

OS TÊNIS DE MARIA ANTONIETA – LIMITES DE REALISMO E DE REALIDADE NA NARRATIVA DE FILMES HISTÓRICOS¹

Maura Oliveira Martins (mestre)²
Unibrasil/ pr

RESUMO

O presente artigo visa refletir sobre os compromissos assumidos pelos textos que pretendem realizar uma representação (a partir de uma narrativa típica de uma obra ficcional) de um fato histórico. Para tanto, a análise ocupa-se do filme Maria Antonieta, da diretora Sofia Coppola, que ocasionou certa polêmica pela inserção de elementos anacrônicos em uma narrativa que propunha recontar um acontecimento da história da França (a ascensão e queda da delfina Maria Antonieta, no século XVII). Intenta-se, portanto, trazer considerações sobre os limites do realismo em textos compreendidos como não-ficcionais.

Palavras-chave: comunicação; realismo; representação do real.

Abstract

This article reflects about the commitments assumed by texts that intend to perform a representation (through a typical fictional narrative) of a historical fact. For this goal, the analysis focuses in Sofia Coppola's Marie Antoinette, which caused a certain controversy by inserting anachronistic elements in a narrative that proposed to retell an event from the history of France (the rise and fall of dauphine Marie Antoinette, in XVII century). This article intends to bring some considerations about the limits of realism in nonfiction texts.

Keywords: communication; realism; representation of reality.

1 Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011.

2 Jornalista, Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Professora pesquisadora e coordenadora do curso de Jornalismo das Faculdades Integradas do Brasil – UniBrasil. Endereço eletrônico: mauramartins@gmail.com.

INTRODUÇÃO

As narrativas históricas sempre foram de forte inspiração ao cinema. Desde *O encouraçado Potemkin*, de 1925, sobre a Revolução Russa, à trilogia inglesa montada por *The other boleyrn girl* (2008), *Elizabeth* (1998) e *Elizabeth – the golden age* (2007), o cinema sempre se atraiu pelos fatos memoráveis ocorridos no mundo, calcados na promessa do ‘baseado em fatos reais’. Os chamados filmes de ‘época’ – recortes parciais e estilisticamente trabalhados do real, como todo tipo de relato histórico – estimularam a produção cinematográfica desde seu início, na tentativa de recontar o passado através de textos situados entre o ficcional e o não-ficcional, visto que esses filmes prometem conter (apenas?) cenas que de fato ocorreram e elementos pertencentes à sua época de origem. A inserção de cenas em que relógios de pulso são vistos nos braços dos atores em *Tróia* (2004), por exemplo, não costuma ser compreendido como mero descuido cenográfico, mas como um certo descumprimento de uma promessa de realismo feita de forma velada aos seus espectadores.

Entendendo essa promessa de realismo (talvez mais forte ainda que uma promessa de realidade, visto que o realismo participa da esfera do verificável) como algo intrínseco aos filmes de época, *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 2006), de Sofia Coppola, coloca-se como exemplo bastante interessante para pensarmos o limite da reconstrução histórica no cinema. Coppola propõe-se a contar a história da jovem Maria Antonieta, filha de Maria Teresa, rainha da Áustria, que é oferecida em casamento para o delfim Luís Augusto, futuramente Luís XVI, rei da França. Conhecida pelos seus gostos extravagantes e sua predileção pelas festas e pela boemia, Maria Antonieta assistiu à explosão da Revolução Francesa e acabou decapitada em 1793.

Ocorre, no entanto, que Sofia Coppola resolve colocar alguns signos ‘deslocados’ e fora de contexto dentro da narrativa prometida como realista. Maria Antonieta veste-se suntuosamente, e vive em um palácio em estilo vitoriano (ainda que o Palácio de Versalhes apareça numa versão asséptica, típica dos nossos padrões sanitários, em uma representação bem diferente do que nos contam os livros), conforme nos apontam consensualmente os documentos históricos sobre sua época. Porém, há uma série de elementos cênicos destoantes que causam inquietação por serem

incondizentes com a ambientação no século XVIII, e que foram responsáveis pela polêmica acerca do filme à época de seu lançamento: as trilhas que embalam as festas da corte são formadas por bandas dos anos 80 (como The Cure, Bow Wow Wow e New Order) e grupos contemporâneos (como Strokes); a abertura do filme, com os créditos citados sob forma de grafites coloridos, situa-se entre uma estética punk e new-wave; e o mais lembrado dos exemplos, a famosa cena em que vemos um tênis All Star azul entre a glamourosa coleção de sapatos de Maria Antonieta.

A polêmica trazida pelos elementos anacrônicos ao tempo de ocorrência do fato contado aqui acaba por sugerir uma questão: quais os limites da reconstrução em filmes assumidamente baseados em acontecimentos históricos? Quando um filme se apresenta como histórico – caso de *Maria Antonieta*, já que se baseia em um fato documentado na história da França – ele deve ou não estar submetido ao rigor na representação histórica? O que significa inserir signos descontextualizados na narrativa fílmica de época? Quando se tem uma personagem factual nas mãos, provindo do mundo real, até que ponto é possível trabalhar esteticamente a narrativa e colocar um olhar subjetivo sobre o acontecimento histórico?

1.1.A MARCA AUTORAL DA DIRETORA – LIBERDADES DE ESCOLHA NA NARRATIVA HISTÓRICA EM NOME DE UM ESTILO PESSOAL

É preciso, claro, levar em consideração que a produção de Sofia Coppola possui uma marca autoral bastante forte. Seus filmes são carregados de temas e de uma estética facilmente identificável, como os tons pastéis da fotografia, a trilha sonora marcada de *hits* atuais e da época da adolescência da diretora, o enredo tipicamente feminino, e a presença de protagonistas em situações de isolamento e inadequação, socialmente deslocadas (é o caso de Maria Antonieta, quase uma estranha na corte francesa, da Charlotte perdida em um mundo superficial no Japão, em *Encontros e Desencontros*, de 2003, das incompreendidas irmãs Lisbon em *As Virgens Suicidas*, de 1999, e do ator de sucesso mas absolutamente entediado de *Um lugar qualquer*, em 2009 - que marca uma quebra na longa sequência de protagonistas femininas nos filmes de Coppola).

Há em seus filmes, portanto, um claro esforço para consolidar uma unicidade em todas as obras, identificando-as como pertencentes a um estilo pessoal, ainda que, de fato, tratem-se de textos de autoria coletiva, como a grande maioria das obras

audiovisuais. Entre os elementos que criam essa marca autoral, Contreras (2009) analisa:

A diretora parece confiar na câmera sugestiva e no seu especial gosto pela estética e acompanhamento musical. Seu cinema é de criação prolixa. Nada está por acaso em cada um de seus planos. (...) Em termos de linguagem, os filmes de Coppola colocam ênfase no “narrativo”, metafórico. Enquadramentos de ambientes fechados sem que a câmera se mova, ficando fixa num plano durante vários segundos. Ou, pelo contrário, move-se em volta de algo. Nesse sentido, há contraposições. Desde o primeiro filme, ela parece explorar aqueles extremos; não se pode desconhecer que os esforços mais notórios em matéria de renovação da linguagem são produzidos em *Maria Antonieta*. Outro elemento importante nos seus filmes é a música; mais um recurso da linguagem colocada a serviço da história, sendo fundamental e não incidental (CONTRERAS, 2009, p. 19).

Por essa razão, há, obviamente, um evidente interesse em adequar a história conhecida de *Maria Antonieta* ao “estilo Sofia Coppola”. Dessa forma, a nobre delfina ganha ares de adolescente moderna, com seus dilemas típicos (a superficialidade de seus interesses por roupas e festas, a proximidade com as melhores amigas, colocadas como previsíveis patricinhas, a paixão platônica pelo conde que aparece no baile de máscaras), ainda que o filme se passe no século XVIII, época em que o conceito de adolescência ainda nem existia. A abertura identifica a *Maria Antonieta* de Coppola com suas demais protagonistas: “o longa já começa com um tom autoral inconfundível, sempre presente na curta filmografia de Sofia; Kirsten Dunst mostra-se entediada, cansada, e com um ar de completo desdém, encara a câmera com um olhar desafiador e provocante, como se perguntasse ‘O que foi?’” (Maior, 2006, s/p)

Os personagens de *Maria Antonieta*, portanto, portam-se como os adolescentes atuais, afinando-se aos demais papéis dos outros filmes de Coppola. É sintomática dessa escolha da diretora a cena em que *Maria Antonieta* suspira pelo seu *affair*, conde Axel von Fersen, ao som da moderníssima “What Ever Happened”, da cultuada banda Strokes. O romance extraconjugal da rainha é apresentado sob um viés atual, e fortalece a ideia de que *Maria Antonieta* estava à frente do seu tempo – sua infelicidade no casamento é compensada pelo caso com o conde, sendo de certa forma ‘absolvida’ na narrativa pelo adultério por razões absolutamente contemporâneas.

Mas ainda que Sofia Coppola intente atualizar a narrativa histórica sob um olhar contemporâneo, é incontestável que a diretora se submete a certos comprometerimentos

ao assumir falar de uma personagem que efetivamente existiu. Em partes, costumes e convenções estéticas são obedecidos de forma a tornar sua Maria Antonieta uma personagem mundialmente reconhecível: o estilo vitoriano, a explicitação de hábitos culturais da época (no começo do filme, por exemplo, assistimos à tristeza de Maria Antonieta ao ter de se despir de tudo que possuía na sua vida anterior após casar com o delfim Luís Augusto), o fato de conhecermos pelo nome (real) os demais participantes da história.

1.2. Compromissos assumidos por textos entendidos como não-ficcionais

Ao assumir-se como texto proveniente de um fato ocorrido no mundo real, verificável, *Maria Antonieta* compromete-se com a esfera discursiva dos textos de não-ficção e, portanto, está submetido a certas condições. Carroll acredita que *index* original de um texto é crucial: não se pode simplesmente modificá-lo ou invertê-lo após sua apresentação (1996, p. 238). Após categorizado como proveniente da realidade factual, um texto pode tornar-se falso ou não (caso sua veracidade seja comprovada como problemática), mas isso não o torna uma ficção. De tal modo, não é possível concordar com certas análises publicadas à época do lançamento do filme, que colocam como ilógica a cobrança de correspondência com a realidade em filmes históricos. Tal posicionamento pode ser visto na crítica expressa por Maior (2006).

Uma recorrente reclamação dos críticos e público em geral em relação à autenticidade dos fatos retratados em um filme onde o personagem apresentado é histórico é algo medíocre e limitado. Reclamar de um filme por não desenvolver “corretamente” o teor histórico ali presente é um erro lógico, já que a “versão” e visão do diretor é o que realmente importa, e se algo de interessante, novo e bom se apresenta na tela, não vejo razão para ataque histórico de “falsidade” na trama. “Maria Antonieta” sofreu por não retratar de maneira “convencional” a história da rainha; tal puritanismo é burro, pois nunca se saberá exatamente como se sucederam os fatos e ocorrências daquela época (MAIOR, 2006, s/p).

Ainda que haja sentido na constatação da “versão do diretor”, o posicionamento expresso por Maior (id) sugere a inviabilidade de todo relato histórico, visto que aponta a impossibilidade da narrativa da história documentar o que de fato aconteceu. Conforme postulado por Veyne (1998), antes de configurar-se como uma ciência, com

métodos bem definidos, a história apresenta-se como uma narrativa de eventos, cuja condição para que sejam selecionados é que, de fato, tenham ocorrido, sejam factuais. Ou seja, a narrativa histórica – assim como a narrativa literária, ficcional, e mesmo a narrativa ‘pessoal’, espontânea, fruto de nossa memória – é repleta de seleções, inevitáveis recortes que, por uma impossibilidade semiótica³, não invalidam o seu grau de veracidade (Martins, 2008). Para Carroll (1996), discutir a validade de filmes históricos como textos factuais, de não-ficção, seria pressupor o debate sobre todo o tipo de relato histórico.

É válido aqui recuperar a discussão de Carroll (1996), quando este argumenta que nenhuma técnica cinematográfica (seu objeto de análise no trabalho, mas entendida aqui como todo texto comprometido com o factual) por si só garante a verdade, pois toda técnica pode ser usada tanto na ficção quanto na não ficção⁴. Ou seja, as técnicas utilizadas por Sofia Coppola, típicas de seu estilo pessoal, não retiram seu filme de certas cobranças apreendidas por se tratar de uma obra representativa de um fato real.

Tal desconfiança sobre a quebra de fidelidade com o fato histórico é ainda apontado por Contreras:

No caso de Maria Antonieta, na visão de representação de Coppola existe uma ruptura com a história. O que há é um deslocamento, cujo lugar da verdade “documental” fica de lado frente ao “mundo real” representado. O filme não tem compromisso com testemunhos apegado à história; não mostra *mis en scène* o drama social da época, a fome, o descontentamento do povo (com exceção do final). A diretora se cerca dos moldes do cinema histórico para abordá-lo de uma nova perspectiva. E a transgressão é evidente ao fazer se chocarem estas duas visões: a clássica, representada pelo cênico, o ritmo das seqüências e todo o cerimonial da monarquia; a vanguardista, com uma câmera inquieta, música da década de oitenta e seqüências ligadas à Pop Art. Maria Antonieta é possível somente hoje. Teria sido impossível escrever e fazer este filme se não fosse a partir do

³ Refere-se aqui ao conceito de objeto dinâmico, conforme cunhado por Peirce (1877/ 2008), definido como a totalidade de qualquer fenômeno, a qual os signos tendem (de forma sempre falível e contínua) a revelar. Esse fator externo e potencial de toda representação é infinitamente remoto – pois a experiência histórica nunca pode ser remontada ou captada em sua totalidade, apenas por seus recortes.

⁴ Penafria (2003) lembra que mesmo as técnicas consideradas mais propícias para representar a realidade ‘pura’, sem interferências produtivas, tornam-se convenções e são utilizadas por textos ficcionais. Um exemplo é o filme *The Blair Witch Project* (1999), que utiliza recursos do Cinema Direto – como as imagens tremidas e o som registrado na própria filmagem, sem trilha sonora – para transmitir uma sensação de realidade que confunde o reconhecimento da natureza do relato em questão. Para Jost (2004, p. 32), a percepção dos códigos apresentados no filme como típicos de um documentário vêm de um conhecimento comum do gênero; no caso de *Blair Witch*, o jogo de identificação dos códigos imitados é que teria tornado o filme um sucesso.

contemporâneo. É uma ficção que só pode ser compreendida em um contexto atual. (CONTRERAS, 2009, p. 30).

É possível deduzir que o relato documental não foi feito para ser uma mera imitação do passado – caso fosse, seria possível acordar com a “ruptura com a história” proposta por Contreras (id) – e nem mesmo uma representação completa do que ocorreu no evento real (expressa na cobrança velada feita pela autora de que o filme não aborda “o drama social da época, a fome, o descontentamento do povo”). De fato, espera-se que tal relato faça recortes e opere uma conexão entre a história e o presente (do qual jamais se desvincula, pois não é possível a produtores contemporâneos tomar posicionamentos totalmente dissociados do momento a que pertencem); para Carroll, “não podemos recuperar precisamente o passado. Estamos presos ao presente e nossos filmes históricos recuperam as preocupações contemporâneas mais do que qualquer outra coisa”⁵ (id, p. 246).

Poderia-se argumentar que, ao se remontar textos provenientes da ficção, um autor teria mais liberdade para fazer escolhas estéticas mais ousadas e menos comprometidas com a expectativa de um texto realista – por essa razão, parece-nos mais plausível e aceitável as remontagens modernas das peças de Shakespeare, como a acelerada versão de *Romeu e Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, ou *Hamlet* (2000), de Michael Almereyda, visto que pertencem ao universo da ficção. Elementos anacrônicos à época da Guerra da Secessão em *...E o vento levou* (1939) ocasionariam mais reclamações aos espectadores do filme – ainda que o citado texto intente criar uma história abertamente ficcional a partir de um episódio documentado pela história.

Essa impossibilidade de certas abordagens na reconstrução do fato histórico seria explicada pela proposta da promessa feita pelo índice inicial de um texto, conforme colocado por Jost (2004). Ao assumirmos um texto como proveniente da não-ficção, pertencente à realidade factual, não é mais possível modificar seu estatuto. A classificação inicial de um texto, portanto, não seria mera convenção externa, e nem poderia ser modificada *a posteriori*. Há uma promessa intrínseca ao estatuto do texto que não pode ser alterada.

Para categorizar um programa quanto ao gênero, é preciso que se saiba *a priori* que gênero é esse. É preciso, também, saber em que medida existe uma correspondência entre a etiqueta e seu conteúdo, o

⁵ Tradução pessoal do texto original.

OS TÊNIS DE MARIA ANTONIETA – LIMITES DE REALISMO E DE REALIDADE
NA NARRATIVA DE FILMES HISTÓRICOS.

programa, levando-se em consideração que, muitas vezes, as etiquetas estão muito distintas do que as emissões efetivamente são (...). Os gêneros contêm uma promessa ontológica ou constitutiva, um pouco equivalente à teoria do contrato (...). Todos sabemos que uma comédia deve fazer rir; é essa sua promessa. Por exemplo, nas emissões ao vivo, existe uma promessa de autenticidade maior do que em outros tipos de programas. Essa é a razão pela qual, nesses programas, aparece na tela a indicação ao vivo quando na verdade não é (...). É possível que o espectador não ache nada engraçado se essa promessa não for cumprida. Todos os documentos não estão necessariamente no programa; eles podem-se encontrar antes ou em torno (id, p. 17-19)

Segundo Jost (id), ao categorizarmos um filme como vinculado ao factual, já sabemos *a priori* que gênero é esse, e o autor não pode simplesmente abrir mão das promessas feitas aos seus espectadores pelo pertencimento a esse gênero e não a outro. Ou seja, quando Sofia Coppola assume falar sobre uma personagem que realmente existiu, coloca em sua obra certos limites na reconstrução histórica que pretende fazer. A polêmica gerada pela inserção dos signos anacrônicos – em especial, ao par de tênis All Star, citado em tantas reportagens publicadas à época de lançamento do filme – nos aponta a cobrança pelo (des) cumprimento da promessa feita pela obra ao ser associada à figura histórica de Maria Antonieta.

A questão da promessa (não) realizada pelo índice inicial, como exemplo, é expressa no fenômeno editorial configurada pela obra *O filho eterno* (2007), do escritor catarinense Cristóvão Tezza, que conta as relações de um pai com seu filho, portador da síndrome de Down. A experiência colateral com a vida pessoal do autor Tezza – possibilitada em partes justamente pelo constante agendamento na mídia do sucesso editorial – faz-nos contatar certos índices do real que convencem, pois, que *O filho eterno* trata-se de uma obra autobiográfica: assim como seu protagonista, sabemos que Cristóvão Tezza é pai de um rapaz de nome Felipe, portador de síndrome de Down, esteve na Alemanha durante sua juventude, e foi professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curiosamente, ao participar das listas de livros mais vendidos à ocasião de lançamento, *O filho eterno* foi enquadrado na lista⁶ das obras de Ficção, o que aponta, ao voltar-se aos conceitos de ficção e não-ficção⁷, que *O filho eterno* não

⁶ A lista envolve as categorias “Ficção”, “Não ficção” e “Autoajuda e esoterismo”.

⁷ Assume-se aqui uma polaridade entre não ficção e ficção (opta-se por não entrar no mérito da terceira categoria prevista pela lista dos livros mais vendidos “Autoajuda e esoterismo”, aparentemente configurada como uma categoria híbrida entre ficção e não ficção), entendendo que a primeira “teria um maior comprometimento com a realidade cotidiana exterior, construída de acordo com a expectativa da

carrega – ou ao menos não se compromete a carregar – marcas que indiquem necessariamente referencialidades ao real.

1.3. REALISMO E REALIDADE: UMA COBRANÇA PELA VEROSSIMILHANÇA COMO VALOR MAIOR

Curiosamente, uma hipótese possível para explicar os limites dessa reconstrução é entendermos que um texto pretensamente histórico acaba por assumir com muito mais força uma promessa de *realismo* do que uma promessa de *realidade*. Ou seja, causa-nos mais inquietação – e conseqüente polêmica – a quebra de uma expectativa de realismo do que a constatação de que um fato não ocorreu no mundo exatamente do modo que é mostrado no filme. Pode-se citar, para ilustrar a hipótese, o romance de Maria Antonieta com o conde Axel von Fersen – que os documentos históricos sugerem ter sido meramente platônico, mas que é concretizado no filme. Essa possibilidade de “erro” no relato histórico parece bem menos incômoda que a inserção de elementos anacrônicos na narrativa.

Uma pista interessante pode ser encontrada em uma entrevista feita pela revista *Variety* com o designer de produção do filme, K.K. Barret, sobre a inclusão do polêmico *All Star* nos sapatos de Maria Antonieta. Em suas palavras: “tentamos mais personalizar do que documentar. Se alguma coisa tivesse a ver com a personagem que estávamos construindo, então nos sentíamos à vontade para incluí-la”. Já a figurinista Milena Canonero, vencedora do Oscar por seu trabalho no filme, entendeu o par de tênis como uma “pequena tirada irônica” de Sofia Coppola (STYCER, 2007).

Parece-nos mais aceitável, talvez, uma (esperada) quebra na fidelidade histórica do fato narrado – a desconfiança de que algo não ocorreu conforme nos mostra o texto – do que a perda (inesperada) do realismo, obtida pela inserção “irônica” de signos anacrônicos. Subjaz, por fim, a centralidade do realismo como a forma artística mais elevada e primordial, visto que, nas palavras de Eagleton, “mostra a vida das pessoas comuns com seriedade, em contraste com uma velha arte estática, hierárquica, sem contextualização histórica e socialmente excludente” (2003, p. 6). Frente à polêmica

expectativa do leitor e do contexto social da produção, ou seja, uma “representação objetiva” do já conhecido”, e a segunda “teria em sua estrutura narratológica descrições que romperiam com expectativas de aproximação com quaisquer contextos experienciais identificáveis com o que se acredita ser a realidade cotidiana exterior” (PINTO, 2009, p.1).

causada por um par de tênis All Star, verossimilhança tende a nos parecer mais relevante que a verdade, quando assistimos à história contada através do cinema.

REFERÊNCIAS

CARROLL, N. **Theorizing the moving image**. New York: Cambridge University Press, 1996.

CONTRERAS, Carolina Andrea Díaz. **Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade no cinema contemporâneo**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da PUCRS. Disponível em <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1853>. 2009.

EAGLETON, Terry. **Pork chops and pineapples**. London Review of Books, vol. 25. Disponível em M<http://www.lrb.co.uk/>>. 2003.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MAIOR, Renato Souto. **Maria Antonieta**. Crítica do site Cinema em Cena. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br/>>. 2011.

MARTINS, Maura Oliveira. **Pressupostos para uma discussão sobre História da Comunicação**. São Paulo: 11º Encontro Nacional de Professores de Jornalismo. 2008.

PEIRCE, C. (1877) **A fixação da crença**. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacaoocrenca.html>. 2008.

PINTO, Marcello de Oliveira. **Literatura, ficção e realidade: questões**. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/19/1401.pdf>>. 2009.

STYCER, Maurício. **O tênis de Maria Antonieta**. Revista Trópico. Disponível em

<<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2847,1.shl>>. 2007.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Brasília: UnB, 1998.