



# ***Maria Antonieta:* melancolia, política, tempo**

ANDRÉ ANTÔNIO BARBOSA

Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

**Resumo:** Em *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola, a presença de tempos mortos, planos dilatados, momentos “banais” e a caricaturização irônica dos personagens trazem à tona um forte sentimento de melancolia. Há, por outro lado, uma afirmação singular da vida, que privilegia a fugacidade e a finitude desta, sobretudo através dos papéis que as cores, o figurino e a trilha sonora exercem na *mise en scène*. Essa “dialética” se instala a partir de um mergulho anacrônico e nostálgico nos lençóis e camadas do tempo.

**Palavras-chave:** Sofia Coppola. Política. Melancolia. Tempo. Nostalgia.

**Résumé:** Dans le film *Marie Antoinette*, réalisé par Sofia Coppola, la présence de temps morts, de plans dilatés, de moments “banals” et de parodie ironique des personnages apportent un fort sentiment de mélancolie. Il y a d’autre part une affirmation singulière de la vie concentrée sur son éphémère et sa finitude, en particulier à travers les rôles qui jouent les couleurs, les costumes et la bande sonore dans la *mise en scène*. Cette “dialectique” est installée à partir d’un plongeon anachronique et nostalgique dans les draps et les couches du temps.

**Mots-clés:** Sofia Coppola. Politique. Mélancolie. Temps. Nostalgie.

**Abstract:** In Sofia Coppola’s *Marie Antoinette*, the presence of dead times, dilated shots, “banal” moments and the ironic travesty of characters bring up a strong sense of melancholy. There is, on the other hand, a singular affirmation of life, which focuses on its transience and finitude, especially through the roles that the colours, the costumes and soundtrack play in the *mise en scène*. This “dialectic” is installed from an anachronistic and nostalgic dip in the sheets and layers of time.

**Keywords:** Sofia Coppola. Politics. Melancholy. Time. Nostalgia.

*Foi sorte que o fundador da poesia moderna tenha sido um  
fetichista! Sem a sua paixão pelo vestuário e pela cabeleira  
feminina, pelas joias e o maquillage (...), dificilmente  
Baudelaire teria podido sair vitorioso do seu confronto  
com a mercadoria.*  
Giorgio Agamben

Em agosto de 2011, Vladimir Safatle relembrou, em sua coluna para a Folha de São Paulo, um filme de 2006 sobre a última rainha da França, que foi brutalmente julgada durante os processos da Revolução Francesa: *Maria Antonieta* (Marie Antoinette, 2006), de Sofia Coppola. Curiosamente, o que remeteu Safatle ao filme foram agitações e movimentações políticas importantes da atualidade:

Por trás de palavras de ordem como “educação pública de qualidade e gratuita”, “nós queremos justiça social e um Estado-providência”, “democracia real” ou o impressionante “aqui é o Egito” ouvido (vejam só) em Israel, eles dizem simplesmente: o mundo que conhecemos acabou (SAFATLE, 2011).

No texto, o autor cria um paralelo entre a jovem rainha heroína do longa-metragem, alienada num palácio cor-de-rosa, e a geração que cresceu na década de 90: ambos se enganaram ao ignorar a marcha das mudanças políticas na história, que acontecem do lado de fora da bolha do consumismo e das festas adolescentes. “Coppola acabou por falar de sua própria geração (...). Já temos sinais demais de que nosso presente caminha nessa direção. Nada pior do que continuar a agir como se nada de decisivo e novo estivesse acontecendo” (*ibidem*). Safatle destaca o modo como a “massa sem rosto” e “irrepresentável” que faz a história – cujos gritos surdos são apenas ouvidos assustadoramente à distância no filme, até uma de suas cenas mais sombrias, no final – é importante para a “lição” que o longa engendra.

Em sua crítica para *Maria Antonieta*, Luiz Carlos Oliveira Jr. também parece falar de algo parecido: “a leveza é só o atributo provisório – e dilatado na sua duração – de uma brutalidade extra-campo, que cobra seu lugar no fim de tudo (...) há o momento em que a História bate na porta e impõe sua participação à força” (OLIVEIRA JR., 2007). A reação dos dois autores ao filme

é curiosa. Se por um lado um número considerável de críticos, sobretudo à época da estreia, enxergou no filme apenas uma espécie de exercício ostensivo, superficial e vazio de frivolidade e futilidade, Safatle e Oliveira Jr. de alguma forma parecem ter sido sensibilizados pela densidade melancólica da diegese, pelo onirismo fortemente construído das cenas e pela complexidade da *mise en scène* e procuraram expressar em que sentido o filme é, de fato, um produto interessante. No entanto, talvez ambos ainda estejam procurando no lugar errado.

Mantenhamos a intuição deles de que há, de algum modo, uma conexão entre o filme e uma discussão sobre política e história. Porém, essa conexão não se apresenta através da dicotomia fácil que os dois autores apresentam: interior alienado e fútil versus a marcha política da história que verdadeiramente importa no exterior “irrepresentável”, no “extra-campo”. Manter o foco na turba revolucionária que mal aparece no filme parece não gerar muitos frutos. Lancemos mão do didático jogo de palavras que Jacques Rancière (2010a) criou, como ponto de partida, para tentar ordenar e tornar inteligíveis certos debates acerca das relações entre política e arte. Ao longo de sua carreira enquanto cineasta – ou sobretudo enquanto esteta – Sofia Coppola nunca esteve interessada na estética *da política*. Ou seja, nas mudanças e conflitos sensíveis operados entre partilhas ou ideias dissonantes de comunidade que se vislumbram nas manifestações políticas públicas, nas reivindicações do povo, nas revoluções sociais. Isso não impede, porém, que seja possível entrever uma política *da estética* no estilo complexo desenvolvido por Coppola em seus filmes e com o qual ela realiza *Maria Antonieta*.

Para Jacques Rancière (2007), a função do artista no regime estético da arte é intuir, forjar e estabelecer conexões onde antes não havia nenhuma. É propor novas formas de ver o que antes estava invisível e de ouvir o que era considerado mero ruído. É criar imagens dissonantes que evitem o torpor da comunidade consensual da mercadoria. A arte de Sofia Coppola conjura conexões sensíveis deste tipo. Suas imagens podem remeter de uma maneira mais óbvia e fácil aos preconceitos de certa ideia, forjada no senso comum, que relaciona alienação, mercadoria e consumismo inconsequente. A operação que cria essas imagens, porém, é bem mais complexa, dotando-as de uma densidade importante que ameaça o torpor das regras consensuais que

contextualizam sua produção. É a política engendrada nesse dissenso estético o que interessa aqui.

*Maria Antonieta* começa ao som das guitarras agressivas de “Natural is not on it”, da banda inglesa – conhecida por seu engajamento político – Gang of Four. Os créditos iniciais surgem num design que remete às capas dos álbuns dos Sex Pistols, feitas pelo anarquista Jamie Reid. Em seguida, vemos a rainha (Kirsten Dunst) deitada languidamente com o cabelo armado, cercada de bolos elaborados, vários doces e uma ama colocando um sapato. Ela passa um dedo pela cobertura de um dos bolos e olha provocadoramente para a própria câmera. Esta abertura estabelece não apenas a atmosfera de todo o filme como já aponta para as conexões inusitadas que Coppola vem propor: certo sentimento de rebeldia contra a ordem social convencional engendrado pelo rock’n’roll pós-punk (que predomina na trilha sonora) é posto em relação direta com uma espécie de universo “feminino”, leve, cor-de-rosa (a própria cor dos créditos sobre um fundo preto), com um gosto pelo doce, pela moda e pela sofisticação. Tal universo, porém, só surge no filme a partir de um sentimento generalizado de melancolia – perceber desde já a predominância das cores pastéis, esmaecidas, como de objetos velhos há muito esquecidos e abandonados – que dá margem à criação de anacronismos nostálgicos e fantasias decadentistas. *Maria Antonieta* surge através dessa orquestração de incomensuráveis.

### **1. A melancolia da decadência**

É interessante observar a associação que vários críticos, após o lançamento, fizeram entre o longa e certo sentimento de futilidade ou frivolidade típico de um consumismo alienado, como se Coppola, ao invés de ter feito cinema, tivesse realizado uma publicidade ou um editorial de moda longo demais. Associação estranha, que revela a não percepção de inúmeros aspectos do filme, a começar pela profunda melancolia que o assola desde o início.

As primeiras sequências já revelam essa perspectiva. Vemos *Maria Antonieta* deixar seu lar na Áustria e se dirigir à França para se tornar a delfina e casar com o neto de Louis XV, como forma de cimentar as relações entre as duas nações. As cenas mostram a jovem dentro da carruagem olhando pela janela. Se de alguma forma esperamos ver logo em seguida a chegada do séquito,

Coppola, pelo contrário, se detém na carruagem, onde não há mais nada que desperte o interesse de uma progressão narrativa mais ampla – se o filme pretendesse ser uma cinebiografia tradicional de Antonieta. Assim, ficamos com tempos mortos e com uma dilatação “desnecessária”. O que interessa à câmera são momentos banais, como dormir, comer, jogar cartas, soprar na janela de vidro e fazer um desenho que desaparece em segundos. O ritmo é lento. O efeito dessa construção é uma sensação generalizada de tédio perante a vida, ou *ennui*. A sequência é acompanhada por uma melodia triste de piano. A carruagem encontra seu caminho através de imagens desoladoras: trilhas numa floresta de árvores sem folhagens, secas. O longa já começa, então, preparando uma sensibilidade particular no espectador, pois

Coppola retratou eventos diferentes que aconteceram ao longo de várias décadas muito fluidamente através de elipses enormes ou longos períodos de tempo morto, de modo a desafiar a visão do senso comum de tempo (...) o filme contém longas sequências onde pouco acontece e o que é mostrado é bastante “chato” (ROGERS, 2007, tradução nossa).

A *mise en scène* começa a dar conta de uma situação específica, que tem interessado a Coppola em todos os seus filmes: um personagem encontra-se em um mundo que melancolicamente não faz mais sentido para ele. À diretora interessa filmar a forma sensível pela qual tal personagem pôde lidar com essa situação. Instala-se, nos filmes de Coppola, um mal-estar que é essencialmente *moderno*, e que, desde o romantismo, tem sido o sentimento dominante de toda uma tradição da modernidade estética. Faustianamente, nem a religião, nem a ciência, nem os rituais e meta-narrativas nas quais formas específicas de sociedades inserem os corpos das pessoas, atribuindo-lhe papéis, são suficientes para um engajamento ativo ou a construção de uma identidade tolerável nesse personagem. Nos três primeiros longas-metragens de Coppola – *The virgin suicides* (1999), *Lost in translation* (2003) e *Marie Antoinette* – esses personagens são mulheres adolescentes que, por causa de situações específicas, encaram pela primeira vez os caminhos para o fim da juventude e, portanto, a finitude de todas as coisas e a passagem inelutável do tempo<sup>1</sup>. Nessa perspectiva, elas precisam encontrar caminhos alternativos aos papéis (que portanto parecem alheios a elas) impostos, por exemplo, pelo provincianismo dos Estados Unidos dos anos 70, pelo casamento, e pelas responsabilidades de ser a

1. No longa-metragem mais recente de Coppola, *Somewhere* (2010), o personagem não é mais mulher nem adolescente.

Esse mergulho profundo na melancolia, porém, continua fundamental.

delfina e, logo depois, a rainha da França em fins do século XVIII.

Antes de ser a cinebiografia da última rainha da França, *Maria Antonieta* é o filme sobre uma adolescente para a qual as convenções e narrativas sociais nas quais precisa se inserir se tornaram obsoletas e vazias, pois a própria ideia de morte e finitude exigem a busca de caminhos alternativos para a vida. Esse sentimento de melancolia parece fundamentar-se em duas instâncias da *mise en scène* de *Maria Antonieta*. Tem-se, em primeiro lugar, uma espécie de mergulho na materialidade das coisas, com que se caracterizam os tempos mortos e os planos dilatados, os registros sistemáticos de momentos “banais” já mencionados. Em segundo lugar, há uma espécie de instância de *caricaturização* forte no longa. Um tipo de *distância irônica* concernente ao que é visto é sempre mantida, embora, de maneira complexa, em constante relação dialética com uma *proximidade afetiva*. Quando a carruagem com o séquito de Antonieta chega à fronteira da França, o comitê que a espera informa ser necessário que ela se separe de qualquer objeto ou pessoa da Áustria e, através da “cerimônia de entrega”, converta-se propriamente na “delfina da França”. Uma Antonieta chorosa se despede de suas damas de companhia e a atmosfera geral da cena é de uma tristeza permanente. Porém, quando arrancam Mops, o filhote de cão, dos braços da nova delfina e ela protesta com um choramingo infantil mostrando que talvez sentirá mais falta do cão do que de suas companheiras, a crueza patética da situação abre espaço para o distanciamento irônico. A heroína à qual Coppola dedica um filme é vista de maneira constantemente ambígua: ora podemos enxergá-la como essa criança fútil, ora sentir identificação pela jovem mulher que encontra seu caminho num mundo sombrio.

Em sua investigação a respeito da continuidade fundamental dos sintomas da melancolia com relação à ideia medieval de *acedia*, Giorgio Agamben cita o depoimento significativo de um padre descrevendo o monge que padece desse estado desolador:

[O acídioso possui] um horror ao lugar em que se encontra, um incômodo em relação à própria cela e um nojo dos irmãos que vivem com ele, que agora lhe parecem ser negligentes e grosseiros. Faz com que se torne inerte para qualquer atividade que se desenrola entre as paredes de sua cela, impedindo-o de continuar em paz e de prestar atenção à sua leitura; eis que o infeliz começa a lamentar que não tira nenhum proveito da vida conventual, e suspira e geme que o seu espírito não produzirá fruto algum enquanto ficar onde está; queixando-se,

proclama-se incapaz de enfrentar qualquer tarefa do espírito e aflige-se por ficar aí vazio e imóvel, sempre no mesmo lugar, ele que poderia ter sido útil para os outros e guiá-los, e pelo contrário nada realizou nem ajudou a quem quer que fosse (CASSINI *apud* AGAMBEN, 2007: 23).

A argumentação de Agamben mostra a continuidade notável desse quadro nos interesses de vários artistas modernos importantes, do romantismo ou do decadentismo. De alguma forma, ele continua palpável no Versalhes de Sofia Coppola, sobretudo quando ele plasma a melancolia cujo epicentro é a própria Antonietta. Por um lado, trata-se de um lugar povoado de caricaturas odiáveis, exageradas, ridículas, meras imagens planificadas cuja função é preencher um tempo vazio com intrigas, fofocas e conflitos fúteis. Louis XV tem sotaque e trejeitos texanos; sua amante, a vulgar Madame Du Barry, é interpretada por Asia Argento e anda pela corte com macacos; as tias fofoqueiras estão sempre juntas e carregando seus pequenos cachorros de estimação, os quais têm penteados e enfeites tão elaborados quanto os delas.

Por outro lado, Versalhes é um lugar repleto de rituais cotidianos obsoletos e sem sentido. Ao acordar, a delfina precisa ser vestida pelas damas da alta corte, há as refeições que ocorrem sob codificações extremamente formais, é preciso ir à missa... O filme mostra repetidamente esses rituais e, sempre que o faz, ouvimos a mesma música: o “Concerto in G”, de Antonio Vivaldi (uma das poucas músicas clássicas da trilha sonora), criando assim um distanciamento irônico, mostrando que a repetição desses rituais é vazia, e fazendo uma referência direta a *All that jazz* (1979), de Bob Fosse, onde as rotinas cotidianas do protagonista – que está próximo da morte – são mostradas num crescendo de intensidade ao som da mesma música.

Se há no geral um tom cômico nesse sarcasmo ou ironia devastadora, trata-se apenas de um riso disfuncional, que encobre um vazio ainda maior, ou a fragilidade de um cristal prestes a se quebrar – e que de fato explode na cena em que Maria Antonietta se tranca no aposento particular para chorar. A ostentação visual de Versalhes, no filme de Coppola, indica falsamente que ele é um “palácio dos sonhos”. Na verdade, ele é o lugar onde prevalece uma espécie de *imperfeição* essencial. Nada é como se sonhou; Antonietta não consegue ter relações sexuais com o marido e demora a dar à França o tão desejado herdeiro do trono; a ironia

diminui qualquer gesto que se pretendia grandiloquente. A certa altura do filme, escuta-se a trágica canção “Tristes apprêts, pâles flambeaux”, significativamente presente em outro filme sobre a enfermidade melancólica: *A religiosa (La religieuse, 1966)* de Rivette.

Na direção de arte, cenografia e figurino – instâncias particularmente importantes em *Maria Antonieta* – prevalecem cores pastéis, esmaecidas, “lavadas”, como aquelas de pequenos objetos e bibelôs do passado, hoje ruínas sem nenhuma importância. No *making-of* do DVD brasileiro, o diretor de fotografia Lance Acord comenta que, antes das filmagens, Coppola havia lhe mostrado fotos como a de um queijo que estragou para dar uma ideia da paleta de cores. Se essas cores ajudam a difundir um sentimento de decadência (que visualmente lembra Gustave Moreau e, também, certa tristeza nostálgica das pinturas do rococó francês), provocam por outro lado um inusitado prazer visual, atestando a complexidade da dialética que Coppola põe em jogo no longa, que está, pois, longe de ser uma mera publicidade de moda.

## 2. A política do cor-de-rosa

Sobre fazer *Maria Antonieta*, Sofia Coppola escreveu:

Quando li pela primeira vez sobre Maria Antonieta, tendo apenas 14 anos e enviada a Versalhes, sem ninguém próximo com quem ela se relacionasse, e apenas rodeada por adoráveis objetos decadentes que são supostamente para agradar e fazer feliz, quão solitário pareceu. E eu pensei que era tocante, mesmo no ridículo de vestir-se como uma empregada para apresentar-se em seu pequeno teatro no Petit Trianon, como ela tentou encontrar seu próprio caminho (2006: 2, tradução nossa).

Podemos enxergar claramente como o “ridículo” deste depoimento se traduz no distanciamento irônico que permeia o filme. No entanto, o ponto central do interesse de Coppola por sua personagem foi sem dúvida o “como ela tentou encontrar seu próprio caminho”. O que fazer diante da passagem inadiável do tempo, diante da decadência de todas as coisas? Os personagens de Coppola nunca conseguem ignorar essa angústia melancólica essencialmente moderna e continuar a desempenhar os papéis que as narrativas sociais convencionais reservaram para eles. A situação-limite dessa angústia, seu extremo mais negativo, é o

suicídio – que efetivamente ocorre em *As virgens suicidas*, embora não possamos esquecer o fato de que este primeiro longa de Coppola é narrado em retrospectiva por jovens contemporâneos das trágicas irmãs Lisbon, os quais, ao contrário delas, conseguiram achar seus próprios caminhos. A própria fantasia nostálgica que é o filme, a elaboração ativa da memória, faz parte da construção desses caminhos.

Quando vemos Antonietta sentada sozinha, chorando em seus aposentos particulares (o frágil cristal afinal explodiu em mil pedaços), há um corte brusco, e o espectador passa a assistir, numa edição videoclíptica e ao som “selvagem” de “I want candy”, de Bow Wow Wow, Antonietta escolhendo tecidos de infinitas estampas, experimentando incessantemente peças de roupas, sapatos e novos e exagerados penteados, comendo doces, bebendo muito champanhe, jogando cartas. Jacques Rancière afirma que

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível (2005: 26).

Que posicionamentos e movimentos de corpos, que funções, visibilidades e disposições vemos na *mise en scène* e nas imagens de Coppola? Pode-se responder que vemos os corpos em *festa*. “Festa” aqui, porém, não significa as celebrações previstas, quase protocolares, associadas aos rituais e aos marcos narrativos de uma determinada sociedade. Significa, pelo contrário, uma espécie de *separação* dessa sociedade e a instauração de *outro tipo* de comunidade. Uma comunidade cujos valores sensíveis dizem respeito aos prazeres possíveis de se *aproveitar* no próprio fluxo fugaz e material do mundo e à consciência aguda de que esses prazeres são banais, pequenos, breves e passageiros. Trata-se de um tipo de celebração que não cimenta uma ordem já existente, reforçando-a; antes, destrói seus laços, pois encara a morte de frente, a condição essencialmente frágil, rápida e acidental de nosso estar no mundo.

É através da *festa* que Maria Antonietta melancolicamente encontra seu caminho no mundo. O som pós-punk dá o tom sombrio e destrutivo do desbunde dessas sequências de festa. Temos as sonoridades góticas de Siouxsie and the Banshees (baile de máscaras) e The Cure (coroação), ou “Ceremony”, de

New Order, na festa de aniversário de 18 anos de Antonietta, de que Coppola fala: “New Order tem um certo sentimento – um sentimento jovem, melancólico, romântico – que é específico à sua música. Eu os escutei muito em *Maria*”<sup>2</sup>. O fim do aniversário mostra Antonietta e alguns amigos bêbados, caminhando e gritando pelo jardim do palácio, à meia-luz azul de um novo dia que ainda não nasceu – uma luz gelada que Coppola insiste em mostrar em seus filmes. O espaço que a câmera compartilha com os personagens em uma cena como esta conjura uma afetividade para com o que é mostrado que abandona por completo o sarcasmo de outras partes do filme.

Nesta cena, luz natural é utilizada, enquanto a textura do filme se assemelha muito àquela do 16 mm, material frequentemente utilizado para evocar um sentimento de nostalgia e de memória que empresta aos corpos enquadrados pela câmera uma qualidade granulada, luminosa e fantasmagórica. Desta forma, Coppola consegue sobrepor cenas de júbilo e decadência com a qualidade melancólica de um calmo mau presságio (ROGERS, 2007, tradução nossa).

A “*mise en scène* da festa” de Sofia Coppola diz respeito a um uso da câmera na mão que mergulha languidamente no fluxo dos elementos do mundo e na fugacidade deles. É algo como a contrapartida dos tempos mortos e do tédio que a materialidade das coisas, presente no filme, traz a primeiro plano. É possível encontrar prazer nessa mesma materialidade e descobrir sensações novas: “Coppola é também uma esteta que cultiva um certo desequilíbrio, uma perda de controle sobre o material do filme, um transbordamento da cena” (OLIVEIRA JR., 2007).

Uma outra dimensão da festa em *Maria Antonietta* é sua relação com a moda, com certa “poética feminina” e com a sofisticação. As estampas, o design, as cores dos tecidos (o rosa predominando) e papéis de parede, são elementos que também fazem parte desse mergulho lânguido no fluxo material do tempo. O figurino do filme, encabeçado por Milena Canonero, é uma reinterpretação neorromântica (inspirada em Vivienne Westwood) das roupas do século XVIII. A relação criativa e *ativa* com essas formas, tecidos e visuais inventados é uma instância crucial do “caminho” encontrado por Antonietta e que interessa a Coppola. Bem como a exploração visual que a câmera empreende pelos doces Ladurée – *macarons* e tortas com as tristes cores pastéis que predominam no filme, mas com um sabor açucarado – e a

2. Tradução nossa. Cf. Sophia's choices. EW, California, 14 out. 2006. Disponível em: [http://www.ew.com/ew/gallery/0,,1543124\\_1210257,00.html#1210262](http://www.ew.com/ew/gallery/0,,1543124_1210257,00.html#1210262). Acesso em: jan. 2012.

identificação que Antonieta sente pelos espetáculos exagerados, mas sofisticados das óperas trágicas em Paris. Relacionar de maneira fácil esses elementos do filme univocamente a certa ideia de um consumismo fútil, vazio, orquestrador das circulações da mercadoria no capitalismo, é, em primeiro lugar, não ver como eles também estão inseridos nessa estética *destrutiva*, melancólica e de *separação* da comunidade instituída; e, em segundo, desconsiderar a dialética com a qual o filme empreende uma ambiguidade complexa e fundamental, como descreve Pam Cook em seu texto sobre *Maria Antonieta*:

Em sua forma mais aventureira e provocativa, ela [a Moda] atinge o status de, ao mesmo tempo, arte gráfica e performance (...) [Mas] a incansável busca da Moda por novas ideias e formas, além de sua associação com o fetichismo da mercadoria, a tornam tanto atraente quanto alienante: seu potencial como arte é muitas vezes subsumido pelo seu elitismo; a disponibilidade de marcas de estilistas, limitada a um grupo de consumidores ricos que as usam para exibir status (...) o espírito da Moda como afirmação de um estilo criativo e reinvenção pessoal informa o filme de Coppola (...) Embora obviamente um retrato simpático, o filme de Coppola não deixa Maria Antonieta inteiramente fora do gancho. Em vez disso, se mantém fiel às contradições que fazem dela uma figura ambígua (...) não somos convidados a decidir se ela é boa ou má. Ao invés disso, somos encorajados a responder em um nível emocional a sua situação (2006: 38-39, tradução nossa).

A “festa” em *Maria Antonieta*, então, é uma espécie de fuga das meta-narrativas arbitrarias que a sociedade impõe, e o retorno a um tipo de relação mais sensória com o fluxo do mundo; uma separação das convenções e a busca por relações vitais mais “autênticas”. Trata-se, como vimos, não apenas da situação vivida diegeticamente pela personagem, mas uma experiência a que a complexa *mise en scène* do filme convida o espectador. Coppola então se filia a um projeto não muito recente, porque tipicamente *romântico* (logo moderno) – movimento estético, aliás, cujo fascínio pela melancolia continua presente nos filmes da diretora. A própria Coppola mostra consciência da filiação a essa longa tradição ao fazer Antonieta citar Rousseau<sup>3</sup>. *Maria Antonieta* parece atestar a atualidade desse projeto de criar uma separação crítica das convenções de uma comunidade já instituída. Seguindo o pensamento de Rancière (2010b), não é possível prever quais implicações políticas um filme como o de Coppola pode ter em um

3. O modo contemplativo com que a natureza é filmada no longa, sobretudo nas sequências do Petit Trianon – deveras confesas dos longas de Terrence Malick – também demonstra essa inclinação romântica. Cf. Sophia's choices. EW, California, 14 out. 2006. Disponível em: [http://www.ew.com/ew/gallery/0,,1543124\\_1210257,00.html#1210259](http://www.ew.com/ew/gallery/0,,1543124_1210257,00.html#1210259). Acesso em: jan. 2012.

contexto social como o capitalismo multinacional. Mas podemos identificar o *dissenso* que ele gera ao restituir a legitimidade da rebeldia desse projeto romântico e forjar visibilidades imprevistas e criar conexões inusitadas, como aquelas entre a potência do rock, a delicadeza dos signos femininos e a melancolia da modernidade. Um dissenso, acreditamos, de clara importância política; talvez, uma política do cor-de-rosa.

Tudo a partir dos caminhos intuídos por uma jovem mulher do século XVIII. Caminhos que estão longe de projetos grandiloquentes ou meta-narrativas globalizantes. Eles precisam dar conta da banalidade fugaz de qualquer vida. Lembremos então, ainda, de como Coppola evita o exagero do melodrama e privilegia uma espécie de minimalismo cotidiano ao mostrar Antonieta, por exemplo, sabendo lidar maduramente com a partida do Conde Fersen, por quem havia se apaixonado, e sua nova solidão; ou se despedindo com dignidade de membros próximos da corte que precisam deixar Versalhes por causa dos perigos iminentes da Revolução Francesa. A existência é feita de momentos que acabam muito rápido, e é preciso criar modos de vida que não esqueçam ou recalquem esse fato. O filme de Coppola se propõe a apontar direções para um desses modos. Uma das sequências mais tocantes de *Maria Antonieta* mostra a rainha acordando com ressaca de sua festa de 18 anos. É pela “banalidade” deste tipo de situação que Coppola se interessa: ao redor de Antonieta, os vestígios da festa são limpados por amas; ela acorda com dificuldade, a peruca desarrumada, e vai tomar banho. É preciso continuar.

### **3. Experienciar o tempo**

A foto do queijo mencionada por Lance Acord faz parte de um conjunto mais amplo, que Sofia Coppola reuniu na época em que estava apenas pensando sobre *Maria Antonieta* como um projeto. Esse “método” da diretora é bem conhecido e bastante mencionado em reportagens e entrevistas: antes de começar a filmar ou mesmo de escrever um roteiro, Coppola reúne diversas imagens e músicas que de alguma forma vão dar o “tom”, o sentimento geral ou a “atmosfera” do filme que está por vir. A ideia embrionária para *Maria Antonieta* veio da cor esmaecida de um queijo estragado, do colorido pastel nostálgico e feminino dos *macarons* da Ladurée, da capa de um disco da banda Bow

Wow Wow, o “I want candy anthology” e das batidas melancólicas e rebeldes do rock pós-punk (que, como mostra o *making-of* do filme, eram tocadas nos ensaios e gravações para ajudar com o “clima” das cenas).

Esse modo pelo qual Coppola começa a conceber suas imagens é revelador do nível de comprometimento da diretora com a tradição da modernidade estética e o papel que esta atribui à arte na relação entre as pessoas e o mundo. É interessante lembrar (e perceber a semelhança com a forma pela qual as imagens de Coppola nascem) do conhecido depoimento de Flaubert sobre como a cor do musgo encontrado em qualquer parte nas ruas, mas ignorado por todos, foi uma espécie de inspiração para o sentimento predominante em *Madame Bovary*. Os artistas ligados a essa tradição não estão interessados em contar “histórias” ou demonstrar sua excelência e virtuosismo na articulação de regras como a verossimilhança ou o respeito às características de “gêneros” específicos e diferentes. O que os move na realidade é a tentativa de trazer à tona e orquestrar certos *afetos* inarticuláveis pelos modos de inteligibilidade e racionalidade comumente instituídos numa determinada ordem. É a obstinação em perseguir, mergulhar em sensibilidades e configurações que parecem estranhas aos contextos nos quais essas obras surgem; é forjar conexões e formas de sentir “absurdas” ou não pensáveis nesses contextos. Podemos pensar no modo como Jacques Rancière (2009) descreve um *regime estético da arte* em oposição a um regime representativo e hierárquico das artes.

Assim, enxergar *Maria Antonietta* apenas como uma cinebiografia ou um “filme de época” – e exigir que o longa respeite as regras que tradicionalmente são associadas a esses “gêneros” – é não perceber que o filme é antes de tudo a orquestração de algo mais forte: dos *afetos* que de algum modo Coppola já pressentia nas imagens e sons dos quais se cercou para criar *Maria Antonietta*, afetos que vinham de longe, do *tempo*, e que Coppola tentou plasmar em seu filme. Um “afeto” não é algo que pode ser facilmente articulável ou descrito racionalmente. É um sentimento obscuro, fugaz como um perfume ou um relampejar, que precisa ser perseguido com sutileza e que é, na verdade, apenas a “ponta do iceberg” para outras descobertas mais profundas. É uma forma de sentir o mundo que é ao mesmo tempo “pessoal” – afetos particulares e distintos são conjurados

por artistas ou pessoas diferentes – e uma energia que, sente-se, vem da origem dos tempos e já circulava muito antes (em objetos, cores, lugares, melodias, histórias, etc) de algum artista tê-lo tornado “visível” de novo ou ressuscitado.

Nos termos de Gilles Deleuze (2007) – a quem não se pode deixar de referendar quando se pensa o afeto dessa maneira – Coppola foi fiel ao mergulho nessas energias impessoais por ela pressentidas, de modo que, para plasmá-las em seu filme, foi preciso ir além das conexões sensório-motoras óbvias de uma simples narração fechada: foi preciso se abrir ao *tempo*. Muito foi comentado, à época do lançamento, a respeito da abordagem *anacrônica* que Coppola empreendeu com *Maria Antonieta* a partir de estratégias como deixar os personagens em Versalhes falarem em inglês contemporâneo (com sotaque e gírias), escolher uma jovem atriz contemporânea conhecida no universo da cultura pop ou usar músicas dos anos 80 na trilha sonora. Mas a proposta do filme desde o início não era mostrar *apenas* o século XVIII; era experimentar o *tempo*. As imagens-tempo realizadas através de *Maria Antonieta* não narram algo que aconteceu *apenas* no passado; antes, sedimenta indefinidas camadas de tempos heterogêneos; dá a ver lençóis do passado; cria um reino de semelhanças (no sentido benjaminiano) onde entrevemos conexões velozes e fugazes entre nosso presente e “blocos” do passado; enxerga nosso presente, enfim, a partir de outra perspectiva: dentro do Todo – para empregar o termo bergsoniano com que Deleuze pensa – de um universo material em eterna expansão onde as divisões entre passado, presente e futuro são meras convenções abstratas, distantes da real experiência sensória com o tempo.

Ao narrar como foi levado a descobrir elementos novos na pintura de Fra Angelico, até então “invisíveis” para a maioria dos historiadores da arte, inusitadamente por causa do relampejo de uma semelhança entre Angelico e os métodos – separados dele por séculos – de Jackson Pollock, Georges Didi-Huberman (2006) fala da urgência de se fazer uma história não mais pautada pelas regras da linearidade e da concordância eucrônica, mas pelos rigores próprios aos “sintomas” e aos anacronismos que fazem com que nosso presente acesse partes inesperadas do passado, as quais, porém, têm o poder de iluminar esse presente com mais força do que qualquer “contemporaneidade”. Segundo Didi-Huberman, o historiador deve ser como um artista que

faz uma montagem, respeitando os impulsos do *inconsciente*. O autor ecoa, nessa reflexão, toda uma tradição de pensamento que busca pensar a história não com a rigidez ou a previsibilidade de um arquivista ou burocrata. Para Walter Benjamin (uma das principais referências de Didi-Huberman), a história não pode ser escrita como se as pessoas agissem dentro de um tempo vazio e homogêneo. Para Benjamin, a função do historiador é pesquisar as conexões entre o passado e o nosso presente em um momento de perigo. O esquecimento é algo importante para a prática do historiador. Pois só o que está esquecido pode ser acessado pelo inconsciente e mudar nossas perspectivas sensíveis de ação no presente.

É possível dizer que é esse tipo de história – é essa montagem inconsciente, é essa história *estética* – que Coppola pratica com *Maria Antonieta*. Se os afetos plasmados no filme – já presentes em latência nas imagens e sons que a diretora reuniu na gênese do processo criativo – revelam para o nosso presente uma visibilidade nova, posicionamentos de corpos e recortes sensíveis inusitados, de, como vimos, uma importância política que não pode ser ignorada, é porque ele constrói uma história que não é a de um arquivista. Antes, é um entrever do *tempo*. Um entrever marcado por sentimento de *nostalgia*, ou seja: trata-se de acessar o passado não como algo morto e catalogado, mas como algo que revela uma conexão forte com o presente.

A *mise en scène* de Sofia Coppola opera através de uma espécie de dialética. Por um lado, ela faz parte de uma tradição cinematográfica de realizadores com uma espécie de paixão pelo “real”. Mencionamos acima que a diretora cultiva certo “desequilíbrio” ou “imperfeição” na imagem que dão à sua diegese uma força notável. O modo como ela usa a câmera na mão, aproveita improvisos, descarta uma decupagem dominante ou planejada com muita antecedência, filma tempos mortos, planos dilatados, momentos “banais” e faz usos agressivos de elipses (lembramos que para Deleuze a elipse é uma das formas de se entrever o Todo na imagem-tempo) lembra diretores como os da “geração pós-Nouvelle Vague”, como Garrel (outro nostálgico incurável), Eustache e Pialat, todos fascinados pelos filmes dos irmãos Lumière. Esse mergulho radical na materialidade do mundo, que tenta enxergá-lo “nu”, sem sentidos prévios, é o contraponto de uma melancolia profunda (não rara nos produtos

da modernidade estética) que, como vimos, predomina no projeto artístico de Coppola. No entanto, se essa melancolia assume uma espécie de negatividade pronunciada e destrutiva nos diretores citados (o suicídio de Eustache assombrando toda a geração), Coppola parece descortinar, pelo contrário, uma espécie de positividade mesmo na melancolia mais pronunciada – o que nos leva ao segundo termo da sua dialética.

Por outro lado, então, esse mergulho sombrio na materialidade das coisas apresenta um contraponto: a exploração de certos afetos que circulam através dessa mesma materialidade. A paixão pelo “real” em Coppola convive com um deslumbre e um delírio visuais que parecem filiá-la menos ao cinema e mais às artes visuais, como se a *pop art* encontrasse o simbolismo, o romantismo, o surrealismo ou, até mesmo, a pintura rococó. Se a forma com que as narrativas clichês e divisões de uma determinada ordem social não fazem mais sentido, a melancolia de ter que achar seu próprio caminho se depara, em Coppola, com as sensações novas e descobertas que esse caminho indica. *Maria Antonieta* apresenta uma montagem tipicamente *moderna*: as partes não são “podadas” ou muito modificadas para beneficiar facilmente um “todo” orgânico. Pelo contrário, são mantidas de certa forma “íntegras” para que as conexões se façam através de atritos e distanciamentos. Um exemplo dessa lógica é o uso da música no filme. Coppola recusou uma trilha sonora original. A maior parte das músicas que embalam as cenas já existia. Mesmo tendo convidado o pianista Dustin O’Halloran para fazer algumas composições, Coppola pediu que ele trabalhasse sem olhar as cenas onde as músicas seriam usadas, e que produzisse assim peças “autônomas” cuja inserção no filme seria resolvida na etapa da montagem. Esse respeito quase que de uma “documentarista” para com os elementos que constituem o filme, para com seu “real”, apenas reforça a força dos afetos que já eram vislumbrados nesses elementos num estágio inicial da realização. Pois não são apenas os personagens de Sofia Coppola que precisam encontrar caminhos; os espectadores também.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COOK, Pam. Portrait of a lady: Sofia Coppola. *Sight and Sound*, London, v. 16, n. 11, p. 36-40, Nov. 2006.
- COPPOLA, Sofia. *Marie Antoinette*. New York: Rizzoli, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Maria Antonieta. *Contracampo*, v. 85, 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/critmariantonieta.htm>. Acesso em: jan. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The future of the image*. London: Verso, 2007.
- ROGERS, Anna. Sofia Coppola. *Senses of cinema*, Melbourne, 25 nov. 2007. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/#senses>. Acesso em: jan. 2012.
- SAFATLE, Vladimir. Maria Antonieta. *Vermelho*, São Paulo, 9 ago. 2011. Disponível em: [http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=160919&id\\_secao=11](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=160919&id_secao=11). Acesso em: jan. 2012.

*Data do recebimento:*  
23 de abril de 2012

*Data da aceitação:*  
28 de agosto de 2012

## Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.