. Desenvolvemos ferramentas, instrumentos e tecnologia (cultura-no-mundo), com que os indivíduos estabelecem rotinas e hábitos. Estes hábitos passam então a ser interiorizados como alienações (cultura-na-mente), mantendo uma prática cultural e permitindo história. Discurso, linguagem natural, e imagens também são artefatos neste sentido, talvez os mais centrais. Em vez de desencadear interações de padrões comportamentais concretos ("cortar", "conduzir", "serrar"), estes artefatos desencadeiam rápidas respostas mentais e processos de pensamento."¹³

¹² PERSSON, Per. *Understanding cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press: 2003.

¹³ Cf. (Persson, 2003: pp. 21-2) no original: “artifacts are of great importance to human experience. We develop tools, instruments, and technology (culture-in-the-world) with which individuals establish routines and habits. These habits then become internalized as dispositions (culture-in-the-mind), upholding cultural practice and enabling history. Discourse, natural language, and imagery are also artifacts in this sense, perhaps the most central ones (Cole, 1996:117). Instead of triggering concrete



Há uma intenção óbvia em mostrar os ténis, mesmo os poucos segundos que aparece, aquilo deslocaliza: o ténis denuncia, assim como a música, que este filme é o ponto de vista da diretora Sofia Coppola 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. Como lembra Arlindo Machado ao falar sobre a “*mestiçagem das imagens*”, comentando 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.”
(Machado, 2007: pp.240-1)

Diversos autores nos lembram de que todas as artes são 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” (Santaella, 2003: p. 135). No que diz respeito ao hibridismo, Denise Guimarães lembramos que “o cinema contemporâneo incorpora fragmentos da literatura, do teatro, da fotografia, da pintura, da escultura, do rádio, da televisão.”¹⁴ – e obviamente, a música. Afinal, logo no início do século XX, o cinema passou a utilizar processos de sincronização entre a imagem e o som (ruídos, música, fala), tomando a partir daí sua forma clássica. Quanto ao som, Jacques Aumont (1994: p.49) 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.”

Fundamentalmente, o que rege o cinema é a montagem, prezando uma linearidade. Christian Metz lembra que “só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem.”¹⁵ No que diz respeito à montagem, a trajetória da personagem é marcada por três fases que antagonizam a narrativa: quando ela é a *delfine* da França (casada com o herdeiro do trono), é representada como curiosa e imaculada, ainda a moldar seu caráter, apesar dos maneirismos da corte; na segunda

behavioral interaction patterns (“cutting,” “driving,” “sawing”), however, these artifacts prompt mental responses and thought processes. (tradução livre)

¹⁴ Ver: GUIMARÃES, Denise. “Inscrições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura de Prospero’s Books, de Greenaway” In: ARAÚJO, Denize e BARBOSA, Marialva. *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Editora Plus, 2008, p. 53

¹⁵ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pág. 47



fase, ela é uma jovem rainha (e roqueira, sugere-se), conhecida como ‘rainha déficit’ (pelos seus gastos); em terceiro, uma progenitora, sensivelmente ligada às artes do campo e à fruição da música. Neste sentido, Lance Acord, o diretor de fotografia comenta a terceira fase:

“Na terceira parte do filme, ela acaba de volta a Versalhes. Quando voltamos a Versalhes no fim do filme, é um local bem mais sombrio e austero. Tem relação com o ponto que ela está na história. Tudo desmorona. Para mim, há decisões óbvias que podiam ser tomadas com o roteiro: é uma história pessoal de uma época que acompanha tudo isso.”¹⁶

Quando os ténis aparecem, estamos ainda na primeira fase, na qual Acord referiu-nos como sendo a parte mais ‘iluminada’ da fotografia do filme. Mas a fala do diretor denota a questão da abordagem pessoal de Sofia Coppola sobre Maria Antonieta.

Neste sentido, tome-se nota do conceito de “filme arte” (*art film*) de David Bordwell: esteticamente, o filme arte apresenta uma ruptura com a lógica narrativa do cinema clássico (cuja essência dominou Hollywood ainda nos anos 20)¹⁷, e também com as relações de causa-efeito (*linkage of events*)¹⁸ do cinema clássico. Para Bordwell no filme arte nem sempre isso fica claro: “essas ligações de causa-efeito tornam-se mais flexíveis, mais tênues.”¹⁹ Outra característica que distingue um ‘filme arte’ é o realismo²⁰: o uso de locações reais, ao contrário do cinema clássico, em que muita coisa era criada em estúdios, ou um lugar servia para aparentar outro. A realidade também virá representada na caracterização de problemas existenciais, ‘reais’, ou ainda, sujeitos reais, conforme explica Bordwell abaixo:

“Por um lado, a filme arte se define como um cinema realista. Ele vai mostrar-nos locais verdadeiros [...] e os problemas reais (‘alienação’ contemporânea, ‘falta de comunicação’, etc.) parte dessa realidade é sexual, a

¹⁶ Extras do DVD

¹⁷ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: PESSOA RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do cinema. Vol II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, SENAC, 2005: pp. 277-302

¹⁸ BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1999. pág. 717-8.

¹⁹ Idem, *ibid.* pág. 717 No original: “these linkages become looser, more tenuous in the art film”

²⁰ Neste sentido lembremo-nos do neorealismo italiano de Fellini, por exemplo, ou do cinema novo brasileiro.



estética e o comércio e do filme arte frequentemente dependem de um erotismo que viola o código de produção de Hollywood pré-1950”²¹

Bordwell destaca ainda o caráter psicológico dos personagens como outra face do realismo: “mais importante, o filme arte usa do 'realista' - isto é, características psicologicamente complexas”²² – ou seja, nada viria facilmente digerido, deixa-se a tarefa para o espectador. A temática comum aos filmes arte é a condição humana, com os questionamentos acerca da vida contemporânea, num cinema psicológico no qual as angústias e aos anseios do homem vêm à tona e às vezes, são compartilhados, ou ‘jogados’ à plateia. Cabe ressaltar que uma característica peculiar do filme arte é a ‘presença’ do autor, no que diz respeito ao estilo de filmagem, na linguagem usada (referências, cores, personagens, citações, significações, emoções) bem como de construção da narrativa, sobretudo na questão de deixar tudo em ambiguidade, defrontando o espectador com a ausência de um sentido preestabelecido ou prefixado, sendo pleno de referências simbólicas.

Isto posto, pode-se dizer que o referencial teórico deste trabalho tem como propósito explicar o cinema na heterogeneidade do pós-modernismo como um processo cultural (num primeiro momento apareceu como estilo), e entender que seus produtos surgem dentro de um contexto de comunicação, dentro de uma lógica capitalista, e portanto, comercial. Os cenários ‘culturais midiáticos pós-modernos’ estão insertos ainda num contexto de “instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações” segundo Santaella (2003: p.59). Tentarei agregar contribuições teóricas que permitam uma leitura da perspectiva histórica do fenômeno, 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 celebrada pela heterogeneidade.

Observamos que o hibridismo vai aparecer como característica da linguagem, da estética e da forma poética (vide os estudos culturais em literatura comparada) na cultura na pós-modernidade. Assim, interessam as técnicas, visto que as colagens (nas

²¹ Idem, *ibid.* pág. 718 No original: “On the one hand the art cinema defines itself as a realistic cinema. It will show us real locations [...] and real problems (contemporary ‘alienation’, ‘lack of communication’, etc). part of this reality is sexual; the aesthetics and commerce of the art cinema often depend upon an eroticism that violates the production code of pre-1950 Hollywood.” (tradução livre)

²² Idem, *ibid.* pág. 718 No original: “most important, the art cinema uses ‘realistic’ – that is, psychologically complex character” (tradução livre)



artes, por exemplo); as citações (na literatura, entre outros); os *samples*²³ (na música) são práticas que há muito existem, mas que hoje se potencializam. Para Omar Calabrese, “a citação é um efeito do texto” (1987: p. 188), conforme segue:

“como se sabe, muitos exegetas do ‘pós-moderno’ sublinharam que um dos seus principais modos de expressão é a citação [...] A citação é um modo tradicional de construir um texto que existe em todas as épocas e estilos [...] Importaria então saber antes qual é o tipo e a natureza da citação atual.” (Calabrese, 1987: p. 187)

Jameson advoga que a expressão da linguagem poética pós-moderna se forja enveredando por uma preferência pelo pastiche. Todos os modernismos seriam liquidificados, canibalizados e não mais (apenas) imitados:

“o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado da linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística.” (Jameson, 2004: p. 44)

Essa diferenciação que o autor ressalva não é inocente. Se a paródia faz-nos rir pelo escracho e o escárnio, o pastiche ludibria-nos por uma aparente ‘normalidade’. André Lemos vai falar do pastiche como uma “apropriação do passado” (2002: p. 177) na qual “a única possibilidade, já que tudo foi feito e dito, é combinar, mesclar, reapropriar”. Assim, é importante conjecturar sobre o que significam o pastiche e a paródia nas teorias da pós-modernidade.²⁴ Diversos autores já trataram dessas práticas, mas neste sentido, Fredric Jameson explica o pastiche pontualmente, no que diz respeito à poética e à literatura. As criações poéticas pós-modernas seriam corruptelas que repetem a profusão de estilos das poéticas e tessituras modernistas. O diagnóstico de Jameson contextualiza o pastiche, sobretudo neste momento histórico:

“O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua conseqüência formal da crescente inviabilidade do estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de ‘pastiche’” (2004: p. 43)

²³ É o nome que se dá à citação na música, quando uma música ‘cita’ outra. INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão de abril de 2007: “do inglês *to sample* (1592), der. do substv. *sample* 'fato, incidente, estória, caso supositício com que se ilustra, se confirma ou se torna crível uma proposição ou enunciado etc.; (sXX) som de pequena duração, armazenado digitalmente num sintetizador de *playback*”

²⁴ Essa ressalva, do pós-moderno, deve-se aqui a Jameson: “a concepção de pós-modernismo aqui esboçada é uma concepção histórica e não meramente estilística” (Jameson, 2004, p. 72)



O pastiche consolidou-se como objeto nos estudos do pós-modernismo enquanto matriz cultural na contemporaneidade onde “os meios de comunicação contemporâneos formam identidades.” (STAM e SHOHAT; In: RAMOS, 2005, p. 394). Há ainda uma outra leitura que pode ser feita do pastiche, que diz respeito aos processos de re-mixagens²⁵ e *mashups*. Estes seriam entendidos como um processo de colagem, oriundo da música, no qual uma faixa é adicionada por outra em justaposição, criando uma nova música e uma nova lógica na qual ao juntar duas músicas, uma por sobre a outra, criando uma terceira.²⁶ Os re-mixes seriam o “conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais” (Lemos, 2002: p. 52).²⁷ A diferença dos *mashups* para os re-mixes diz respeito a como é feito o recorte. No *remix*, seja na música ou numa obra qualquer, usam-se trechos, pedaços, fragmentos. Pode-se dizer que os re-mixes criam *frankensteins*, pois a totalidade de um re-mix, se é que exista, advém de porções, de parcelas, resultando numa mimese que lembra o caleidoscópio. Por fim, André Lemos conceitua o *remix*: “as possibilidades de apropriação, desvios e criação livre (que começam com a música).” (2006: p.54)

Neste sentido, tomemos alguns exemplos de *Marie Antoinette*. O interessante é que o filme de Sofia Coppola inicia-se como um videoclipe, ainda que seja para apresentar tipograficamente os nomes do elenco. Assim, temos na abertura do filme a canção do grupo *Gang of Four*²⁸: “*Natural's Not in It*”. O que destaca à vista é a tipografia utilizada, bem como as cores, conforme podemos observar nas figuras 4 e 5. Primeiramente temos a atriz Kirsten Dunst (que interpreta Maria Antonieta) olhando diretamente à câmera (fig.4). 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” (2007: p.73)

²⁵ LEMOS, André. “Ciber-cultura - remix”. In: *Imagem (IR) Realidade: comunicação e cibermídia*. Org. Denize Correa Araujo. Porto Alegre: Sulina, 2006, pp. 52-65

²⁶ Contrariando as ciências exatas, temos algo que poderia ser metaforizado nos seguintes termos: 1+1=3

²⁷ Neste sentido, ver figuras no capítulo 1, à pág.

²⁸ *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 4– Kirsten Dunst logo na abertura do filme, *Marie Antoinette* sorri ‘olhando’ para a câmera: esta assume uma relação extra-diegética com o espectador, típica da contemporaneidade.

Na fig. 4, a diretora ‘cola’ à imagem representada da personagem a seguinte ideia: a personagem aparece divertindo-se com a câmera (quase num deboche), e a ação vai mostrar ela lambendo os dedos após tocar a massa do bolo que está ao seu lado. Em poucos segundos, estabelece-se uma relação do espectador com a personagem, como se ela fizesse-lhe uma reverência.



Figura 5 – Frame da abertura de *Marie Antoinette*

Na fig. 5 podemos notar as fontes em itálico indicando que, além de não serem do tipo antigo, não apresentam serifa (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’. A cor pink²⁹, aliada à música nervosa do pós-punk³⁰ da banda *Gang of Four*, anuncia que estamos num lugar de instabilidade, conforme alertava Calabrese (1987: p. 10). A tipologia remete ainda a uma falta de solidez, de firmeza (dos tipos antigos, mais ‘pesados’), e é incoerente com as grafias da época, que eram rebuscadas, manuscritas; a música também referencia essa instabilidade ao se apresentar desconexa ao tempo que pretende narrar. Assim, nestes primeiros quadros do

²⁹ A cor-de-rosa, ou ainda, o rosa *pink* está comumente associada às conotações de feminilidade, amor, saúde (dos tecidos vivos por exemplo), fadas, primavera, beleza, e a flor de mesmo nome em português.

³⁰ Sobre a cultura *punk*, Calabrese comenta que os *punks* seriam “talvez os mais típicos representantes [...] de recusa da ordem social por meio da representação (não exaltação) da violência” (p.75).

filme, podemos dizer que eles apontam para um tempo não fixo: será mutável, instável, volúvel; ou melhor, vai dissimular, no sentido de indicar que entraremos no âmbito da representação, do simulacro e da fantasia. As referências que vão simular a fantasia aparecem, entre outras coisas, nas cores. O pós-moderno desloca e reorganiza, evidenciando associações de objetos às cores, onde a cor verde vira cidra, desbota.

Gravando a sequência de fantasia "a rainha má", vemos a opção da diretora de contar a história de Maria Antonieta sem mostrar seu trágico fim, na guilhotina. O filme simplesmente encerra antes deste momento, ao mostrá-la deixando Versalhes. Uma opção pelo agradável.



Figura 6- “Que eles comam brioche”

Na fig. 6 vemos que Sofia Coppola optou por cores frias na maquiagem da atriz, realçando o caráter *fake* da cena e da frase. A duração da cena é de pouquíssimos segundos, para emendar com outra, no palácio, no qual Antonieta afirma que nunca diria algo semelhante. A cena acima é impressionista, e, portanto, não-realista. A visão da diretora aqui pretende ressaltar a falsidade da frase atribuída à personagem histórica: “que eles comam brioche” – e que denuncia um fenômeno que começou a se forjar ainda no século XVIII: a propaganda. Nas palavras do ator Steve Coogan, que interpreta o Embaixador Mercy:

"Ela foi a primeira vítima de uma má publicidade. A publicidade não era das melhores. Os revolucionários foram muito bons nisso. Porque muitas mentiras sobre Maria Antonieta... algumas eram verdadeiras, mas eles exageravam. Como a famosa frase "que eles comam brioche" que ela nunca disse. Mas faziam caricaturas e os publicitários revolucionários distribuía. Isso influenciava muito a opinião pública."³¹

³¹ COPPOLA, Sofia. Marie Antoinette. Color: 122min, EUA, FRA, 2006. Extras

Ao presentificar a história de Maria Antonieta, Sofia Coppola atualiza a história num diálogo com a juventude, que vem pela música, pela escolha do elenco, pelas cores e pelo ritmo da narrativa. Mas não podemos esquecer que o apelo da biografia da personagem é mister: ela casou-se aos 15 anos e aos 19 era rainha da França e tornou-se, para os padrões da época, uma celebridade, uma lenda. Todos os olhos do reino a admiravam, copiavam e imitavam. O filme traz ainda temas de apelo contemporâneo: fama, sexo, e por fim, revolução. Como curiosidade, a MTV norte-americana lançou em 2005 um programa chamado: *My Super Sweet 16*³² – sob a forma de série televisiva – que documenta a vida de meninas adolescentes, filhas pais ricos, que comemoram em grandes festas de aniversários de 15 ou 16 anos. Abaixo, as figuras 7 e 8 trazem imagens da logo do programa, seguida da logotipia de *Marie Antoinette*.



Figura 7 – Logotipo do Programa My sweet 16



Figura 8 – Logotipo de Maria Antonieta – MA

O interessante é notar que o filme de Sofia Coppola não foi o primeiro filme de época que tem uma ‘leitura’ contemporânea, presentificada. Citações são recorrentes na indústria midiática e na literatura. Ao citarmos algo, estamos construindo um discurso a partir de fragmentos. Se tentarmos então, por essas miradas, desconstruir os significados

³² Ver: http://www.mtv.com/ontv/dyn/sweet_16/series.jhtml

dos códigos, ou decodificar uma narrativa, teremos de ressaltar as presenças do fragmento, do detalhe, do pormenor. “Surge agora claro que o uso do pormenor ou do fragmento como prática analítica contempla uma pressuposição de valor que dá à relação entre a porção e o sistema a que ela pertence.” (Calabrese, 1987: p. 92) ou ainda quando ele afirma que: “o detalhe é, de fato, pensado como porção de um conjunto, que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi extraído.” (Calabrese, 1987: p. 89)

São justamente os detalhes que fazem do filme distinto no que diz respeito a filmes ‘tradicionais’ de época. A própria ideia da música que remete ao contemporâneo veio de outro filme, que se explica adiante. O que salta a vista em *Marie Antoinette*, num primeiro momento, é o uso da música. Que o filme de Sofia Coppola usa e abusa das citações é um fato que aparece sob a forma de pastiche de um filme de 1999, chamado “*Plunkett & Macleane*.”³³



Figura 9– *Plunkett & Macleane*

As gerações pós-MTV releem o que em grande parte é oriundo de uma cultura que se pluraliza em redes de estéticas, gostos, estilos que se forjam em um contexto de uma indústria, e notadamente isso pertence e tem mais força quando está na esfera do popular, quando compartilhado nos diversos domínios de trocas simbólicas e econômicas que surgem nas sociedades urbanas pós-industriais sob o índice do cibercultural.

Num contexto de re-mixes que impera na cibercultura de André Lemos e no pós-moderno de Jameson, pode-se dizer que desde a indústria midiática até o consumidor (que é também produtor de informação) vai-se incorporar ‘antropofagicamente’ o pop

³³ SCOTT, Jake. *Plunkett & Macleane*. Color: 93 min, Reino Unido, República Tcheca, 1999.



como uma forma de expressão. Acredito que Sofia Coppola homenageia e seja contemporânea desta forma de expressão.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jaques. *A Estética do filme*. São Paulo, Papirus: 1994.

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: PESSOA RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do cinema. Vol II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo, SENAC, 2005.

BORDWELL, David. *The art cinema as a mode of film practice*. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 1999.

CALABRESE, Omar. *A idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70: 1987.

FRASER, Antonia. *Maria Antonieta: biografia*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2007.

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: Editora Plus, 2008

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

LE MOS, André. “Ciber-cultura - remix”. In: *Imagem (IR) Realidade: comunicação e cibermídia*. Org. Denize Correa Araujo. Porto Alegre: Sulina, 2006, pp. 52-65

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas-SP: Papirus, 2007

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.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pág. 47

PERSSON, Per. *Understanding cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge University Press: 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura e Arte no pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. . São Paulo: Paulus, 2003

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. “Teoria do cinema e a espetacularidade na era dos pós.” pp. 393-424. In: RAMOS, Fernão Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema Vol 1* . São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.