

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A RAINHA DOS TÊNIS AZUIS:
ANACRONISMO E SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA
EM *MARIE ANTOINETTE* DE SOFIA COPPOLA (2006)**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM PROJETO DE DESENVOLVIMENTO CINEMATOGRAFICO –
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Catarina Valada

Lisboa, Setembro 2024

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**A RAINHA DOS TÊNIS AZUIS:
ANACRONISMO E SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA
EM *MARIE ANTOINETTE* DE SOFIA COPPOLA (2006)**

Catarina Valada

Dissertação de Mestrado submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico – especialização em Dramaturgia e Realização, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Fátima Chinita, Professora Adjunta do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Lisboa, Setembro 2024

DECLARAÇÃO

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscritos neste Curso.

Catarina Isabel de Almeida Valada

(Assinatura do autor)

RESUMO

Esta dissertação explora a forma como o anacronismo, quando usado intencionalmente em cinema segundo uma visão autoral, estabelece uma sensibilidade contemporânea num determinado contexto histórico. Recorrendo ao filme *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006) enquanto caso de estudo, é demonstrada a forma como o anacronismo pode não ser apenas uma opção estilística, mas sim uma ferramenta cinematográfica que coloca o passado e o presente em diálogo direto. Pretende-se fazer um reenquadramento do uso do anacronismo nos géneros de cinema de época ou histórico e *biopic*, frequentemente criticados por distorcerem a autenticidade histórica das obras.

Esta dissertação analisa o filme *Marie Antoinette* (2006) segundo quatro eixos: o filme de época, o *biopic*, o pós-feminismo e o anacronismo. Ao incorporar aspetos da sua contemporaneidade no contexto histórico do Palácio de Versalhes no século XVIII, Sofia Coppola usa o anacronismo como uma estratégia para aproximar a figura de Marie Antoinette do presente para explorar questões contemporâneas de género, identidade e juventude.

PALAVRAS-CHAVE

Anacronismo, Filme de Época, *Biopic*, Pós-feminismo, *Marie Antoinette*, Sofia Coppola

ABSTRACT

This dissertation explores the way anachronism, when intentionally used in cinema with an authorial vision, establishes a contemporary sensibility within a given historical context. Using the film *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006) as a case study, this dissertation aims to demonstrate how anachronism can be more than just a stylistic choice, rather serving as a tool to directly connect past and present. The goal is to rethink the use of anachronism in period films and biopics, often criticized for distorting the historical authenticity.

This dissertation analyzes *Marie Antoinette* (2006) along four conceptual axes: period films, biopics, post-feminism, and anachronism. By incorporating contemporary aspects into the 18th-century historical context of the Palace of Versailles, Sofia Coppola uses anachronism as a strategy to bring *Marie Antoinette* closer to the present, exploring contemporary issues of gender, identity, and youth.

KEYWORDS

Anachronism, Period Film, Biopic, Post-feminism, *Marie Antoinette*, Sofia Coppola

AGRADECIMENTOS

À professora Fátima Chinita, cujo apoio e orientação foram fundamentais para a realização desta dissertação, e à professora Graça Castanheira, que me ajudou a estabelecer a pedra angular para começar o trabalho.

À mãe e ao pai, por toda a coragem e confiança que me deram para ultrapassar todos os desafios a que me propus.

À Ana, que fez todos os lanches que eu precisava durante as horas intermináveis ao computador e passou serões a reler capítulos comigo.

À Margarida, que me manteve sã todos os dias, especialmente naqueles em que tudo parecia desastroso e congelar a matrícula era iminente. Que me distraiu e me arrancou gargalhadas quando (achava eu) que não tinha tempo para me rir. Que me dá todo o amor que tem e me relembra das coisas bonitas da vida.

À Bea, que leu e releu as mil versões desta dissertação com toda a paciência do universo e viu comigo todos os filmes que a “obriguei” a ver.

À Rita, que está aqui desde a escola, começou esta aventura do Mestrado comigo e acompanhou entusiasticamente todas as fases deste projeto.

À Kika, à Nô, à Falcão, à Lena e à Rachel, que receberam muitas mensagens intermináveis sobre as minhas frustrações e celebraram todas as minhas vitórias.

Ao Perdigão, que, mesmo que já cá não esteja, aqueceu o meu colo durante grande parte desta aventura.

À Aura, à Cat e à Pipa, que chegaram “no fim da festa” mas foram fundamentais para me animar na reta final.

Por fim, à Marie Antoinette, por ter sido extremamente *slay* no seu tempo e à Sofia Coppola por tê-lo reconhecido.

ÍNDICE GERAL

1. Introdução.....	1
2. O filme de época.....	4
3. O <i>biopic</i>	11
4. Pós-feminismo	17
5. Anacronismo presentista.....	23
6. <i>Marie Antoinette</i> (2006): Estudo de caso	33
6.1. O objeto e o anacronismo intradiegético	36
6.2. O anacronismo extradiegético	50
6.3. Um novo modo de fazer cinema de época e <i>biopics</i>	56
6.4. <i>Marie Antoinette</i> , figura pós-feminista.....	69
7. Outras representações de <i>Marie Antoinette</i> no cinema	77
8. Conclusão	84
Bibliografia.....	88
Filmografia principal	92
Filmografia secundária	92
Discografia.....	95
Apêndices	97
Apêndice 1. Grelha interpretativa auxiliar de anacronismos presentistas no filme <i>Marie Antoinette</i> (2006)	98

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Grelha interpretativa auxiliar do filme <i>Marie Antoinette</i> (2006).....	3
---	---

ÍNDICE DE DIAGRAMAS

Diagrama 1. Análise do anacronismo em <i>Marie Antoinette</i> (2006) segundo a metáfora do icebergue.....	36
---	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Os ténis Converse azuis (00:55:54).....	39
Figura 2. O Imperador Joseph prova um <i>macaron</i> cor-de-rosa (01:15:59).....	42
Figura 3. Cinto vermelho que Marie Antoinette usa relembrando o caso com Fersen (01:15:59).	43
Figura 4. Marie Antoinette conhece o rei e o <i>dauphin</i> (00:08:27).	45
Figura 5. Início dos anos de excesso (01:15:59).	45
Figura 6. Marie Antoinette recebe a notícia da instabilidade em Paris (01:47:29).	45
Figura 7. Baile de máscaras em Paris (00:59:41).	48
Figura 8. A máscara de tule de Marie Antoinette (01:02:01).	49
Figura 9. Título do filme a cor-de-rosa (00:01:22).....	51
Figura 10. O primeiro plano do filme <i>Marie Antoinette</i> (00:01:15).....	51
Figura 11. A fotografia de Guy Bourdin que inspirou o primeiro plano.....	52
Figura 12. O último plano: o quarto de Marie Antoinette destruído (01:55:36).	54
Figura 13. Maria Antonia transforma-se em Marie Antoinette (00:08:02).	59

Figura 14. Primeira representação da refeição do par real (00:25:38).	60
Figura 15. Segunda representação da refeição do par real (00:36:21).	60
Figura 16. Terceira representação da refeição do par real (00:40:47).	61
Figura 17. Quarta representação da refeição do par real (00:53:35).	61
Figura 18. Última representação da refeição do par real (01:54:12).	62
Figura 19. Louis Auguste amedrontado na dança do casal real (00:20:03).	63
Figura 20. Plano Masterpiece do Palácio de Schönbrunn (00:02:34).	64
Figura 21. Marie Antoinette, ainda Maria Antonia, a acordar (00:02:51).	64
Figura 22. Sapatos ‘Blahnik’ (00:57:02).	65
Figura 23. Marie Antoinette chora a humilhação sofrida perante a corte (00:57:02).	66
Figura 24. Marie Antoinette sozinha numa varanda de Versalhes (00:38:56).	67
Figura 25. Louis Auguste vai à caça, Marie Antoinette fica só (00:47:08).	68
Figura 26. Caracterização de Marie Antoinette (00:37:03).	71
Figura 27. Caracterização da Madame du Barry (00:37:03).	71
Figura 28. A <i>makeover</i> de Marie Antoinette (00:58:16).	73
Figura 29. Kirsten Dunst na capa da revista <i>Vogue</i> , como Marie Antoinette.	75

1. Introdução

Esta análise procura explorar a forma como o anacronismo, quando cuidadosamente empregado em cinema, estabelece com êxito uma sensibilidade contemporânea num tempo histórico anterior, quiçá num passado distante. Para ilustrar esta posição, pretende-se demonstrar que a utilização do anacronismo em *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006, EUA/França/Japão) não é meramente estilística, mas sim uma ferramenta narrativa que permite que Coppola estabeleça um diálogo entre o presente e o passado, utilizando o passado para transmitir uma mensagem do seu próprio presente como realizadora.

O anacronismo, frequentemente criticado por distorcer ou trivializar a precisão histórica, é abordado nesta dissertação como uma deliberada e significativa. Sofia Coppola introduz elementos e sensibilidades contemporâneas num cenário histórico bem conhecido do público geral, tanto para apresentar um novo olhar sobre os acontecimentos, como também para ressaltar a relevância intemporal das situações vividas por Marie Antoinette. A banda musical *punk rock* das décadas de 1980 e 90, os adereços e figurinos modernizados e os comportamentos dos jovens de Versalhes que remetem para a juventude da geração de Coppola destacam a atemporalidade dos temas da alienação e resistência à ordem imposta.

Nesta dissertação, analiso o filme *Marie Antoinette* (2006) segundo quatro grandes eixos: o filme de época, o *biopic*, o anacronismo e o pós-feminismo. Posto isto, procuro estabelecer a relevância do filme *Marie Antoinette* no panorama do *biopic* histórico, anacrónico e pós-feminista. Esta opção prende-se com o facto de o filme de Sofia Coppola ser uma espécie de modelo para a ficção histórica anacrónica, especialmente a que trata de figuras da realeza do sexo feminino, não fosse este considerado o primeiro filme *mainstream* do seu género a perverter deliberada e despudoradamente a temporalidade através do anacronismo (Russo 2024, 133).

O filme de época tende a ser um exercício de reconstituição histórica do passado – ou, pelo menos, pretende convencer o público de que o faz –, o qual prioriza ao máximo a autenticidade visual e narrativa. Coppola desafia estas convenções mesclando o ambiente do século XVIII com elementos da cultura *pop*. Procuro demonstrar que esta

fusão não é um erro ou uma forma de adaptar o filme histórico às tendências contemporâneas para minimizar um sentimento de estranheza e alteridade no público face àquelas realidades, mas sim uma estratégia consciente que utiliza a figura de Marie Antoinette para trabalhar questões do presente de Coppola, incutindo-lhe uma sensibilidade contemporânea. Além disso, reforça a conexão emocional do público com a protagonista: a alienação de Marie Antoinette na corte de Versalhes, por exemplo, é reforçada pela banda musical moderna, na qual ecoam os mesmos sentimentos de isolamento e rebeldia dos jovens modernos.

O *biopic*, por sua vez, procura geralmente contar a história de figuras célebres com alguma precisão, focando-se, *grosso modo*, nos grandes feitos dos homens e nas grandes tragédias das mulheres. Marie Antoinette, no filme de Coppola, não é retratada pela tragédia da sua história. Aliás, a sua prisão e execução nem fazem parte da narrativa. Neste filme, Marie Antoinette não é uma rainha condenada a ser a figura da queda da monarquia na Revolução Francesa; é uma jovem mulher presa a circunstâncias cujo controlo lhe escapa lutando por encontrar um propósito e uma identidade.

Sofia Coppola atribui a sua sensibilidade pós-feminista a Marie Antoinette, oferecendo uma interpretação que sublinha as experiências e os desafios específicos das mulheres. O pós-feminismo, com a sua ênfase na autonomia individual, na diversidade de escolhas e na crítica às estruturas patriarcais, permeia a narrativa de Coppola. A Marie Antoinette de Coppola não é apenas uma vítima passiva dos acontecimentos históricos, mas sim uma personagem com agenciamento próprio, cujas decisões e desejos são explorados em profundidade. Esta abordagem pós-feminista permite uma reavaliação da rainha francesa, não como uma figura trágica e passiva, mas sim como uma jovem mulher complexa e multifacetada, cujas lutas pessoais ecoam com as questões contemporâneas de género e identidade.

A sensibilidade de Sofia Coppola também se manifesta na forma como ela humaniza Marie Antoinette. Ao focar-se nos aspetos íntimos e pessoais da sua vida – as suas batalhas, as suas vitórias, os seus amores e desamores – o filme quebra a distância histórica. Tal pode também ser considerado uma resposta pós-feminista ao tratamento frequentemente desumanizante que figuras históricas femininas sofrem, muitas vezes reduzidas a estereótipos ou símbolos unidimensionais.

Quanto ao anacronismo, quando empregado de forma intencional no cinema, é uma ferramenta poderosa para aproximar o passado e o presente. Trato nomeadamente o anacronismo presentista, ou simplesmente presentismo, como abordado por John Shanks (2022) e posteriormente por Stephanie Russo (2024). Este anacronismo baseia-se na introdução de elementos contemporâneos em épocas passadas. Ao incluir-se elementos fora do seu contexto temporal original, tanto intra- como extradiegeticamente, o realizador pode destacar a relevância de certos temas e ideias, ao mesmo tempo que desafia as perceções tradicionais da História. Em *Marie Antoinette* (2006), de Sofia Coppola, o uso de uma banda musical moderna e referências culturais contemporâneas dentro do panorama histórico do século XVIII serve para recontextualizar a vida da rainha e torná-la um veículo da sensibilidade moderna, um modo de transmitir ideologicamente a visão da realizadora. Este tipo de anacronismo não só questiona a autenticidade histórica como critério absoluto, mas também sublinha a subjetividade inerente à maneira como compreendemos e interpretamos o passado, além de enriquecer a narrativa em termos visuais e sonoros.

Por isso, a partir da pergunta “De que forma o uso de anacronismos presentistas em *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola é ferramenta e indício da atribuição de uma sensibilidade contemporânea à figura histórica?”, selecionei uma metodologia de trabalho que, primeiramente, consistiu na leitura e análise de artigos académicos e obras técnicas acerca do filme histórico, o *biopic*, o pós-feminismo e o anacronismo, de modo a reunir ferramentas para a interpretação do filme selecionado para o estudo de caso: *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola.

Seguiu-se a análise do filme, contando com múltiplos visionamentos do mesmo, tendo em conta os supramencionados quatro eixos desta dissertação. Primeiramente, procurei isolar os elementos anacrónicos do filme, recorrendo à seguinte tabela:

Elemento Anacrónico	Minuto	Cena	Descrição	Categoria (ação, adereço, banda musical, caracterização, diálogo, grafismo)	Justificação

Tabela 1. Grelha interpretativa auxiliar do filme *Marie Antoinette* (2006).¹

¹ Consultar “Apêndice 1” para consultar tabela na íntegra.

A tabela auxiliou a minha análise aprofundada da obra tendo em conta o objetivo desta dissertação, além de servir de esteio aos visionamentos seguintes, nos quais procurei os indícios menos aparentes do anacronismo tendo em conta os quatro eixos de investigação.

Em seguida, analisei complementarmente três filmes que incluem Marie Antoinette como protagonista, como é o caso de *Marie Antoinette* (W. S. Van Dyke, 1938, EUA) e *L'Autrichienne* (Pierre Granier-Deferre, 1990, França), ou mera personagem, tal como surge em *Les adieux à la reine* (Benoît Jacquot, 2012, França). O objetivo é comparar o retrato de Marie Antoinette feito por Sofia Coppola com outras interpretações da mesma figura histórica, evidenciando o seu uso característico de anacronismos tendo em vista atribuição de uma sensibilidade contemporânea à rainha. A análise destes filmes deu-se por um processo de visionamento e anotação simples.

Assim, esta dissertação propõe uma leitura multifacetada de *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola, argumentando que o uso do anacronismo presentista, a reinterpretação do *biopic*, a subversão do filme histórico e a incorporação do pós-feminismo resultam numa atribuição bem-sucedida de sensibilidades modernas ao passado, com o intuito de, a partir dele, retirar ilações relevantes para o presente. Além disso, o anacronismo tem também implicações a nível estilístico, pois é uma forma de *mise-en-scène* pessoal e subjetiva, que subverte a norma no *mainstream* para os filmes de época e *biopics*, principalmente no feminino.

2. O filme de época

A ficção histórica, posicionando-se num equilíbrio entre entretenimento, veracidade e criação, molda a perceção do público acerca do passado. Segundo Jerome De Groot, o romance histórico participa num jogo de autenticidade e pesquisa, realismo e *mimesis*, factó e estória (2016, 14). De um modo porventura autorreflexivo, o filme histórico tem uma relação com o passado, ao mesmo tempo que o representa (De Groot 4). Pensemos o conceito anglo-saxónico de “*costume film*”, cuja tradução literal seria “filme de disfarces” ou “filme de vestuário de fantasia” e engloba os filmes históricos a que é dado uma ênfase acrescida à precisão histórica dos figurinos, cenários e adereços para

construir uma experiência imersiva de uma determinada época – tem uma designação ela própria autorreflexiva. Há uma *performance* que lhe é inerente no ato de ‘disfarçar’ o presente de passado, criando uma sinergia entre ficção e facto, real e imaginário (De Groot 182).

Tradicionalmente, o filme de época hollywoodiano notabiliza-se pela reconstituição meticulosa dos eventos e locais – seja utilizando localizações históricas reais ou réplicas em estúdio –, uso de figurinos, caracterização, diálogos e música apropriados à época (Shanks 2022, 4). O realismo na ficção histórica restringe-se normalmente o uso de uma série de estratégias estéticas com o intuito de convencer o público de que aquela representação tem algum grau de veracidade, mesmo sabendo que o passado representado está filtrado por questões de legibilidade no tempo presente (De Groot 2016, 16). Além disso, quando falamos em filme histórico, adicionamos uma camada de visualidade através do movimento que a História porventura não tinha naquela época – o *medium* da História era a página e passou a ser o ecrã, que confere ao texto uma nova forma de se expressar por imagens, som, cor, movimento e ação (Rosenstone 2006, 164).

Robert A. Rosenstone ressalta que os filmes de Hollywood têm dominado o mercado global desde a década de 1920, mas outros países, especialmente na Europa, América Latina e Ásia, têm produzido filmes históricos de teor mais profundo e porventura interessante (2006, 50). Mesmo utilizando recursos estéticos semelhantes aos hollywoodianos, estes filmes não americanos destacam-se por recorrerem mais frequentemente a personagens totalmente fictícias e por serem mais abertos a finais tristes ou trágicos, mas não menos inspiradores do que os seus análogos americanos (Rosenstone 50).

No caso inglês, sublinhado por Belén Vidal, o *heritage film* – um subgénero de filmes britânicos que ganhou força nas últimas décadas do século XX e almejava mostrar nostalgicamente a Grã-Bretanha do pré-guerra – tornou-se particularmente lucrativo sob o governo de Margaret Thatcher, na década de 1980, consolidando-se com o “*Austen Boom*”² dos anos 90 (2012, 17). Estes filmes promoviam uma perspetiva seletiva e elitista do passado inglês, ignorando versões mais pluralistas da cultura nacional, e, em tempo de declínio económico e social, reforçavam a crença numa ordem social pré-

² Adaptações cinematográficas das obras de Jane Austen e semelhantes.

industrial e aristocrática, servindo tanto ao nacionalismo interno quanto a uma imagem distorcida, mas atraente, da cultura britânica no estrangeiro (Vidal 17).

A partir da década de 1970, surge uma onda de filmes históricos com um caráter mais experimentalista por parte de realizadores de ideologia marxista que se opõem conscientemente aos códigos, convenções e práticas de Hollywood (Rosenstone 2006, 50). Estes cineastas contestam os valores individualistas e capitalistas do cinema *mainstream*, propondo novas formas de apresentar os personagens e factos históricos “de sempre” (Rosenstone 50). O interessante destes filmes, para Rosenstone, transcende o simples questionamento revolucionário: eles contribuem para um novo vocabulário histórico no cinema, tornando-o, para o público, mais complexo e autorreflexivo (2006, 50).

A própria História é a criação de versões do passado, uma forma de aplicar sentido àquilo que já não existe, que é caótico, vazio e inexistente porque já passou (De Groot 2016, 7). Há um processo historiográfico³ que não é mais do que a escrita da História, aquilo que proporciona uma compreensão ou simplesmente tradução do passado (De Groot 7). O autor destaca que tanto o romancista – ou, no nosso caso, o realizador – como o historiador procuram ultrapassar a alteridade do passado, enquanto entidade estranha e longínqua, e estabelecer uma relação compreensível entre ele e o presente (2016, 18). A ficção histórica, nomeadamente aquela que recorre à imagem em movimento, não se afasta necessariamente da História, mas, segundo Rosenstone é uma nova linguagem do passado (2006, 6). O filme tem a capacidade de preencher as lacunas deixadas pela erosão do tempo (Rosenstone 2006, 17). O tempo e espaço da ação do filme de época não são mais do que uma recriação e reescrita de um determinado passado, porventura narrativizando uma série de acontecimentos históricos de forma semelhante ao processo da própria historiografia:

Assim, os romances históricos podem criticar a estrutura hegemónica de uma História totalizante e esclarecedora. [...] As estratégias inerentes ao conhecimento, instituição e construção de versões oficiais da História são postas à prova pelos efeitos dos romances históricos, que procuram enquadrar a

³ A historiografia é a ferramenta através da qual a História é organizada, ordenando acontecimentos e/ou preenchendo lacunas de acordo com uma narrativa coerente, de modo a que esta permita a compreensão (De Groot 2016, 7).

realidade e autoridade da História, mas, lá no fundo, que estão cientes de que são apenas fabricações. (De Groot 2016, 16)⁴

Ademais, o historiador seleciona e organiza factos que considera relevantes para a narrativa histórica e constrói ligações entre os mesmos; o realizador fá-lo aberta e propositadamente (Rosenstone 2006, 8). Isto é, enquanto a criação de factuais é um ‘mal necessário’ para o historiador, pois, em condições perfeitas, os dados existentes em arquivo não apresentariam lacunas para preencher, para o realizador é o propósito do seu trabalho. A imagem não pode transmitir significado em termos abstratos e generalistas da mesma forma que a palavra escrita, o *medium* do historiador; a imagem tem de ser concreta (Rosenstone 1995, 8). Quando não existe facto, é necessário criar uma realidade aproximada. Para isso, o realizador narra a História através de uma série de recursos enumerados por Robert A. Rosenstone, que possibilitam ao público uma vivência háptica do passado no presente (2006, 39). São eles: (1) compressão ou condensação,⁵ em que vários personagens ou acontecimentos se fundem num só; (2) deslocamentos⁶ de eventos na linha do tempo; (3) alterações,⁷ mediante as quais o personagem possui certos sentimentos ou executa certas ações de outras figuras históricas reais ou que nunca sucederam; (4) que diálogos permitem uma melhor compreensão das figuras históricas, dos acontecimentos e impacto dos mesmos; (5) e a própria invenção⁸ dos personagens, que, mesmo sendo figuras conhecidas da História, possuem os seus temperamentos, maneirismos e entoação que são desconhecidos do realizador.

Durante muito tempo, foi impensável considerar-se o cinema como uma forma séria de narrar a História, devido à separação entre cultura erudita e cultura popular, e à crença de que apenas o conhecimento académico acerca da política, economia, sociedade e cultura do passado era válido (Rosenstone 2006, 20). Na década de 1960, esta visão começou a mudar. No final da década, um número significativo de historiadores começou a interessar-se pelo cinema, levando à realização de conferências e à publicação de artigos académicos sobre a relação entre cinema e História. A primeira

⁴ Tradução da autora. Do original: “Hence, historical novels can critique the hegemonic structure of a totalizing, explaining history. [...] The strategies inherent in knowing, enacting, and constructing official versions of history are laid bare by the effects of historical novels which attempt to hold within them the actuality and the authority of history, but always, always know, deep down, that they are fabrications.”

⁵ Terminologia original: “*compression or condensation*”.

⁶ Terminologia original: “*displacements*”.

⁷ Terminologia original: “*alterations*”.

⁸ Terminologia original: “*invention*”.

conferência de renome sobre o tema, intitulada *Film and the Historian*, ocorreu em 1968, em Londres, seguida por outras na Europa, focadas principalmente no valor pedagógico do documentário e que culminaram na criação da International Association for Audiovisual Media and History, que publica desde 1981 o *International Journal of Film, Radio, and Television* (Rosenstone 21).

A tentativa de ‘academificação’ do filme histórico, embora possa legitimar a produção deste tipo de filmes aos olhos dos estudiosos, traz consigo as convenções tradicionais do método histórico que, por vezes, não se coaduna com a visão artística. Esta abordagem entende o filme como uma mera representação do passado, quando, na verdade, pode ultrapassar esses constrangimentos de autenticidade e ser uma forma de expressão e criação. Para Rosenstone, o filme histórico não é apenas um simulacro do passado, mas também um momento de ‘fazer História’ (2006, 36-37). Sergei Eisenstein, célebre realizador de filmes de propaganda soviética dos quais *A Greve (Stachka)*, 1925, União Soviética), *O Couraçado Potemkine (Bronenosets Potyomkin)*, 1925, União Soviética) e *Outubro (Oktyabr)*, 1927, União Soviética), contribuiu, por exemplo, para massificar a narrativa da História, isto é, levar a História até às massas operárias daquela época. Imagens destes mesmos filmes são usadas documentalmente em jornais, revistas e livros ilustrando os acontecimentos da Revolução Bolchevique (Rosenstone 52). O filme tem o poder de se tornar histórico duas vezes: a primeira, porque mobiliza factos do passado, e a segunda, porque os mobiliza de uma forma própria do seu tempo.

O filme histórico é, desta forma, terreno fértil para a criação. A ficção histórica trata de assuntos de um passado que não existe, tanto por ser ficcional, como pelo facto do próprio passado ser irrecuperável (De Groot 2016, 3). Ademais, a História, por tratar de temas inatingíveis, é dúbia e, segundo De Groot, devemos suspeitar das lições que se retiram da mesma porque “estão inevitavelmente presos aos desejos do presente” (2016, 190).⁹ Os filmes, mesmo recorrendo a uma extensa e minuciosa investigação documental, não conseguem ter precisão histórica, especialmente porque a própria História, através do seu *medium* tradicional que é o livro, não o tem (Rosenstone 2006, 37). Desta forma, o filme dá-nos acesso à alteridade que é o passado através da imagem, ao mesmo tempo que nos faz ver que esse passado é efetivamente irrecuperável. Para

⁹ Tradução da autora. Do original: “are inevitably in thrall to the desires of the present”.

Robert A. Rosenstone, brincar com o passado e reconfigurar as pistas que nos foram deixadas através do tempo é a abordagem mais produtiva ao filme histórico (2006, 164).

Deste modo, a ficção histórica cria condições de possibilidade para pensar a História a partir de entendimentos alternativos ao consenso acadêmico:

A ficção desafia, ‘perverte’, critica e transfigura uma História normativa, direta, linear e autoproscribita. É uma entidade interessada em escarnecer e minar uma certa forma de analisar o passado, enquanto sugerem uma série de modelos afetos a um tipo de entendimento que não se adequa às noções pré-concebidas de ‘histórico’. (De Groot 2016, 2, ênfase no original)¹⁰

Além disso, contribui para o imaginário histórico do público, tanto por meio do conteúdo diegético, como pela forma como narrativiza e articula aquilo que pretende transmitir (De Groot 2016, 2). Por outras palavras, este tipo de ficção não só subverte a visão de passado que o espectador tem através do modo como apresenta os personagens e suas ações, bem como os cenários, adereços e figurinos mais ou menos historicamente adequados; mas também pela maneira como a narrativa que emprega todos estes elementos é construída e, principalmente, apresentada – é o papel fundamental da *mise-en-scène* na edificação do filme histórico. Aliás, o filme histórico funciona na suspensão da incredulidade por parte do espectador, ao ignorar propositado do artifício. “A ficção histórica só funciona, como por magia, se as pessoas acreditarem nela mesmo estando cientes da sua falsidade”, defende De Groot (2016, 153).¹¹ Mesmo os filmes históricos que representam os acontecimentos de forma abertamente enviesada têm um efeito sobre a forma como vemos o passado (Rosenstone 2006, 5). Isto é, mesmo que conheçamos o artifício do filme, ele influencia a nossa percepção histórica.

Os filmes de época não só contribuem para um entendimento alternativo, como fomentam a apreciação do público pelo passado (De Groot 2016, 4), pois criam e empregam novos modos de contar a História que não refletem os cânones acadêmicos (De Groot 152). A estranheza desencadeada no público pelas representações do passado causa-lhe desconforto, ao mesmo tempo que o envolvem por suscitarem curiosidade,

¹⁰ Tradução da autora. Do original: “*Fictions challenge, ‘pervert’, critique, and queer a normative, straightforward, linear, self-proscribing History. They are entities that are interested in mocking and undermining such a way of analysing the past, while suggesting instead a set of very strange templates for a type of understanding that does not neatly fit with perceived notions of the ‘historical’.*”

¹¹ Tradução da autora. Do original: “*Historical fictions only work, like magic, if people believe in them while knowing their falsehood.*”

fazendo-o refletir acerca da História (De Groot 169). O teor bizarro de um simulacro histórico porventura impreciso é justamente a qualidade pedagógica do cinema histórico. Robert A. Rosenstone, por sua vez, explica que este desejo para representar o passado em modos de expressão contemporâneos ao público em questão nos levou a utilizar inevitavelmente as artes visuais para contar a História (2006, 3).

Claire Monk invoca uma onda de filmes a partir do início do século XXI que procuram distanciar-se das normas tradicionais da ficção histórica, empregando narrativas que giram em torno das questões de gênero e da identidade sexual (cit. por Shanks 2022, 4). Além disso, o filme histórico da era pós-moderna distancia-se da frieza da reconstituição modernista, dando maior importância à emoção do que ao facto (Vidal 2012, 21). Sabendo que o filme histórico é intrinsecamente revisionista, alguns realizadores procuram ultrapassar o realismo e dar primazia ao surrealismo, à colagem, ao expressionismo, à ruminância mítica e ao pós-modernismo (Rosenstone 1995, 11). Nesta onda vanguardista, ganha peso, também, o emprego de elementos anacrônicos no filme histórico.

As opiniões acerca das imprecisões na ficção histórica podem dividir-se, de um modo geral, em três categorias: (1) um viés historiocêntrico, segundo o qual as imprecisões dos factos; (2) um viés revisionista que aponta o efeito pedagógico que as imprecisões têm na compreensão do público acerca de outros tempos; e (3) um viés autoral, que coloca a História ao serviço do autor, e não o autor ao serviço da História.

Para Frederic Jameson, um teórico historiocêntrico, a ficção histórica pós-moderna descredibiliza a verosimilhança (1992, 284). Isto é, há uma menor preocupação com a fidedignidade, o que deixou o público incapaz de experienciar a História de forma autêntica. Por outras palavras, já não estamos aptos para compreender a História sem o apoio ocioso de algum presentismo. Já Katharine Harris argumenta que o texto é mais honesto e autêntico através da estética ‘neo-histórica’, a qual se caracteriza em parte pelo uso de anacronismos influenciados pelo momento presente da escrita (2017, 197). Com uma visão revisionista acerca da ficção histórica, Harris afirma que a autenticidade da estética neo-histórica reside no reconhecimento de que a narrativa histórica terá sempre falhas e limitações (2017, 210). Esta autoconsciência contribui para uma compreensão mais reflexiva da História, incentivando um envolvimento mais crítico com as narrativas históricas e promovendo a pedagogia que estas podem oferecer.

Estas perspectivas aplicam algum tipo de responsabilidade histórica e pedagógica ao filme. Porém, há perspectivas que dão primazia à visão do *auteur*, relegando a História para segundo plano. Para Alexander Nagel e Christopher S. Wood, por exemplo, o artista intervém no tempo, não para demonstrar uma verdade preexistente, mas para gerar algo que até então não existia: “A inovação autoral apresenta-se como um bônus acrescentado a uma realidade” (2010, 15).¹²

3. O *biopic*

É tarefa difícil apontar uma definição concreta para o *biopic*¹³ – isto é, o filme biográfico – porque não existe um consenso sobre este formato cinematográfico na academia. Para Belén Vidal (2014, 3), o *biopic* é “um filme de ficção acerca de uma figura cuja existência está documentada historicamente, e cuja pretensão de fama ou notoriedade atestam da singularidade da sua história” (2014, 3).¹⁴ Pode ser considerado uma forma cinematográfica híbrida que conta acontecimentos da vida de uma pessoa real e combina elementos de biografia e de documentário (Hollinger 2020, 5). Karen Hollinger rejeita a noção de *biopic* enquanto género, apresentando-o como uma forma cinematográfica multigénero na qual se inclui um vasto espectro de filmes, como musicais, comédias, dramas e filmes históricos (2020, 5). O festival Biografilm que, em 2024, conta com 20 edições, demonstra não só a popularidade do formato do *biopic*, mas também a sua qualidade multigénero, aceitando em competição filmes que variam num espectro que vai da ficção ao documentário (Vidal 2014, 9).

O cinema foi buscar à biografia escrita o conceito da trajetória de vida enquanto princípio estruturante (Marcus 2002, 215). Cruzando factos históricos com uma narrativa ficcional, conta-se a História através da personalidade e ponto de vista do protagonista (Vidal 2014, 3). Assim, o *biopic* encontra-se na fronteira entre facto e ficção, e não transmite necessariamente com rigor e precisão histórica a vida de quem

¹² Tradução da autora. Do original: “*The authorial innovation presents itself as a surplus added to reality, an increase*”.

¹³ Será usado o termo *biopic* nesta dissertação, por ser o termo mais popular para descrever este formato cinematográfico. O *biopic* será tratado no masculino já que é uma abreviatura de “*biographical picture*”, que traduzo como “filme biográfico”.

¹⁴ Tradução da autora. Do original: “*a fiction film that deals with a figure whose existence is documented in history, and whose claims to fame or notoriety warrant the uniqueness of his or her story*”.

figura. Apesar disso, esta fronteira é ténue e pode ser capaz de confundir os espectadores, fazendo-os crer que o *biopic* tem valor documental acerca da figura histórica que retrata (Hollinger 2020, 7). Vidal, por sua vez, refere a capacidade pedagógica que o filme histórico, e, por extensão, o *biopic*, tem de servir como um documento histórico, podendo mesmo ser uma forma de escrita da História, pois congrega um conhecimento especializado, o saber popular e o entretenimento de massas (2014, 4). Há momentos em que o realizador se vê na necessidade de completar a História, por vezes preenchendo as lacunas com as expectativas do seu público sobre a narrativa da personalidade em causa. Por exemplo, Maria da Escócia e Isabel I de Inglaterra nunca se cruzaram, mas as suas representações no grande ecrã nos filmes homónimos *Mary Queen of Scots* de 1971 (Charles Jarrott, Reino Unido/EUA) e de 2018 (Josie Rourke, Reino Unido/EUA) apresentam duas rivais poderosas envolvendo-se em tensos confrontos. A reprodução realista dos factos históricos resultaria em produções cinematográficas de fraco interesse, porque, regressando ao exemplo supramencionado, o público espera um confronto direto entre adversárias (Bingham 2010, 8-9). Assim, os elementos que compõem a representação de figuras históricas devem não só abraçar o conhecimento e expectativas do público, mas também englobar a memória coletiva ou iconográfica das personalidades retratadas (Vidal 2014, 11). Jean-Louis Comolli argumenta mesmo que uma personagem histórica em cinema tem dois corpos: o do ator que o interpreta e a soma de todas as representações prévias dessa figura (cit. por Vidal 2014, 12-13).

O *biopic* pode ser considerado como uma das mais antigas formas cinematográficas e remonta à era do cinema mudo, no qual surgiram os primeiros filmes que retratam acontecimentos e figuras históricas (Rosenstone 1995, 7). George Custen situa a consolidação do *biopic* na década de 1930, na qual surgiram retratos cinematográficos de homens grandiosos criados na ótica do *self-made man*, isto é, um homem de sucesso cujo êxito foi fruto do seu próprio trabalho (1992, 8). Ademais, o autor argumenta que esta abordagem funciona como uma representação metafórica dos grandes produtores da época em Hollywood, que nestes filmes projetavam o seu próprio caminho para se estabelecerem enquanto magnatas do cinema. A importância dada às celebridades e certos valores no *biopic*, reforçando a estrutura ideológica e económica da indústria, contribuiu para legitimar Hollywood enquanto instituição (Vidal 2014, 5). O resultado foi a standardização da narrativa dos grandiosos homens, ao passo que as mulheres

eram pouco retratadas em biografias fílmicas, resumindo-se quase exclusivamente o seu retrato aos *biopics* sobre rainhas (Hollinger 2020, 12).

O realizador William Dieterle, da Warner Bros., e o produtor Daryl F. Zanuck, da 20th Century Fox, são considerados os cineastas de *biopics* mais notáveis desta época (Hollinger 2020, 10). Dieterle, por um lado, apoiava-se no rigor histórico para criar as suas obras ficcionais, apresentando algum compromisso com os factos e responsabilidade ideológica (Elsaesser 1986, 23, cit. por Hollinger 2020, 10). Por outro lado, o objetivo de Zanuck era criar filmes de elevado interesse popular – isto é, “contar boas histórias”¹⁵. Para tal, desenvolvia meios para que o público torcesse pelo protagonista e introduzindo algumas cenas humorísticas para aliviar a tensão (Hollinger 11). De qualquer das formas, Karen Hollinger (2020, 11) nota que o objetivo de ambos era demonstrar o valor grandioso da figura histórica retratada através dos mecanismos cinematográficos necessários, inaugurando a fórmula dicotómica de facto e ficção que serviria de mote aos *biopics* futuros.

Chegando à década de 1950, o *biopic* hollywoodiano atingiu o seu pico de produção, com a introdução de novas formas narrativas, novas temáticas e novos protagonistas, entre os quais figuras do entretenimento, lendas do desporto, artistas, militares e *gangsters* (Custen 1992, 52). Com esta abertura temática a novos protagonistas, as mulheres viram-se mais representadas em *biopics* sobre figuras célebres do entretenimento e da música (Hollinger 2020, 12). Nesse sentido, o *biopic* musical cresceu, possivelmente para levar à sala de cinema os novos espectadores televisivos do período do pós-guerra (Custen 1992, 143). O *biopic* do homem poderoso do passado adquire um tom mais sombrio e torna-se raro, dando lugar a protagonistas mais contemporâneos, o que causou problemas em termos de rigor, pois “as figuras retratadas no *biopic* e sua família e amigos podiam ainda ser vivos e contestar a apresentação de acontecimentos do filme” (Hollinger 2020, 13).¹⁶

Entre as décadas de 1960 e 70, o *biopic* entra em declínio, segundo Custen (1992, 29), por não ser capaz de acompanhar os movimentos sociais dos anos 60, por manter uma atitude conservadora sobre valores do pré-guerra e ver a sua fórmula apropriada pela

¹⁵ Tradução da autora. Do original: “telling a good story”.

¹⁶ Tradução da autora. Do original: “the subject of the biopic him or herself, as well as family and friends, might still be alive to contest the film’s presentation of events”.

televisão, o que resultou num excesso de exposição do público a um tipo de *biopic* sensacionalista e de menor qualidade (Hollinger 2020, 13). O renascimento do *biopic* deu-se na década de 1980 a par de uma mudança na abordagem a este tipo de filmes, que passou a ser visto enquanto forma cinematográfica de *auteur*¹⁷ (Bingham 2010, 19). Talvez acompanhando a onda dos *blockbusters* em Hollywood, Carolyn Anderson e Jon Lupo consideram que a produção de *biopics* começou a procurar realizadores e atores de prestígio, a despender de grandes orçamentos, a investir no *marketing* e a apelar ao gostos dos jovens com o objetivo de fazer estas obras atingirem o estatuto de filme-evento (cit. por Hollinger 2020, 14).

Atualmente, o *biopic* mantém-se como um formato apreciado na indústria. Bélen Vidal (2014, 2) nota que 12 dos 20 Óscares de Melhor Ator Principal e Melhor Atriz Principal entre 2000 e 2009 foram para a atores que interpretam figuras históricas reais, incluindo Hillary Swank em *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999, EUA); Jamie Foxx em *Ray* (Taylor Hackford, 2004, EUA), Reese Witherspoon em *Walk the Line* (James Mangold, 2005, EUA), Philip Seymour Hoffman em *Capote* (Bennet Miller, 2005, EUA/Canadá), Marion Cotillard em *La Môme/La Vie en Rose* (Olivier Dahan, 2007, França/Chéquia/Reino Unido) e Sean Penn em *Milk* (Gus Van Sant, 2008, EUA). Já entre 2010 e 2024, dos 28 Óscares nas mesmas categorias, venceram 13 atores que desempenharam papéis de personagens históricas, dos quais Sandra Bullock em *The Blind Side* (John Lee Hancock, 2009, EUA), Colin Firth em *The King's Speech* (Tom Hooper, 2010, Reino Unido/Austrália), Meryl Streep em *The Iron Lady* (Phyllida Lloyd, 2011, França/Reino Unido), Daniel Day-Lewis em *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012, EUA), Eddie Redmayne em *The Theory of Everything* (James Marsh, 2014, Reino Unido/Japão/EUA), Leonardo DiCaprio em *The Revenant* (Alejandro G. Iñárritu, 2015, EUA), Gary Oldman em *Darkest Hour* (Joe Wright, 2017, Reino Unido), Olivia Colman em *The Favourite* (Yorgos Lanthimos, 2018, Reino Unido, Irlanda/EUA), Rami Malek em *Bohemian Rhapsody* (Bryan Singer, 2018, Reino Unido/EUA), Renée Zellweger em *Judy* (Rupert Goold, 2019, Reino Unido/EUA/França), Jessica Chastain em *The Eyes of Tammy Faye* (Michael Showalter, 2021, EUA), Will Smith em *King Richard* (Reinaldo Marcus Green, 2021, EUA) e Cillian Murphy em *Oppenheimer* (Christopher Nolan, 2023, EUA/Reino Unido).

¹⁷ Da teoria de autor, que considera o realizador como o motor criativo do filme (*Encyclopaedia Britannica*, 2024).

Além do reconhecimento que o *biopic* adquire através dos prémios que são atribuídos a esse tipo de filmes, o seu sucesso na atualidade explica-se como reflexo do colapso do realismo na era pós-moderna, o qual levou uma parte do público a satisfazer o seu desejo de previsibilidade no *biopic*, formato que garante personagens bem construídas e finais fechados (Vidal 2014, 8). Belén Vidal adianta ainda que o *biopic* contemporâneo é alimentado pela cultura da celebridade, que enfraquece a fronteira entre público e privado (2014, 8).

Apesar das várias fases que o *biopic* já atravessou, alguns autores afirmam que a sua fórmula dicotómica se manteve mais ou menos semelhante ao longo dos tempos. O próprio *biopic* independente emprega esta fórmula através de uma visão revisionista, uma estrutura pós-moderna ou um estilo visual distinto (Hollinger 2020, 15). No entanto, Vidal rejeita a existência de uma fórmula repetida até à fazendo notar que as produções baseadas em histórias reais possuem limites flexíveis das produções baseadas em histórias reais (2014, 2). É neste sentido que Stephanie Russo refere que, por vezes, os realizadores e produtores de *biopics* afirmam que os seus filmes não são *biopics* (2024, 19).

Hoje, o *biopic* é um laboratório para realizadores aclamados. Oliver Stone, Martin Scorsese, Spike Lee, Jane Campion, Milos Forman, Warren Beatty, Mike Leigh, Gus Van Sant, Roman Polanski e Bill Condon são alguns dos nomes que incluem *biopics* no seu portefólio, em filmes que exibem elementos experimentais e estilos ousados (Bingham 2010, 19-20). Em vez de uma fórmula única, Dennis Bingham destaca sete modos de fazer *biopics*, fruto das várias fases da História deste tipo de filmes: (1) a forma clássica, que consagra feitos gloriosos; (2) uma postura de *warts-and-all*,¹⁸ isto é, uma exposição realista de fatores tanto positivos como negativos; (3) o *biopic* de *auteur*, no qual o realizador tem a sua própria noção de verdade sobre a história de outrem; (4) a investigação crítica e atomização do personagem, como em *Citizen Kane* (1941, Orson Welles, EUA); (5) a paródia ou o *anti-biopic*, isto é, o *biopic* irónico de quem não o merece; (6) a apropriação das minorias, que utilizam a seu favor a fórmula mitificadora que anteriormente era usada contra elas; e (7) o *biopic* neoclássico, em

¹⁸ O termo “*warts-and-all*” traduz-se literalmente por “verrugas-e-tudo” e define-se na atitude de representar os factos da maneira mais crua possível, mesmo que estes sejam desagradáveis.

voga a partir do virar do milénio, que junta todos ou quase todos os elementos supramencionados (2010, 17-18).

Em todo o caso, o *biopic*, não sendo conservador na sua forma explícita, é-o tematicamente. 65% dos *biopics* estudados por George Custen, cuja amostra integra maioritariamente filmes de estúdios de Hollywood, retratam protagonistas masculinos, enquanto apenas 25,8% são exclusivamente focados em mulheres (1992, 103-5). Destes últimos, a sua grande maioria retrata mulheres célebres da área do entretenimento, amantes de figuras históricas masculinas e realza. Note-se, então, que existe uma profunda disparidade entre *biopics* sobre homens e sobre mulheres, sendo os primeiros mais frequentes do que os segundos pois os critérios de notoriedade ditados por uma sociedade patriarcal desconsideram os êxitos femininos (Bingham 2010, 213), além de que as esferas públicas reservadas às mulheres, ao longo da História, sempre foram mais limitadas do que as tipicamente ocupadas por homens (Hollinger 2020, 16). Além disso, Dennis Bingham considera que os *biopics* sobre a mulher histórica debruçam-se sobre o lado trágico e conflituoso do seu sucesso, ‘fetichizando’ um complexo de vítima que, segundo o autor, o público feminino se autoimpõe: “No entanto, o poder executivo da rainha entra em conflito com a natureza emocional, romântica e dependente da mulher” (Bingham 2010, 217).¹⁹ Hollinger (2020, 2), por sua vez, refere que não é um gosto masoquista pela vitimização que leva as mulheres a apreciarem este tipo de *biopics*, mas sim a satisfação de ver o triunfo ou a sobrevivência improvável das protagonistas.

Biopics com mulheres como protagonistas carregam narrativas de sofrimento, vitimização e insuficiência, podendo ser empoderador apenas através de uma lente feminista (Bingham 2010, 10). Da mesma forma, Carolyn Heilbrun considera que as protagonistas de *biopics* são apresentadas como “pouco ambiciosas, ou sem aspirações, responsáveis pelos seus fracassos e nunca pelos seus sucessos” (cit. por Hollinger 2020, 16).²⁰ Dennis Bingham (2010, 10-11) aponta filmes como *An Angel at My Table* (Jane Campion, 1990, Nova Zelândia/Austrália/Reino Unido), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000, EUA), *The Notorious Bettie Page* (Mary Harron, 2005, EUA) e *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006, França/EUA/Japão) como precursores de um

¹⁹ Tradução da autora. Do original: “*The queen’s power to command, however, is usually in conflict with women’s emotional, romantic, dependent natures*”.

²⁰ Tradução da autora. Do original: “*lacking in ambition or aspiration, responsible for their failures but never for their successes*”.

novo modo de retratar a mulher no *biopic*, mas verifica que a raridade deste tipo de produções é insuficiente para reinventar o *biopic* no feminino. No entanto, Hollinger contrapõe argumentando que os *biopics* sobre mulheres históricas têm desafiado as noções conservadoras deste género cinematográfico, afastando-se da noção de Bingham de que os retratos em que as figuras históricas femininas surgem como vítimas fazem com que o formato perca força (2020, 127).

4. Pós-feminismo²¹

O pós-feminismo é um conceito complexo e controverso no seio académico, que não possui uma definição concreta e universal. De modo geral, a tendência é referir-se a uma perspetiva crítica em relação ao feminismo de segunda vaga, muitas vezes vinda de dentro do próprio movimento feminista. Algumas perspetivas tomam o pós-feminismo como uma evolução natural do feminismo, parte de um processo evolutivo e transformativo inerente a qualquer corrente sociológica e filosófica, enquanto outras o vêem como uma crítica mais radical e divisora:

Enquanto o “pós-feminismo” e o “pós-feminismo” poderiam ser entendidos como termos profundamente distintos – o primeiro representando um período histórico e o segundo uma sensibilidade cultural – é de notar que, em ambos os casos, o prefixo “pós” é ambíguo e pode compreender a sugestão de um período “após” o feminismo ou, de modo mais otimista, uma “genealogia que implica uma revisão ou uma grande familiaridade”. O termo pode representar, desta forma, um ato de repúdio ou afirmação das políticas feministas, dependendo de como é utilizado num determinado contexto cultural. (Gwynne e Muller 2013, 2)²²

²¹ Há autores que distinguem entre “pós-feminismo”, “pós feminismo” e “pós-feminismo” enquanto conceitos distintos. Nomeadamente nas obras anglófonas, as grafias “pós-feminismo” e “pós feminismo”, separando o prefixo da palavra “feminismo”, referem-se a ruturas com o próprio feminismo como algo que o supera posteriormente, enquanto a grafia “pós-feminismo” aplica-se mais a um movimento feminista pós-moderno, de rutura institucional e instabilidade, mas que não se separa necessariamente do feminismo. A presente dissertação opta, de modo geral, pelo termo “pós-feminismo” hifenizado para descrever o movimento de reação ao feminismo de segunda vaga, desde a vertente consumista dos grandes *media* até à atitude feminista pós-moderna de destabilização das instituições patriarcais.

²² Tradução da autora. Do original: “*While ‘post-feminism’ and ‘postfeminism’ could be understood as distinctly different terms – with the former representing a historical period and the latter a cultural sensibility – it should be noted that in both instances the prefix ‘post’ is ambiguous and can be understood as suggesting either a period ‘after’ feminism or, more optimistically, as denoting ‘a genealogy that entails revision or strong family resemblance’. The term can therefore represent both a repudiation and an affirmation of feminist politics, depending on how it is deployed within a certain cultural context.*”.

Os múltiplos significados conferidos a este conceito podem, então, explicar-se pelo uso do prefixo ‘pós’, que tem conotações indefinidas e por vezes contraditórias (Genz e Brabon 2009, 3). Para alguns, como Stéphanie Genz e Benjamin A. Brabon, o prefixo usa-se para assinalar uma completa rutura com o feminismo, podendo mesmo denotar a morte deste movimento (2009, 3). Para outros, o prefixo não implica necessariamente uma rutura com o feminismo, tão-pouco uma rejeição das suas lutas e ensinamentos, mas significa uma dependência relativamente ao movimento-mãe (Genz e Brabon 4). Assim, se o pós-feminismo herda os princípios do feminismo, herda também a sua indefinição. O próprio feminismo é um movimento fraturante que reúne diferentes perspetivas; todas elas almejam para um certo conceito de justiça, mas divergem na definição dessa justiça e nos caminhos para lá chegar (Genz e Brabon 4).

Algumas perspetivas posicionam o pós-feminismo na narrativa do pós-modernismo, herdando o ímpeto de rutura com as definições estabelecidas de género e com os paradigmas vigentes (Gamble 2001, 289). Para Susan Faludi, o pós-feminismo não é rutura nem sucessor: é uma reação, não hostil mas irónica – atitude própria do pós-modernismo – e uma crítica pseudo-intelectual aos dogmas da segunda vaga (cit. por Gamble 2001, 38). A corrente pós-modernista entende que a realidade é mediada pelas imagens e sua construção, logo podemos ter um papel ativo na construção destas imagens e, por conseguinte, da nossa realidade (Fenton 2001, 91). Esta proximidade ao processo de construção da imagem traz um novo ânimo experimentalista à cultura da moda e da cosmética (Fenton 91), temas subjacentes à vivência da “*girly girl*”, isto é, a rapariga hiperfeminina, modelo do pós-feminismo.

Stéphanie Genz e Benjamin A. Brabon notam que o termo “pós-feminismo” surgiu em 1919 num grupo literário do bairro de Greenwich Village, cujos membros declararam que as normas sociais não deviam estar ligadas ao sexo das pessoas e que procuraram lutar não por homens nem por mulheres mas sim por pessoas, contando com o suposto êxito da primeira vaga do feminismo, do qual saiu o movimento sufragista (2009, 10-11). O rescaldo da Primeira Guerra Mundial e posteriores acontecimentos da Segunda incapacitaram consideravelmente este movimento, que só voltou ao panorama *mainstream* de modo significativo nos anos 80 do século XX. Sophia Phoca, por sua vez, aponta as origens do pós-feminismo na rutura interna que houve no seio do *Mouvement de Libération des Femmes*, quando, em 1968, membros deste grupo fizeram pública a sua posição de discordância com a luta feminista pela igualdade entre homens

e mulheres, assumindo uma posição que reconhece diferenças fundamentais nos dois géneros (cit. por Gamble 2001, 289).

A partir da década de 1980, os meios de comunicação social adotaram uma posição pós-feminista como reação ao movimento feminista de segunda vaga, que algumas fações da sociedade começavam a considerar obsoleto (Gamble 2001, 36) por serem facilmente persuadidas pelos *media* de que o feminismo já teria passado de moda (Gamble 38). Talvez o cunho implícito heterossexista do pós-feminismo tenha sido o fator atrativo do movimento para as instituições patriarcais, pois procura encontrar lugar na esfera feminina para os homens, enquanto parceiros românticos, maridos, pais ou mesmo amigos (Gamble 36).

Apesar da atitude pós-feminista, porventura, o preceder, o conceito “pós-feminismo” propriamente dito enquanto corrente de pensamento feminista ganhou forma apenas nos anos 90 entre feministas americanas e britânicas, como Naomi Wolf, Katie Roiphe, Rene Denfeld and Natasha Walter, que estiveram na linha da frente da crítica ao feminismo de segunda vaga, classificando-o como sendo obsoleto para as lutas e experiências da mulher no fim do século XX e início do novo milénio (Gamble 2001, 289). Por vezes consideradas anti-feministas, estas autoras não assumiram uma rutura com aquele movimento, mas procuraram trazer uma mudança aos objetivos do mesmo, o que se pode considerar como o início da terceira vaga do feminismo (Gamble 289). No entanto, mesmo que o pós-feminismo não desconsidere as vitórias do feminismo e até possa incorporar alguns dos seus aspetos fundamentais, a cultura *pop* pós-feminista acaba por ignorar o feminismo enquanto força política, o que ameaça a sua subsistência, já que o movimento feminista se sustenta, em parte, nos seus vestígios na cultura popular (Tasker e Negra 2007, 5). Por outras palavras, o poder ativista do feminismo perde-se pela lente do pós-feminismo, fazendo-lhe um desserviço.

O pós-feminismo ressignifica o papel da rapariga adolescente, à qual sempre foi reconhecido um potencial feminista por corajosamente não se restringir às normas de género e, assim, representar ameaças ao *status quo* masculino. Na ótica pós-feminista veiculada na cultura *pop*, a rapariga ‘*girly*’, isto é, hiperfeminina, ganha um novo poder, pois a sua feminilidade não é uma fraqueza mas sim uma força (Gwynne e Muller 2013, 3). Há, assim, uma vertente muito significativa do pós-feminismo que consiste na libertação da mulher, tanto dos constrangimentos patriarcais como dos dogmas

feministas, por ser uma “ideologia flexível que pode ser adaptada às necessidades e desejos individuais” (Gamble 2001, 36).²³ Para Sarah Gamble, (2001, 36) o pós-feminismo acarreta uma rejeição da mulher enquanto vítima das suas circunstâncias. No reverso da medalha, esta celebração da mulher tal como espelhada nos *media* depende das suas conquistas em espaços predominantemente masculinos, desde que mantenha uma aparência e atitude jovial (Tasker e Negra 2007, 1). É importante, também, notar o papel dos meios de comunicação social no enfraquecimento do movimento feminista através da representação negativa e estereotipada das “mulheres feministas fanáticas e masculinizadas que queimam sutiãs” (Genz e Brabon 2009, 12).²⁴ Ademais, esta posição mediática reacionária a partir dos anos 80, que usou o pós-feminismo como veículo, “transforma o feminismo numa ‘palavra feia’, associada a crises e condições femininas, desde o stress induzido por excesso de trabalho e solidão, até à loucura e à psicose” (Genz e Brabon 12)²⁵.

De modo geral, a perspetiva pós-feminista veiculada pelos *media* tem um forte e dissimulado cunho consumista, construindo um ideal de feminilidade que é um luxo acessível maioritariamente para as ocidentais afluentes (Greer, cit. por Gamble 2001, 42). As multinacionais garantem às mulheres que podem ‘ter tudo’, desde uma carreira à maternidade, da independência à beleza, transformando-as no consumidor ideal para uma miríade de produtos cosméticos desnecessários, cirurgias estéticas, suplementos e tendências de moda (Gamble 42). Neste sentido, as implicações consumistas do pós-feminismo afastam-no, segundo algumas perspetivas, do próprio feminismo, considerando-o uma ferramenta de *marketing* e não um movimento de luta feminista (Genz e Brabon 2009, 5). A ‘mulher forte e independente’ só o é se for também uma consumidora empoderada, restringindo o ideal pós-feminista à mulher jovem de classe média-alta ou alta, com acesso à educação para que se possa libertar dos constrangimentos patriarcais e dos procedimentos estéticos e cosméticos necessários para, paradoxalmente, manter o aspeto ideal de feminilidade libertada:

²³ Tradução da autora. Do original: “flexible ideology which can be adapted to suit individual needs and desires”.

²⁴ Tradução da autora. Do original: “bra-burning, mannish and fanatic feminist”.

²⁵ Tradução da autora. Do original: “turns feminism into a ‘dirty word’ associated with a number of female crises and predicaments, from work-induced stress and loneliness to insanity and psychosis”.

Por isso, a cultura pós-feminista realça as oportunidades educacionais e profissionais para mulheres e raparigas; a liberdade de escolha no que concerne ao trabalho, à vida doméstica e à parentalidade; e empoderamento físico e, particularmente, sexual. Sob a bandeira da total liberdade económica feminina, a cultura pós-feminista (por vezes insistentemente) também coloca a possibilidade de a mulher escolher não participar na força de trabalho. A ficção pós-feminista ignora frequentemente tanto as disparidades económicas como o facto de que a maioria das mulheres participa na força de trabalho por necessidade económica e não por “escolha”. (Tasker e Negra 2007, 2)²⁶

A pressão estética e consumista da era pós-feminista ao mesmo tempo que se celebra a atitude entusiástica e energética do arquétipo da mulher levam à idealização da juventude. Exalta-se uma aparência jovem e cuidada, promovendo os procedimentos estéticos necessários para prolongar a juventude, que está ligada a uma mentalidade aberta e a uma capacidade de moldar o futuro. Em contrapartida, o envelhecimento é visto como uma perda dessas qualidades, uma transição para um estado onde a flexibilidade mental e a capacidade de adaptação diminuem:

Quanto mais se celebra no ecrã a mulher que envelhece jovialmente, mais são os filmes assombrados pela “realidade” do envelhecimento que se resume nos esforços para o prevenir. A mulher que envelhece é mostrada como decrépita e enfermiça, uma sombra de quem ela costumava ser, percorrendo um caminho entre a masculinidade biológica e a morte. (Whelehan 2013, 90)²⁷

A ideologia pós-feminista, ao valorizar excessivamente a jovialidade, acaba por criar uma pressão social intensa sobre as mulheres, especialmente para manterem uma aparência jovem e um comportamento diligente, mesmo à medida que envelhecem. Esta visão perpetua estereótipos que podem ser tão limitadores quanto as antigas normas patriarcais, ao colocar a juventude como a única fase da vida digna de celebração e, implicitamente, desvalorizar as contribuições e experiências que vêm com a maturidade

²⁶ Tradução da autora. Do original: “*Thus, postfeminist culture emphasizes educational and professional opportunities for women and girls; freedom of choice with respect to work, domesticity, and parenting; and physical and particularly sexual empowerment. Assuming full economic freedom for women, postfeminist culture also (even insistently) enacts the possibility that women might choose to retreat from the public world of work. Postfeminist fictions frequently set aside both evident economic disparities and the fact that the majority of women approach paid labor as an economic necessity rather than a “choice”*”.

²⁷ Tradução da autora. Do original: “*The more the youthful-ageing woman is celebrated on screen the more such films are haunted by the ‘realities’ of ageing as understood by the efforts taken to prevent it; the ageing woman is cast as deteriorating and sickening, a shadow of her former self, travelling a path somewhere between biological masculinity and death.*”.

e a idade – a partir da meia-idade, é como se existisse apenas a menopausa para a mulher, enquanto sinónimo da perda da sua feminilidade (Whelehan 2013, 81-82).

A corrente pós-feminista nos meios de comunicação social não tardou em contaminar também o cinema. Filmes pós-feministas, como *Legally Blonde* (Robert Luketic, 2001, EUA) e *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006, EUA /França), começaram a surgir entre o final do século XX e o início do século XXI. Estes filmes, como tantos outros pertencentes à corrente pós-feminista, apresentam protagonistas femininas empoderadas, demonstrando o seu êxito tanto a nível pessoal como profissional em espaços predominantemente dominados por homens – o Direito e a Alta-Costura, respetivamente – enquanto mantêm um estilo pessoal *high-maintenance*.²⁸

A heroína pós-feminista é vivaça, jovem e brincalhona, enquanto a sua antagonista é reprimida, sombria e calculista (Tasker e Negra 2007, 9). O filme *13 Going on 30* (Gary Winick, 2004, EUA) é um exemplo crasso deste mesmo modelo narrativo. Conta a história de Jenna Rink, uma rapariga de 13 anos que deseja ser adulta e popular. No seu aniversário, o seu desejo é concedido: de repente, Jenna tem 30 anos e é a editora de uma revista em Nova Iorque. O entusiasmo infantil de Jenna – que, efetivamente, é uma rapariga de 13 anos a viver a vida de uma mulher de 30 – contrasta com a ambição dissimulada da sua antagonista Lucy. No final, a jovialidade de Jenna é recompensada – a protagonista volta a ter 13 anos e decide manter-se “fiel a si própria” de modo a ser mais feliz quando crescer. Este exemplo, como tantos outros do cinema pós-feminista, sugere que a feminilidade idealizada é capaz de transcender os problemas sociais das mulheres (Tasker e Negra, 10). Para resolver os seus problemas, bastou que Jenna adotasse uma postura mais jovial perante a vida, ignorando a complexidade dos desafios que as mulheres enfrentam no seu dia-a-dia.

Um dos recursos narrativos fundamentais da estrutura pós-feminista em cinema é a montagem da *makeover*, isto é, uma sequência-síntese em que se verifica uma transformação física da personagem ou do seu espaço envolvente mostrada de forma muito *découpada* (ou fragmentada em planos curtos). Esta ideia provém dos programas de *lifestyle* e *reality shows*, que detêm o poder de transformar o comum e banal em extraordinário num processo que promete ser libertador mas que se materializa de forma

²⁸ Estilo que requer muito esforço para atingir, utilizando procedimentos cosméticos complicados, roupas que exigem cuidados específicos e penteados elaborados.

dolorosa (Gwynne 2013, 61), “evitando, custe o que custar, um entendimento politizado destas dinâmicas” (Tasker e Negra 2007, 10).²⁹ A *makeover* transmite a capacidade da protagonista para se reinventar e ter êxito no seu meio inóspito. No entanto, este empoderamento obtém-se através da submissão às normas estéticas vigentes. Além disso, estas montagens-síntese são decididamente pós-feministas pois sugerem que o que separa a mulher do sucesso é uma atitude consumista, já que mobilizam “noções de empoderamento através do consumo, da diversão e da amizade entre mulheres, ao mesmo tempo que defendem normas de género convencionais (sendo mesmo reacionárias)” (Gwynne, 2013, 61).³⁰

5. Anacronismo presentista

Já estabeleci previamente que os filmes de época e, por conseguinte, os *biopics* apresentam inevitavelmente imprecisões devido à subjetividade do trabalho histórico e ao método historiográfico. Estas decorrem, por vezes, da interpretação e reconstrução de eventos passados a partir de evidências documentais frequentemente incompletas e/ou tendenciosas, o que leva a opções dramáticas e estilísticas que podem distorcer ou simplificar a realidade histórica. Além disso, os realizadores podem tomar liberdades criativas nas suas histórias que resultam em imprecisões, para transmitir determinadas mensagens ou para tornar o material mais acessível a um determinado público.

Algumas destas imprecisões podem ser consideradas anacronismos. Elissa Weir classifica o anacronismo como sendo qualquer objeto, pessoa ou lugar representado numa época ao qual não pertence (2022, 1). Esta definição compreende um amplo espectro de situações, desde o recurso a tecnologias e peças de vestuário que não existiam na época retratada até a atitudes e valores que consideramos modernos mostrados por personagens históricos que dificilmente os teriam. Para Priscila Sousa, o anacronismo é um erro cronológico derivado de uma mistura de tempos históricos distintos, no uso de ideias, objetos e conceitos ou na atribuição de sentimentos, valores e atitudes a uma personagem que não correspondem à sua época (2022, s.p.). Isto foi, durante muito tempo, considerado um erro grave da ficção histórica, ou não se

²⁹ Tradução da autora. Do original: “*to avoid at all costs a politicized understanding of these dynamics*”.

³⁰ Tradução da autora. Do original: “*notions of empowerment through consumption, fun and female friendship, while simultaneously espousing conventional – if not reactionary – gender regimes*”.

encontrariam inúmeras páginas na *Internet* que listam os mais embaraçosos anacronismos.

Um dos mais famosos anacronismos do cinema é o uso de *kilts* em *Braveheart* (Mel Gibson, 1995, EUA), filme que retrata a Escócia no século XIII, tendo em conta que os *kilts* como os conhecemos foram apenas introduzidos naquele país no século XVIII, cerca de 500 anos depois do tempo diegético do filme (Russo 2024, 1). Os anacronismos acidentais devem-se a erros na investigação histórica ou mesmo puro desleixo no processo criativo, como ocorre no filme *Gladiator* (Ridley Scott, 2000, EUA/Reino Unido/Malta/Marrocos), em que os personagens usam roupas de licra e sapatos com sola de borracha (Sørup 2024, s.p.).

No entanto, nem todos os anacronismos são resultado de descuidos da produção; muitos são introduzidos no filme deliberadamente pelo realizador para diversos fins dramaturgicos. O uso de anacronismos pode ser deliberado, quando estes são empregados para atingir um determinado objetivo – como é o caso do filme *A Knight's Tale* (Brian Helgeland, 2001, EUA) que, para gerar comédia, inclui no filme uma banda musical moderna e referências à cultura *pop* do seu tempo de produção. Relativamente ao anacronismo deliberado, também dito criativo, Stephanie Russo (2024, 3-4) lista vários tipos de anacronismos passíveis de serem encontrados nas ficções históricas atuais e que têm como principal objetivo aplicar ao passado elementos reconhecíveis do presente para provocar uma comparação. São eles (1) o uso de música contemporânea, tanto intra como extradiegética; (2) o uso de calão ou expressões idiomáticas próprias do tempo de produção; (3) referência a ideologias políticas do presente, como sejam atitudes progressistas relativamente à igualdade de género, racial e de orientação sexual; (4) referência a acontecimentos futuros relativamente ao tempo do filme; (5) o uso de figurinos e caracterização desajustados; (6) o uso de danças de outras épocas; (7) e o uso de tecnologias inexistentes no passado. Considerar os anacronismos unicamente como erros é não ter em consideração que estes “têm o potencial de desafiar uma visão teleológica da História; em vez de a História ser compreendida como uma marcha em direção ao progresso, ligações (por vezes inquietantes) podem ser estabelecidas ao longo do tempo e do espaço” (Russo 2024, 5).³¹

³¹ Tradução da autora. Do original: “*have the potential to challenge a teleological view of history; instead of history being understood as a march towards progress, connections (often potentially unsettling ones) can be made across time and space*”.

Jan Sørup distingue uma série de subgéneros anacrónicos em cinema: os filmes *punk* (*steampunk*, *dieselpunk* e *cyberpunk*), os filmes de *mashup* histórico, os filmes de fantasia históricos, os filmes históricos modernizados, e a ficção científica histórica (2024, s.p.). No género *punk*, o *steampunk* consiste em filmes cujo enredo se desenrola em mundos vitorianos com tecnologias avançadas, ainda que imaginadas ao estilo da época – é exemplo o filme *La cité des enfants perdus* (Marc Caro e Jean-Pierre Jeunet, 1995, França/Alemanha/Espanha/Bélgica/EUA) ou, mais recentemente, *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023, Irlanda/Reino Unido/EUA/Hungria). Já o *dieselpunk* segue a mesma linha mas situa-se no período entre guerras, apresentando uma estética retro-futurista e *art déco*, como é o caso do filme *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Kerry Conran, 2004, Reino Unido/Itália/EUA). As histórias *cyberpunk*, cujo filme inspirador é o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982, EUA/Reino Unido), passam-se tipicamente no futuro, mas incorporam elementos de vários tempos históricos. Os filmes de *mashup* histórico, tal como o nome indica, misturam, nos *décors* de um certo tempo, elementos de outras épocas, como o filme *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001, Austrália/EUA) ou *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006, EUA/França/Japão) e não devem ser confundidos com os filmes históricos modernizados, que geralmente são adaptações contemporâneas de obras clássicas cujo enredo se passa no tempo presente, de que é exemplo o filme *10 Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999, EUA), baseado na peça de William Shakespeare *The Taming of the Shrew*. Os filmes de fantasia históricos, como o filme *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006, México/Espanha) e a ficção científica histórica, como *The Prestige* (Christopher Nolan, 2006, Reino Unido/EUA), também têm designações óbvias, referindo-se a filmes históricos que incorporam elementos de fantasia ou de ficção científica, respetivamente.

Por sua vez, Stephanie Russo aponta o *steampunk*, a ficção histórica pós-moderna e a comédia anacrónica como os precursores do anacronismo deliberado ou criativo – isto é, o anacronismo deliberadamente empregado como fruto da visão do realizador (2024, 9). As raízes do *steampunk*, que é exemplo da justaposição de períodos históricos, remontam a Mary Shelley, Jules Verne e H. G. Wells, mas este subgénero popularizou-se na década de 1980, tendo decaído em importância na década seguinte para ressurgir no início do século XXI com os restantes subgéneros *punk* – *dieselpunk* e *cyberpunk* (Russo 2024, 9).

Com a chegada do pós-modernismo, estabelecido nas décadas de 1970 e 1980 com as teorias de Jean Baudrillard e Fredrick Jameson, surge também a atenção redobrada a interpretações diferenciadas da História, que desafiem as grandes narrativas estabelecidas. São as condições de possibilidade ideais para a ficção histórica autorreflexiva, que conceptualiza e fragmenta tanto a História como o próprio tempo (Russo 2024, 10). A ficção histórica pós-moderna é experimental, fraturante e consciente de si, usando recursos como o *pastiche*, a paródia e a justaposição de diferentes épocas. Para Jameson, o *pastiche* é a imitação neutra de um estilo particular, enquanto a paródia fá-lo com um objetivo satírico (1992, 17). Porém, Leonard Diepeveen considera o *pastiche* como uma subcategoria da paródia, um movimento interpretativo e argumentativo de um material preexistente tal como o esta última, apesar de menos profundo ou polémico (2020, s.p.). O *pastiche*, do italiano *pasticcio* que significa “massa opaca ou amálgama de elementos compostos”, é a prática artística e literária de imitar parcial ou totalmente um certo estilo ou obra frequentemente em forma de homenagem (Sales 2020, 164). Na contemporaneidade, segundo Ingeborg Hoesterey, esta imitação de um estilo “resgata a memória cultural do passado e do presente de forma crítica” (2001, cit. por Sales, 166). Apesar de não trazer consigo uma atitude satírica, o *pastiche* reenquadra de modo fraturante o material de base, o que é próprio do pós-modernismo.

A paródia, por sua vez, é um recurso mais abertamente transgressor, já que “as ‘arestas’ da ironia dão à paródia a dimensão crítica ao marcar a diferença na repetição” (Sales 162). Esta também imita um certo estilo ou obra, mas a diferença reside no recurso ao humor através do exagero ou da distorção, criando novos significados e perspectivas do material de base (Sales 162). Pode dizer-se que a comédia anacrónica, que recorre muitas vezes à paródia, precede tanto o *steampunk* como a ficção histórica pós-moderna, que empregam frequentemente o *pastiche*, no uso de anacronismos, talvez porque a mistura de tempos contém sempre em si uma certa ironia.

Hannu Salmi salienta o anacronismo cómico usado na filmografia de Bob Hope entre as décadas de 1930 e 1950, estabelecendo-se esta ferramenta narrativa a partir dos anos 60 com as bandas desenhadas do Astérix, o grupo de comédia Monty Python e os filmes de Mel Brooks (cit. por Russo 2024, 12). Há uma dissonância na incongruência que se torna engraçada, como ocorre em *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam e Terry Jones, 1975, Reino Unido), quando um aldeão medieval recorre ao discurso

marxista para se opor à proclamação do Rei Artur, surpreendendo o espectador com a inconsistência temporal e fazendo-o rir (Russo 2024, 12).

O virar do milénio conferiu uma nova perspetiva ao anacronismo criativo. Filmes fora da corrente do *punk*, do pós-modernismo e da comédia começaram também a apresentar estas técnicas. *A Knight's Tale* (Brian Helgeland, 2001, EUA) é a história de um escudeiro que adota a identidade de um nobre cavaleiro para competir em justas após a morte do seu mestre ao som de uma banda musical contemporânea. *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998, EUA/Reino Unido), produzido pela Miramax, imagina uma paixão do dramaturgo William Shakespeare e usa referências culturais anacrónicas na era isabelina. O filme foi aclamado pela crítica e venceu vários prémios, dos quais sete Óscares, incluindo o de Melhor Filme. *Shakespeare in Love* (1998) coloca a precisão histórica em segundo plano de forma deliberada, apresentando Shakespeare como um jovem escritor contemporâneo que padece de bloqueios criativos e o período isabelino como um protótipo da sociedade americana finissecular (Franssen 2014, 103). O personagem do boticário é um psicanalista freudiano, os barqueiros do rio Tamisa falam como taxistas nova-iorquinos e uma caneca no quarto de Will apresenta a inscrição “*A Present from Stratford upon Avon*”, como se fosse um *souvenir*. Estes filmes que são dramas históricos *mainstream* ou *indie crossover* empregam elementos anacrónicos, e tendo conquistado tanto a crítica como público, êxito que abriu as portas do financiamento a outros filmes anacrónicos subsequentes (Russo 2024, 16-17).

Recentemente, tem-se vindo a dar cada vez mais importância ao consultor histórico no *plateau*, o qual tem como função acrescentar uma perspetiva documental especializada à produção, tanto para garantir que a ficção histórica se adequa o melhor possível aos factos históricos, como também para garantir ao espectador que o trabalho histórico foi feito com seriedade (Russo 2024, 2). O papel do consultor histórico serve para criar uma ponte entre a História documentada e a narrativa ficcional, oferecendo um grau de autenticidade que pode enriquecer a experiência do espectador e conferir uma maior credibilidade à produção. Os consultores históricos colaboram com as equipas de produção para verificar detalhes de figurino, cenografia, adereços, diálogos e enredos, ajudando a evitar erros factuais e a criar um ambiente mais fiel à época retratada. No entanto, apesar do crescente interesse pela precisão documental e autenticidade histórica, há um incremento também na ficção histórica anacrónica desde o virar do milénio, tendo aumentado ainda mais no início da década de 2020 (Russo 4).

Esta mistura é notória em séries televisivas. A série *Bridgerton* (Chris Van Dusen, 2020 – , EUA), até à data da análise de John Shanks (2022, 7), ocupava a segunda posição das séries mais vistas da plataforma de *streaming* Netflix. A história acompanha os oito irmãos da família Bridgerton nas suas vidas da alta sociedade londrina da primeira metade do século XIX. À primeira vista, *Bridgerton* parece um drama histórico clássico, com uma estética apropriada à época da Regência Inglesa, mas são introduzidos elementos anacrónicos na banda musical, nos detalhes dos figurinos, nos diálogos e no elenco (que é etnicamente diverso, muito mais do que a alta sociedade inglesa na época seria), misturando, assim, uma autenticidade histórica com presentismo e sensibilidades modernas. Também a série *The Great* (Tony McNamara, 2020 – 2023, EUA) foi entusiasticamente recebida na sua primeira temporada, atingindo uma classificação de 88% para os críticos e 84% para o público em geral no *website* Rotten Tomatoes (Shanks 11). Recorrendo à liberdade criativa, a série usa uma linguagem e referências contemporâneas e baseia-se na ascensão ao poder da Imperatriz Catarina a Grande da Rússia, que, de forma muito semelhante a Marie Antoinette, chegou à corte russa como uma jovem estrangeira. A plataforma de *streaming* Hulu promoveu a série como “anti-histórica” e “ocasionalmente verídica” (Shanks 11).³²

Quando falamos acerca da introdução de elementos contemporâneos em épocas passadas, John Shanks apresenta o conceito de “presentismo” ou “anacronismo presentista” (2022, 2). Os historiadores pós-modernos aceitam o anacronismo presentista enquanto forma admissível de narrativizar a História, enquanto os historiadores mais tradicionais consideram qualquer presentismo uma falha grave em qualquer produção histórica (Shanks 2022, 2). Stephanie Russo (2024, 6) atualmente existe, entre os historiadores em geral, um movimento de aceitação em torno do presentismo na ficção histórica como sendo um fator inerente a toda a produção audiovisual encarregada de contar histórias da História. Nesta perspetiva, todos os textos de ficção histórica estão dependentes do seu contexto e comentam necessariamente tanto sobre o passado que pretendem retratar como sobre o seu próprio presente.

John Shanks aponta quatro vertentes do filme histórico que tendem a apresentar naturalmente presentismos: (1) a performance é intrinsecamente afeta ao momento

³² Tradução da autora. Do original: “*anti-historical*” e “*an occasionally true story*”.

presente em que é realizada, sendo este facto talvez mais notório nos detalhes do figurino ou da caracterização que, mesmo seguindo de forma mais rigorosa possível os ditames da época histórica, estão sempre dependentes das técnicas e materiais disponíveis no presente; (2) o processo da adaptação das obras escritas para o ecrã é comparável ao da tradução, pois é necessário interpretar o texto original que por si só é frequentemente um desafio de preenchimento de lacunas, além de que a transposição para um novo *medium* requer algum tipo de formatação específica; (3) a narrativa histórica depende do método historiográfico que é permeável às circunstâncias do tempo presente, sendo utópica a aspiração de uma História completamente objetiva; (4) a ficção histórica está mais voltada para uma impressão de autenticidade do que para uma efetiva reconstituição factual, pois o público dá mais importância à sensação de que está a ver algo real do que à precisão histórica (2022, 4-6).

Na verdade, por vezes a autenticidade e a precisão são incompatíveis, como refere Jo Walton, escritora que cunhou o conceito do “Problema Tiffany”, no podcast *The Allusionist* de Helen Zaltzman (2022). O problema surge para ilustrar as incompatibilidades que ocorrem entre o que é historicamente correto e o que é verosímil. O nome Tiffany, uma anglicização do nome grego Theophania que significa “epifania” ou “a aparição de Deus”, remonta ao século XII e era frequentemente dado a meninas nascidas a 6 de janeiro, a data em que se celebrava a festa cristã da Epifania do Senhor (Zaltzman 2022, s.p.). O “Problema Tiffany” prende-se com o facto de que estaria historicamente correto atribuir o nome de Tiffany a uma personagem inglesa medieval, mas o público moderno não o aceitaria porque o nome remete para as décadas de 1980 e 1990, quando se popularizou. No podcast, Jo Walton aponta que “na mente das pessoas, há uma barreira relativamente ao nome Tiffany que se tem de desmontar devagar, pois as pessoas simplesmente não acreditariam” (Zaltzman 2022, s.p.).³³

Num contexto histórico, o nome Tiffany é processado como anacrónico, mesmo que não o seja, devido à perceção do público. Este dilema reflete a tensão constante entre precisão histórica e credibilidade narrativa, forçando os autores de ficção a equilibrar os factos históricos com a expectativa do público contemporâneo. O “Problema Tiffany” é exemplo dos desafios dos autores de ficção que pretendem evitar não o anacronismo *per*

³³ Tradução da autora. Do original: “*there is this Tiffany barrier there in people's minds where you've got to break it down slowly, because people just won't believe it*”.

se, mas sim o sentimento anacrónico. Aceitam-se os anacronismos necessários, como colocar personagens da Jerusalém antiga a comunicar em inglês para o público anglófono e/ou internacional, desde que se mantenha um grau de verosimilhança e de seriedade manifestada no tratamento dos temas históricos (Russo 2024, 3). Desta forma, o desafio para a ficção histórica que se quer verosímil não é apenas evitar imprecisões, mas também garantir que a narrativa ecoe positivamente junto do público contemporâneo, mantendo um equilíbrio entre factualidade documental e credibilidade percebida.

Os anacronismos carregados de sentimento anacrónico, quando não evitados, podem ser usados na tentativa de renegociar a forma como o espectador se envolve com a ficção. Estes anacronismos atuam como elementos disruptivos que desafiam a perceção convencional da narrativa histórica. Elena Gorfinkel (2005, 155-56) sublinha que os realizadores americanos Todd Haynes, Paul Thomas Anderson e Wes Anderson recorrem a alusões através de objetos e referências que são obsoletas relativamente ao tempo da narrativa com o intuito de instalar um sentimento de perturbação, que deixa o espectador a reconsiderar a sua própria perceção da História relativamente à memória cultural. Nos filmes *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002, EUA/França), uma recriação do melodrama da década de 1950, que aborda questões raciais, de homossexualidade e feminismo, e *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997, EUA), um retrato fantasioso da indústria pornográfica californiana dos anos 70, não se usa o anacronismo de forma exclusivamente nostálgica, mas também enquanto comentário acerca do presente e da relação entre passado e presente (Gorfinkel 157-62). Já o filme *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001, EUA) recorre ao anacronismo para criar uma estética intemporal, mesclando, na *mise-en-scène*, objetos de vários tempos diferentes para construir uma temporalidade nova, um universo próprio daquele filme em específico (Gorfinkel 163).

É neste contexto que o filme *Marie Antoinette* (2006), de Sofia Coppola, deve ser entendido. A obra estreou em Cannes em 2006. Profundamente anacrónico na sua abordagem à vida da icónica rainha francesa, a crítica dividiu-se na altura da sua estreia, mas o filme acabou por se tornar um clássico e um modelo para os filmes anacrónicos e históricos alternativos que mais tarde surgiriam (Russo 2024, 17), em especial aqueles que usam o anacronismo para contar histórias de mulheres célebres (Russo 23). Ademais, se a ficção histórica e o *biopic* no seu formato canónico privilegiam as

histórias dos ‘grandes homens’ (isto é, famosos), cria-se a necessidade de um outro género com outros mecanismos para contar a história de outros grupos marginalizados, como as pessoas racializadas, as mulheres e/ou as pessoas LGBTQ+. O anacronismo criativo surge como uma forma de integrar na História as vivências destes grupos esquecidos pelo passado documentado (Russo 20). Não só se torna possível ver-se no ecrã personagens que não seriam exequíveis de outro modo, como uma rainha renascentista abertamente homossexual ou um poderoso duque negro na Inglaterra da época da Regência, como também somos capazes de preencher as lacunas que a História deixou ao desconsiderar o testemunho dos marginalizados:

A orientação abertamente presentista da ficção histórica anacrónica adquire um poder político ainda maior quando é usada ao serviço da reivindicação de histórias marginalizadas, como as histórias de mulheres e de minorias sexuais e raciais. A ficção histórica sempre teve a capacidade de expor as semelhanças entre passado e presente, mas pode argumentar-se que a ficção anacrónica mais do que realçar as semelhanças, sugere que o passado e o presente são essencialmente uma e a mesma coisa, senão mesmo até uma réplica interminável e cíclica. (Russo 2024, 78)³⁴

Rachel Verona Cote (2021, s.p.) sublinha que nas produções históricas anacrónicas sofreram um incremento, tanto em televisão, como no cinema. Estas produções contam a história de mulheres célebres, nomeadamente figuras da realeza ocidental, e mesclam o material documental biográfico com anacronismos na construção do mundo diegético e dos personagens, oferecendo às figuras históricas retratadas mais capacidade de agenciamento do que lhes seria atribuída nas suas épocas. Nesta corrente insere-se o filme *The Favourite* (Yorgos Lanthimos, 2018 Irlanda/Reino Unido/EUA), cujo enredo se desenrola, no século XVIII, na corte inglesa da rainha Anne (interpretada por Olivia Colman), a qual divide as suas atenções e afetos entre a sua amiga Lady Sarah (Rachel Weisz) e a recém-chegada serviçal Abigail (Emma Stone). Tanto os críticos como o público foram recetivos ao humor anacrónico do filme, que angariou, inclusive, 119 prémios e obteve 274 nomeações. Tendo estreado no 75º Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2018, *The Favourite* (2018) arrecadou o Leão de Prata (Grande

³⁴ Tradução da autora. Do original: “*The overtly presentist orientation of anachronistic historical fiction has even more political force when it is deployed in the service of reclaiming marginalised histories, such as those of women, as well as sexual and racial minorities. Historical fiction has always had the ability to expose the resemblance of past to present, but, arguably, anachronistic fiction moves from resemblance to the suggestion that past and present are essentially the same, if not endlessly replicating across and over the double helix of time*”.

Prémio do Júri) e o Volpi Cup de Melhor Atriz para Olivia Colman, que também venceu o Óscar de Melhor Atriz em 2019. O filme contou com outras nove nomeações para os prémios da Academia, entre os quais Melhor Filme, Melhor Realizador e Melhor Argumento Original. Nos BAFTA (*British Academy Film Awards*) de 2019, foi doze vezes nomeado, tendo vencido sete prémios, entre eles o de Melhor Filme Britânico, Melhor Atriz e Melhor Argumento Original.

O filme destaca-se pela sua abordagem irreverente e subversiva da História, desafiando a seriedade típica do filme histórico. Através de diálogos mordazes, comportamentos excêntricos e uma *mise-en-scène* estilizada – destaca-se o uso da objetiva olho de peixe – o filme cria uma experiência cinematográfica que é simultaneamente histórica e contemporânea. Os personagens, apesar de situados no século XVIII, lidam com questões de poder, lealdade e desejo de maneiras que são inegavelmente modernas, tornando a história relevante para o público atual. Curiosamente, o guionista de *The Favourite* (2018), Tony McNamara, é também o criador de *The Great* (2020 – 2023) e utiliza muitos dos mesmos mecanismos anacrónicos narrativos nas duas produções, nomeadamente a ironia mordaz e o humor cáustico contemporâneos.

Assim, enquanto ferramenta narrativa, os anacronismos criativos ajudam o realizador a estabelecer relações relevantes entre o passado e o presente. Este não procura que o público retire ilações sobre o passado enquanto ato isolado, mas sim em constante sinergia com o presente, num exercício trans-histórico de experiências (Russo 2024, 7). Não se procura a autenticidade ou a verosimilhança nestes filmes de ficção histórica anacrónica – pelo contrário, procura-se transmitir a mensagem a partir da estranheza. A alteridade dessa estranheza força o espectador a reconsiderar o ‘normal’ ou ‘real’ do recontar do passado – ela opera no inesperado para provocar reflexão. Por outro lado, o anacronismo criativo também pode ser usado de forma completamente banal, motivado por exigências de mercado, para apelar a um público mais jovem ou menos erudito (Russo 7). Neste caso, os elementos anacrónicos são introduzidos principalmente para tornar o filme mais acessível e apelativo, usando referências culturais modernas que o público facilmente reconhece – isto é, operando no âmbito da familiaridade, o oposto da estranheza. Embora esta abordagem possa ser vista como uma excessiva simplificação ou até comercialização da História, é também uma forma eficaz de envolver um público mais diversificado, trazendo a História para junto daqueles que talvez de outra forma não a procurassem e tornando-a relevante para a sua experiência.

6. *Marie Antoinette* (2006): Estudo de caso

Marie Antoinette quase dispensa apresentações. Enquanto última rainha de França antes da Revolução Francesa faz parte do imaginário histórico e cultural até do espectador menos informado. Nascida em Viena de Áustria como Maria Antonia Josefa Johanna, é filha de Franz I, Sacro Imperador Romano, e Maria Theresia da Áustria. Casou-se aos 14 anos com Louis Auguste, mais tarde Rei Louis XVI, para fortalecer a aliança entre França e Áustria. Ficou conhecida pelo seu extravagante estilo de vida, tornando-se mesmo um símbolo do luxo em Versalhes, o que a tornou num alvo durante a Revolução Francesa, desencadeada pela queda da Bastilha em julho de 1789. Em 1793, foi condenada à guilhotina sob acusações de traição. Tinha 37 anos.

Como figura praticamente lendária, Marie Antoinette transcende a própria época. Enquanto ícone cultural, tem servido de inspiração para inúmeras obras de literatura, de teatro e até de cinema, além de abundarem textos biográficos que contam a sua vida (ou parte dela). Em 2001, Antonia Fraser lança a biografia *Marie Antoinette: The Journey*, que seria a base do filme de *Marie Antoinette* (2006), escrito e realizado por Sofia Coppola. As duas obras partilham a vontade de contar a história desta rainha controversa com um “sentido de empatia radical” e sem antecipar o final infeliz – aliás, o filme de Coppola nem sequer o mostra, terminando anos antes da execução (Bell 2021, s.p.). O filme conta a história de dezanove anos da vida de Marie Antoinette, do momento em que é informada do seu noivado com Louis Auguste, o Delfim (*dauphin*) de França, até ser levada do Palácio de Versalhes a 6 de outubro de 1789, dois meses após a tomada da Bastilha.

O filme começa em maio de 1768 com a jovem Marie Antoinette (interpretada por Kirsten Dunst) a receber da sua mãe, a Imperatriz Maria Theresia da Áustria, a notícia de que um dia seria rainha de França como meio de promover o bom relacionamento entre os dois países. O seu destino é casar com Louis Auguste (interpretado por Jason Schwartzman), futuro rei Louis XVI de França. A transição para a vida na corte de Versalhes é, para a jovem adolescente de 14 anos, um choque cultural e emocional, pois é forçada a deixar para trás todos os vínculos com a Áustria, incluindo o seu cão de estimação, Mops.

O casamento realiza-se mas não é consumado durante muito tempo. Marie Antoinette luta não só para se adaptar à rígida etiqueta e ao modo de vida do palácio, como também

à pressão para gerar um herdeiro. Os cortesãos de Versalhes desprezam a ‘austríaca’, por desconfiarem dela *a priori*, culpando-a por ainda não ter concebido um herdeiro para o trono de França, embora seja Louis Auguste quem, na verdade, evita a esposa e decide não consumir o casamento.

Não conseguindo cativar sexualmente o marido, Marie Antoinette dedica-se a uma vida de excessos e luxos. Desafia as formalidades e a etiqueta rigorosa, cede ao fácil prazer das festas, do jogo e do consumo e passa o seu tempo com as suas favoritas da corte, a mal-afamada Duquesa de Polignac e a Princesa de Lamballe. Além disso, nos primeiros tempos, Marie Antoinette recusa-se a confraternizar com a Madame du Barry, a amante de Louis XV, causando ainda mais intrigas na corte e arriscando antagonizar o rei.

Após um baile de máscaras em Paris, no qual Marie Antoinette, Louis Auguste e alguns amigos próximos participaram em segredo, o *dauphin* e a *dauphine* regressam ao palácio, encontrando o rei a sucumbir de varíola. Louis Auguste, de 19 anos, e Marie Antoinette, então com 18, sobem ao trono de França na manhã seguinte.

Durante uma visita de Joseph II, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e irmão de Marie Antoinette, este tem uma conversa com a rainha aconselhando-a a abrandar os seus hábitos faustosos e presta esclarecimentos ao rei sobre relações sexuais. O casamento é, então, consumado e Marie-Thérèse é concebida. Por esse motivo, Louis XVI oferece a Marie Antoinette o Petit Trianon, uma pequena propriedade rural em redor de Versalhes, onde ela começa a passar a maior do seu tempo a educar a filha. É nesta altura que Marie Antoinette tem um caso amoroso com o Conde Axel von Fersen, um galante militar sueco, que conheceu no baile de máscaras em Paris.

Marie Antoinette, já mais madura, modera o seu modo de vida excêntrico para se focar na família e reduzir as despesas. Ao mesmo tempo, as provações do povo francês intensificam-se e cresce o descontentamento, nomeadamente referente à rainha, a quem apelidam de “*Madame Deficit*” por crerem que era ela a verdadeira culpada da pobreza e miséria que assolavam França naquele momento. Com a tomada da Bastilha, em julho de 1789, inicia-se a Revolução Francesa, mas o casal real decide permanecer em Versalhes, ao contrário de grande parte da corte. Marie Antoinette e Louis XVI acabam por ser levados de Versalhes pela população amotinada vinda de Paris para tomar o palácio. A última imagem do filme é o quarto de Marie Antoinette, destruído.

Exibido pela primeira vez a 24 de maio de 2006, no 59º Festival de Cannes, o filme *Marie Antoinette* (2006) foi vaiado por causa do seu estilo anacrônico e abordagem controversa. Foi mesmo considerado por alguns como leviano face à magnitude do momento histórico que representa. O filme apenas se tornou célebre alguns anos após a sua estreia, não tendo tido o êxito comercial esperado nas salas de cinema à época: “As pessoas não o foram ver na altura; não sabiam o que achar dele. É muito importante para mim que [o filme] perdue” (Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.).³⁵ Apesar de haver quem adorasse a irreverência deste filme marcado por um evidente recurso a anacronismos e ruturas com o cânone dos géneros históricos, a maior parte dos críticos da altura considerou-o leviano e pouco político tendo em conta a gravidade do momento histórico representado (Wortel 2008, 104-5). No entanto, as escolhas ousadas de Coppola parecem hoje subtis no panorama da ficção histórica atual, na qual os elementos anacrónicos são recurso frequente, como indiquei no capítulo anterior desta dissertação [cf. p. 31].

A análise da anacronia em *Marie Antoinette* (2006) que se segue recorre à metáfora do icebergue: o topo visível assinala a existência do icebergue, mas é apenas uma pequena percentagem do volume total do mesmo, cuja parte maior se encontra submersa. À superfície estão os objetos anacrónicos que existem efetivamente no universo do filme, apesar de não corresponderem àquela época histórica. São deslocamentos a nível intradieгético que podem não ser o primeiro encontro do espectador com o anacronismo mas são os mais óbvios, que determinam efetivamente os deslocamentos na temporalidade. Ou seja, a impressão de algo estar ‘fora do sítio’ deixa de ser uma sensação e passa a ser uma certeza. Ainda acima do nível da água, seguem-se os elementos extradieгéticos do filme, que pontuam a narrativa de forma anacrónica, como a maior parte da banda musical, os aspetos técnicos e estilísticos da montagem e o grafismo. Porém, as implicações destas escolhas artísticas na produção de cinema histórico e *biopic* já se encontram submersas, tal como a sensibilidade pós-feminista à luz da qual é feita a reinterpretação da figura histórica de Marie Antoinette. Os primeiros dois níveis de anacronismos assinalam a existência dos dois últimos, onde, por sua vez, residem as mensagens anacrónicas mais importantes do filme. Na análise que se segue desvendarei, então, as diversas camadas de significado que vão além da

³⁵ Tradução da autora. Do original: “*People didn’t go see it; they didn’t really know what to make of it. It means a lot to me that it continues to live on*”.

superfície imediatamente visível, atentando no modo como a estética anacrônica aplicada ao filme produz ferramentas que desafiam a forma de fazer cinema histórico e *biopic* e que transmitem à protagonista a ideologia pós-feminista.

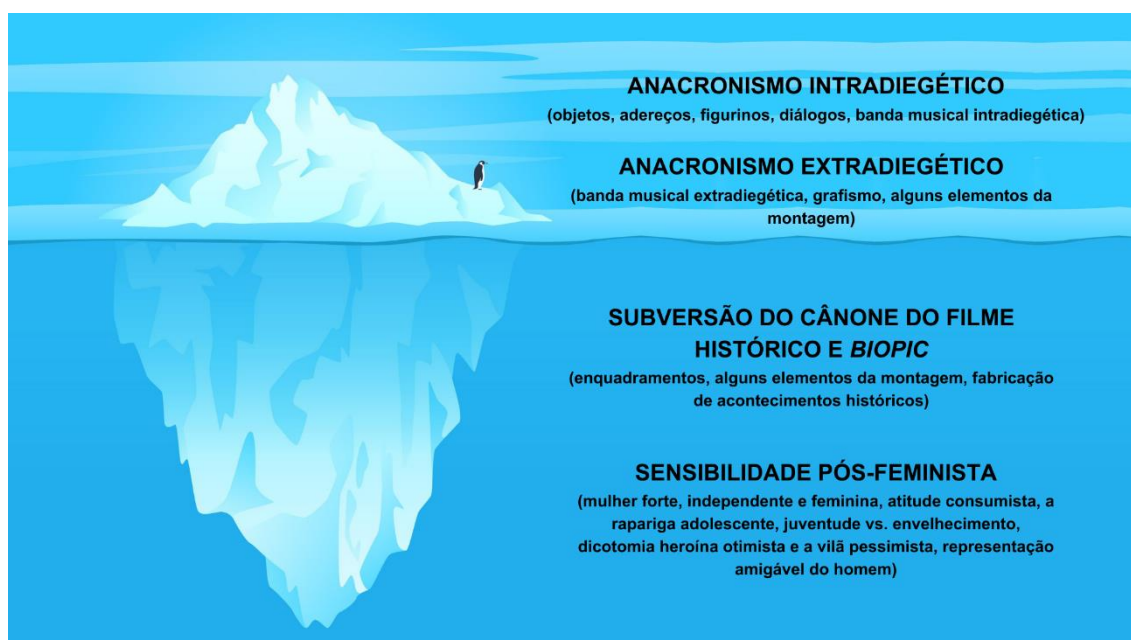


Diagrama 1. Análise do anacronismo em *Marie Antoinette* (2006) segundo a metáfora do icebergue.

6.1. O objeto e o anacronismo intradiegético

É de salientar a minúcia nos detalhes em *Marie Antoinette* (2006), na linha da atenção dada ao pormenor nos filmes de época. Estes filmes que conferem grande importância à cenografia, aos adereços e aos figurinos e proporcionam também uma ao espectador uma experiência sensorial, porventura háptica. A ficção histórica envia-nos de volta a épocas que nos são distantes através do toque, do corpo e da emoção, conferindo uma mais clara legibilidade àquele tempo (De Groot 2016, 21). Compreendemos melhor o passado porque o sentimos e (quase) lhe podemos tocar.

O objeto transforma-se num ‘portal’ para a história – e, no filme de época, este ‘portal’ é também para a História com maiúscula. Para Jerome De Groot (2016, 89), o objeto tem o poder de nos situar entre o passado e o presente: vemos no ecrã a relação das figuras históricas com os objetos e comparamo-la com o nosso próprio modo de vida. O cinema, sendo uma arte também visual, tem o poder e o privilégio de poder contar a História recorrendo a esta relação que temos com os objetos.

A principal forma pela qual vivenciamos – ou imaginamos que vivenciamos – o passado no ecrã é, obviamente, através dos nossos olhos. Vemos corpos, caras, paisagens, edifícios, animais, ferramentas, instrumentos, armas, vestuário, mobília, todos os objetos materiais que pertencem a uma cultura num determinado período histórico, objetos que são usados de forma correta e incorreta, ignorados e estimados, objetos que por vezes podem ajudar a definir meios de subsistência, identidades e destinos. Estes objetos, que a câmara exige para que a cena pareça “real” e que a história escrita pode facilmente ignorar (e fá-lo frequentemente), fazem parte da textura e da factualidade do mundo em cinema. (Rosenstone 2006, 16)³⁶

A relação entre presente (o tempo do espectador) e passado (o tempo da narrativa) é mediada pelo objeto, o que permite uma melhor compreensão visual da alteridade de outras épocas, além de salientar o binarismo, ou dualidade, entre o “antes” e o “agora” (De Groot 2016, 90). É como dizer: “Antes, o objeto era assim, usava-se assim e tinha estas funções e agora é de outra forma”. O que sucede, porém, quando o objeto de agora é cuidadosamente colocado num cenário do passado? Se os objetos são aquilo que aproxima as realidades do presente e a do passado, fazendo-nos sentir que vivemos realmente acontecimentos de outras épocas, a mistura de tempos nos adereços provoca sobressalto, fazendo-nos questionar o hiato entre o antes e o agora. Neste sentido, o objeto anacrónico permite-nos aceder a outro nível do portal da História: um nível de sensibilidade contemporânea. É nesta corrente fílmica que se enquadra o filme de Sofia Coppola aqui estudado.

O anacronismo em *Marie Antoinette* (2006) surge logo desde o primeiro minuto do filme, no genérico, o qual apresenta os créditos do filme num grafismo moderno, juvenil, rosa-choque, ao som da canção “Natural’s Not In It”, dos Gang of Four [cf. p. 50]. No entanto, estes elementos são extradiagéticos, isto é, são referentes à montagem do filme e situam-se fora do universo da história, pelo que ainda é possível manter a ilusão de hiato entre passado e presente. A realizadora optou por eles na montagem do filme para expressar uma determinada mensagem, mas as personagens não compartilham deles.

³⁶ Tradução da autora. Texto original: “*The major way we experience — or imagine we experience — the past on the screen is obviously through our eye. We see bodies, faces, landscapes, buildings, animals, tools, implements, weapons, clothing, furniture, all the material objects that belong to a culture at a given historical period, objects that are used and misused, ignored and cherished, objects that sometimes can help to define livelihoods, identities, and destinies. Such objects, which the camera demands in order to make a scene look ‘real’, and which written history can easily, and usually does, ignore, are part of the texture and the factuality of the world on film*”

Na verdade, sabemos que se passa algo de diferente neste filme através destes indícios, mas só temos a certeza de que a temporalidade da obra é instável quando estamos perante o anacronismo diegético do filme e vemos, por exemplo, um par de ténis Converse no ecrã, junto a outros pares de sapatos de senhora. Através do objeto, fica claro que estamos num tempo próprio, fruto integral da visão autoral da realizadora. Entramos oficialmente no campo autorreflexivo, que é visível através do objeto deslocado pela fabricação própria da ficção, que se presta a um exercício de impressionismo e liberdade criativa, enriquecendo a narrativa e tornando-a original (Andersson 2011, 109). Já referi que, através do objeto, o contemporâneo se mistura com o antigo naquele determinado tempo fílmico [*cf.* p. 36-37]. A partir desta certeza, olhamos de outro modo para as restantes alusões anacrónicas que o filme pretende fazer. Esta obra não conta a História de Marie Antoinette, com H maiúsculo, sendo pelo contrário uma história de sensibilidades e atitudes contemporâneas *através* de Marie Antoinette, que é interlocutora e veículo da perspetiva e ideologia da realizadora.

Assim, após o nascimento do sobrinho, Marie Antoinette sofre uma grande pressão da corte para gerar um herdeiro. Segue-se uma extravagante e hedónica sessão de compras da jovem com as amigas, numa montagem em estilo ‘videoclipe’ [*cf.* p. 55], em que as raparigas experimentam roupas e sapatos. Jogam, comem, bebem e Marie Antoinette até experimenta um penteado novo, muito armado e adornado ao estilo exuberante da Versalhes da época. Em segundo plano no enquadramento, surgem os célebres ténis Converse azul-bebé, por poucos momentos, num plano tão rápido que pode passar despercebido ao espectador mais distraído. Enquanto Marie Antoinette experimenta uma série de sapatos extravagantes e ricamente trabalhados – e também eles anacrónicos [*cf.* p. 39-40] – os ténis Converse permanecem ao fundo, desarrumados como se também eles tivessem sido experimentados.



Figura 1. Os ténis Converse azuis (00:55:54).³⁷

Arislane de Oliveira Straioto destaca a harmonia que existe entre os Converse e a estética rococó dos restantes adereços devido ao uso de tons pastel (2010, 23-24). Há um deslocamento no tempo histórico, mas não ao nível do estilo. Rachel Vorona Cote reforça esta ideia, defendendo que, no ritmo alucinante da montagem ao som da canção “I Want Candy” dos Bow Wow Wow, os ténis Converse nem parecem desajustados (2021, s.p.).

Não sendo o primeiro encontro com o anacronismo neste filme, é porventura a primeira vez que este é apresentado intradiegeticamente de forma tão evidente. Para Jheison Holhausen, estes ténis no ecrã “chamam a atenção como artefacto, como código e como signo” (2011, 4-5). São um artefacto contemporâneo, codificando um determinado estilo e modo de vida, associado à juventude e à contracultura. Os ténis Converse fazem parte do imaginário jovem desde meados do século passado, tendo sido apropriados pelos fãs de *rock* na década de 1950, pelos *punks* na década de 70 e de novo pelo *rock* e *grunge* de Kurt Cobain na década de 90, tendo-se popularizado para as massas jovens a partir do novo milénio (Straioto 2010, 18-19). São, pois, um símbolo do jovem urbano contemporâneo. Este elemento anacrónico lembra-nos que *Marie Antoinette* (2006) é um filme sobre adolescentes e não necessariamente um drama histórico (Andersson 2011, 109), afastando-se da sua rigidez tradicional e ancorando-se numa perspetiva que privilegia o subjetivo. Os ténis são um símbolo da universalidade da busca identitária e

³⁷ Todos os fotogramas presentes nesta dissertação são retirados do DVD do filme *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola.

tentativa de expressão pessoal, aproximando a adolescente que subiu ao trono francês aos 18 anos, em 1774, do espírito rebelde dos jovens que ultrapassa gerações.

Nesta cena, destaca-se também a linha de sapatos desenhada especificamente para o filme por Manolo Blahnik. Com inspiração no estilo rococó, estes sapatos não foram pensados almejando a reconstituição histórica. Milena Canonero, a figurinista do filme de Coppola, pediu uma linha de sapatos tendo em mente uma Marie Antoinette atual, pois Coppola acreditava que, se a ‘rainha adolescente’ fosse viva em 2006, os seus sapatos seriam ‘Blahniks’ (Bell 2021, s.p.). Na verdade, *Marie Antoinette* (2006) fora o primeiro filme que contou com uma coleção completa e original do ateliê de Manolo (Bell, s.p.):

Visitei Versalhes para me inspirar, e Londres para consultar arquivos que vendiam materiais antigos. Trouxe comigo seda incrível que custou uma pequena fortuna e passei horas a franjeá-la, para a enlaçar por fivelas antigas. A minha assistente ia visitar o *plateau* com os meus materiais para recolher o *feedback* da Sofia e da Milena, e, de todas as vezes, elas ficavam alucinadas com o raio dos sapatos. (Blahnik, cit. por Bell 2021, s.p.)³⁸

Esta linha de sapatos é transversal a todo o filme, surgindo em destaque noutra cena de compras com a Princesa de Lamballe, anterior a esta, enquanto uma aia tira as medidas de Marie Antoinette para um novo vestido ao mesmo tempo que a *dauphine* ouve os conselhos do Embaixador Mercy.

Na cena em estilo videoclipe ao som de “I Want Candy”, que é talvez o clímax anacrónico em *Marie Antoinette* (2006), e a que já fiz referência não podem faltar os *macarons* cor-de-rosa, que vão surgindo assiduamente ao longo do filme. Aqui, aparecem dispersos pelo enquadramento, como adorno de pratos de comida cujo conteúdo já foi parcialmente devorado e alguns deles espalhados pelo chão, e assim reforçam a estética caótica da cena. Apesar de receitas de sobremesas semelhantes a *macarons* que remontam ao século IX, com a chegada de árabes à Sicília, o *macaron* colorido como o conhecemos hoje é uma invenção do século XX (Jurafsky 2011, s.p.). Antes, o *macaron* era apenas um biscoito redondo feito de amêndoas, açúcar e claras de

³⁸ Tradução da autora. Do original: “I went to Versailles for inspiration and London to look through archives that sold antique materials. I took all of this incredible silk that cost a small fortune and I spent hours fringing and looping it through antique buckles. My assistant would visit the set with my materials to get Sofia and Milena’s feedback, and every single time they went absolutely mad for the bloody shoes”.

ovo, estaladiço por fora e macio por dentro, até que surgiu a sua forma contemporânea na década de 1930:

Um pasteleiro parisiense (tanto Claude Gerbet como Pierre Desfontaines reivindicam o a autoria da criação) teve a ideia de criar um biscoito estilo sanduiche ao colocar pasta de amêndoa ou ganache entre dois *macarons* individuais. O novo biscoito foi apelidado de “*macaron* parisiense” ou “*macaron* Gerbet” e popularizou-se rapidamente através do primo de Desfontaines, dono da pastelaria e salão de chá Ladurée. (Jurafsky 2011, s.p.)³⁹

Assim, Marie Antoinette poderá ter efetivamente provado *macarons* na corte de Versalhes, mas a sua forma seria distinta dos célebres *macarons* Ladurée que aparecem no filme.

Estes *macarons* surgem pela primeira vez por volta dos 32 minutos, quando Marie Antoinette lancha com o Embaixador Mercy. Este lanche é um pretexto para o Embaixador aconselhar Marie Antoinette a consumir sexualmente o casamento, lembrando-a do que está em jogo e alertando-a do perigo de anulação do matrimônio. Inocentemente, Marie Antoinette oferece um *macaron* ao Embaixador, que não sabe muito bem o que fazer com ele. Neste caso, os pequenos bolos coloridos produzem uma dissonância entre a seriedade da conversa e a leviandade com que Marie Antoinette oferece um *macaron*.

Mais adiante, o irmão de Marie Antoinette, o Imperador Joseph da Áustria, vem visitá-la para a aconselhar sobre a questão dos jogos de azar, das companhias que ela seleciona (especialmente a Duquesa de Polignac) e de ainda não ter gerado um herdeiro. Vemos na sala uma torre de *macarons* beges, mais de acordo com o que se fazia na época, e cor-de-rosa, como surgem até àquele momento do filme. O irmão retira um *macaron* cor-de-rosa da torre e faz uma expressão de repulsa.

³⁹ Tradução da autora. Do original: “A Parisian baker (Claude Gerbet and Pierre Desfontaines both claim credit) had the idea of creating a sandwich cookie by putting almond paste or ganache between the two individual macarons. The new cookie was called “le macaron parisien” or “le macaron Gerbet” and was quickly popularized by Desfontaines’ cousin, who owned the pastry shop and tea salon Ladurée”.



Figura 2. O Imperador Joseph prova um *macaron* cor-de-rosa (01:15:59).

Poder-se-á argumentar que os *macarons* historicamente autênticos simbolizam a estrutura rígida de Versalhes, enquanto os seus equivalentes cor-de-rosa, tonalidade característica desta interpretação de Marie Antoinette, simbolizam a jovem rainha. Neste momento da sua vida, os dois são indissociáveis. A repulsa do irmão pelos *macarons* pode ter um duplo sentido: à superfície, o Imperador Joseph estranha os *macarons* porque é austríaco e não está familiarizado com eles; a um nível mais profundo em termos dramaturgicos, desaprova os hábitos da irmã. Porventura, a repulsa com que manuseia o *macaron*, isto é, aquilo que simbolicamente representa Marie Antoinette, sinaliza a reprovação do irmão relativamente ao seu estilo de vida.

Marie Antoinette (2006) contou com uma intensiva investigação histórica, nomeadamente ao nível da moda e do vestuário: os vestidos mantêm a típica silhueta do século XVIII, tendo sido baseados em peças da época, com algumas alterações criativas (Weir 2022, 2). Os figurinos de Milena Canonero, que lhe valeram o Óscar de Melhor Figurino em 2007, contaram com modificações contemporâneas aos desenhos originais das peças em que foram baseados para se adequarem à estética específica do filme (Andersson 2011, 102).

A caracterização documentalmente fiel adequa-se à dramaturgia: Marie Antoinette, enquanto jovem adolescente, usa o cabelo caindo pelas costas como uma jovem adolescente do virar do milénio usaria, preso com uma fita preta fina na cabeça para reforçar a sua tenra idade e conseqüente inocência. Já no último terço do filme, logo após o fim do seu caso amoroso com o Conde Fersen, a rainha surge com um vistoso

cinto vermelho, com a fivela adornada por brilhantes de estilo mais contemporâneo e cor invulgar para a personagem, contrastando com o vestido rococó azul-bebé.



Figura 3. Cinto vermelho que Marie Antoinette usa relembrando o caso com Fersen (01:15:59).

Os vermelhos e tons escuros são as cores características da Condessa du Barry, amante do rei Louis XV, que Milena Canonero quis vestir como um “pássaro exótico”, em contraste com os tons claros *pastel* da restante corte, para demonstrar que a amante do rei era diferente de todas as outras (Bell 2021, s.p.). O cinto vermelho pode sugerir, talvez, um ventre ‘corrompido’ pela traição, colocando-a ao nível de du Barry, que ela tanto detesta, e subentender-se que o filho que Marie Antoinette dará à luz pouco mais tarde é fruto do caso amoroso com Fersen.

Elissa Weir sublinha que os figurinistas podem optar por empregar anacronismos de forma a destacar certos personagens e/ou temáticas, para evitar que estes se dispersem na narrativa, ou então de modo a apelar à sensibilidade do público contemporâneo da produção (2022, 1). Além disso, o figurino intervém diretamente no movimento do ator e, assim sendo, é um dos primeiros contactos com a caracterização do personagem (Andersson 2011, 103). Neste sentido, a construção de um personagem histórico de sensibilidade contemporânea passa necessariamente pelo figurino anacrónico. Este uso deliberado de anacronismos no vestuário é, então, especialmente eficaz para estabelecer uma ponte entre o passado e o presente. Um personagem histórico que é caracterizado por pormenores contemporâneos revela imediatamente a sensibilidade mais moderna de que é veículo, sinalizando que é de alguma maneira diferente. Pode sugerir que o filme revelará atitudes ou valores deslocados ou, eventualmente, sublinhar a universalidade de determinadas experiências ao longo dos tempos.

Milena Cananero revelou que as cores utilizadas no guarda-roupa de *Marie Antoinette* (2006) têm um objetivo mais simbólico e psicológico do que a mera reconstituição histórica: Coppola ter-lhe-á oferecido uma caixa de *macarons* da Ladurée para ela se inspirar na paleta de cores para os figurinos (Weir 2022, 2). O filme até coloca em evidência a inspiração pasteleira na interpretação de Marie Antoinette quando sobre ela é dito: “*She looks like a piece of cake*” (“Ela parece uma fatia de bolo”). Esta fala é proferida por uma senhora da corte, num jantar pouco após a introdução da *dauphine* ao palácio, e terá porventura uma dupla interpretação: tanto pode aludir diretamente à doçura de Marie Antoinette, vestida de cor-de-rosa e com um ar inocente, como pode também querer dizer que ela é uma presa fácil, pois a expressão idiomática “*a piece of cake*” em inglês significa algo que não impõe um desafio. Acerca da cor emblemática da sua personagem neste filme, o cor-de-rosa, a própria Marie Antoinette afirma: “*I like the pink. It’s like candy*” (“Eu gosto do cor-de-rosa. É como os doces”). Quis-se, portanto, caracterizar a jovem como doce e bonita, como um *macaron*.

As cores do figurino de Marie Antoinette, sempre aludindo aos doces que inspiram a estética do filme, acompanham as fases da vida da rainha, com cores mais claras para os seus primeiros anos da adolescência em Versalhes; cores vivas para a chegada à idade adulta e fase de grandes excessos e fausto; e tons mais escuros para os seus últimos tempos turbulentos no palácio:

Nesta primeira fase de Marie Antoinette em Versalhes, as cores usadas são claras e frias, relembrando um sorvete. Pelo meio do filme – onde são retratados os seus anos festivos – os seus vestidos assemelham-se ainda mais a sobremesas na cor e até no corte, apresentando combinações de amarelo vivo, cor-de-rosa e azul que criam um efeito de *macaron*, coadjuvados pelas saias e saiotas. A configuração dos vestidos também muda e estes tornam-se mais ousados, com um decote reto mais profundo e guarnições mais arrojadas. Nas últimas sequências da vida de Marie Antoinette em Versalhes, as cores escurecem um pouco, debotam e tornam-se mais severas. Também se alteram os tecidos, fazendo com que os vestidos pareçam mais pesados e formais. (Andersson 2011, 104-5)⁴⁰

⁴⁰ Tradução da autora. Do original: “*In this early stage of Marie Antoinette’s time at Versailles the colours worn and applied are light and icy, more sorbet-like. In the middle of the film – depicting her party years – her gowns become the most dessert-like in their choice of colour and even in cut, with bright yellow, pink and blue combinations creating a macaroon effect with the ornamentation of petticoats and skirts. Her dresses are modified in configuration as well and become bolder, with the gowns showing deeper square-shaped décolletage and more daring garnish. In the final sequences of Marie Antoinette’s life at Versailles, the colours grow a bit darker, faded, and become stricter. The fabric seems to change as well, and the dresses look heavier and more formal*”.



Figura 4. Marie Antoinette conhece o rei e o *dauphin* (00:08:27).



Figura 5. início dos anos de excesso (01:15:59).



Figura 6. Marie Antoinette recebe a notícia da instabilidade em Paris (01:47:29).

A linguagem utilizada nos diálogos dos personagens mais jovens, é informal e aproxima-se da linguagem contemporânea. Por exemplo, na manhã após o seu casamento, Marie Antoinette é acordada pela sua corte, sendo despida e vestida pelas suas camareiras de acordo com uma hierarquia. A Condessa de Noailles vai explicando os preceitos da cerimónia do acordar a Marie Antoinette. Com a chegada de senhoras com uma posição mais elevada na hierarquia, a quem se reserva o privilégio de vestir a *dauphine*, alonga-se o tempo em que Marie Antoinette permanece nua na divisão fria, levando-a a afirmar, timidamente, “*This is ridiculous*” (“Isto é ridículo”), ao que a Condessa de Noailles responde: “*This, madame, is Versailles*” (“Isto, *madame*, é Versalhes”). A protagonista demonstra uma sensibilidade contemporânea à ritualização do quotidiano, ao mesmo tempo que expõe a sua própria juventude. A linguagem contemporânea de Marie Antoinette contrasta com o tom afetado da Condessa de Noailles, para marcar um fosso geracional entre ambas. É-lhe também atribuída uma sensibilidade mais atual relativamente à encenação do poder em Versalhes. Para Suzanne Ferriss e Mallory Young, esta cena, embora traduza com rigor a vida no palácio no século XVIII, também pode ser aplicada à cultura das aparências do século XXI

(2010, 103). Enquanto a personagem Marie Antoinette critica a encenação do poder em Versalhes, o filme lança a mesma crítica sobre o panorama sociocultural que lhe é contemporâneo, no qual o capital social é atribuído àqueles que produzem uma melhor *performance* da sua riqueza.

A linguagem contemporânea é também uma ferramenta para explorar as relações dos personagens. Marie Antoinette, durante o primeiro pequeno-almoço do casal real, procura fazer conversa com Louis Auguste, que parece profundamente desinteressado da sua nova vida matrimonial. Por fim, a jovem questiona o marido sobre o seu passatempo como serralheiro amador – “*And you enjoy making keys?*” (“E gostas de fazer chaves?”) – e Louis Auguste responde-lhe secamente “*Obviously*” (“Obviamente”). Nesta informalidade e frieza infantil, Louis Auguste não só se posiciona como um adolescente desajustado, como a troca de palavras também realça a falta de conexão com a esposa, enfatiza a sua insegurança e evoca o desconforto que muitos jovens enfrentam nas relações amorosas. A coloquialidade contemporânea, neste caso, revela a intemporalidade dos desafios da adolescência.

A relação entre Marie Antoinette e Louis Auguste suaviza-se ao longo dos anos, chegando até a formar-se uma amizade entre o par. A dada altura, Marie Antoinette tem uma curta e amigável troca de palavras com o marido, já Rei Louis XVI, à varanda do Petit Trianon, e pergunta-lhe “*Have you seen our little Marie Thérèse today?*” (“Já viste hoje a nossa pequena Marie Thérèse?”), ao que Louis responde, do pátio, montado no seu cavalo, “*She’s been married off*” (“Já foi casada”). Marie Antoinette alinha no grajejo e pede: “*Can’t we at least wait until she’s talking?*” (“Podemos ao menos esperar que ela aprenda a falar?”). “*If you insist*” (“Se tu insistes”), retruca o marido, alegremente. Esta cena, além de ser um momento que reforça a relação de amizade entre Marie Antoinette e Louis Auguste, frisa a sensibilidade contemporânea que é atribuída a estas figuras históricas, já que o par brinca com os hábitos da época através de uma perspetiva contemporânea ao tempo de produção do filme. A ironia anacrónica destaca a absurda seriedade com que tais costumes eram praticados, enquanto, ao mesmo tempo, suaviza e humaniza os personagens, fazendo-os parecer mais próximos da contemporaneidade.

É de notar, então, a transversalidade da atitude anacrónica entre os personagens mais jovens. Após uma cerimónia de condecoração de militares que combateram na América,

na qual Marie Antoinette e o Conde Fersen se reencontram pela primeira vez após o baile de máscaras, os jovens de Versalhes juntam-se para um jantar de convívio informal. Jogam o “Quem é quem”, no qual cada jogador cola um papel na própria testa onde está escrito o nome de uma pessoa, personagem, ou objeto, colocado de modo a que todos os outros jogadores possam ver o que está escrito, menos o próprio. Os participantes fazem perguntas que só podem ser respondidas com “sim” ou “não” para tentar adivinhar o que está no papel. O objetivo do jogador é ser o primeiro a descobrir quem ou o que é. Este jogo é muito popular em festas e convívios na atualidade, nomeadamente entre os jovens. O ambiente do jantar rejeita o formalismo da corte; é apenas um convívio descontraído entre jovens, que socializam de igual forma aos seus congéneres do novo milénio. Os personagens conversam alegremente, riem e jogam; Marie Antoinette e o Conde Fersen entreolham-se divertida e sedutoramente. Este uso de ações e de linguagem contemporâneas em contexto histórico realça a atemporalidade dos costumes sociais entre os jovens, criando uma ponte emocional entre a juventude do passado e a do presente. Porventura, Coppola sugere que, apesar das circunstâncias históricas, as emoções e os comportamentos da adolescência e do início da idade adulta são constantes através do tempo. Estes personagens são reis e rainhas, duques e duquesas, condes e condessas, mas são também, e principalmente, jovens.

Como é típico de qualquer protagonista adolescente, Marie Antoinette é convencida a sair às escondidas para uma festa – no seu caso, foge de carruagem do palácio para ir a um baile de máscaras em Paris com os jovens da corte, incluindo o seu marido, o *dauphin*. No baile, ouve-se o tema “Hong Kong Garden”, canção lançada por Siouxsie & the Banshees em 1978. A letra foi inspirada por um restaurante chinês homónimo que a banda frequentava em Londres, tanto que a parte inicial da canção original utiliza um xilofone, o que confere ao tema uma sonoridade oriental. No filme, esta introdução é modificada – em vez do xilofone, são usados cordofones de orquestra, para dar um tom mais rococó à canção. O baile assemelha-se a uma festa de adolescentes, tanto pela dança e música como pela maneira de interagir dos personagens.



Figura 7. Baile de máscaras em Paris (00:59:41).

A coreografia do baile quase parece orgânica. Os pares dançam rodopiando e saltando junto uns aos outros, sem guardar espaço entre eles, numa coreografia que apenas lembra vagamente as danças típicas da época. A Duquesa de Polignac puxa alegremente Marie Antoinette para dançar por entre a multidão embriagada – ao contrário do costume da época, segundo o qual as mulheres teriam de esperar um convite para se juntar à pista de dança. Fora da pista, mas sem haver uma clara separação entre dança e convívio, os convidados conversam alegremente, namoriscam e beijam-se sem critério nem o decoro que a época exigia nestas circunstâncias.

As próprias máscaras usadas pelos convidados são, no mínimo, anacrônicas. Recorrer a réplicas mais autênticas e adequadas ao costume da época retiraria o caráter orgânico que esta cena transmite. Os figurinos seriam algo grotescos, quiçá demasiado excêntricos, desviando a atenção do espectador do cerne da questão: um grupo de adolescentes que, num ato de rebeldia, sai disfarçadamente do palácio para ir a uma festa que, ainda que nobre e de alta sociedade, não se coaduna com os preceitos rígidos de Versalhes. Marie Antoinette está invulgarmente vestida de negro, porventura numa tentativa de passar despercebida na sua fuga, usando apenas com fita de tule preto a cobrir os olhos. Todavia, a transparência do tule não é suficiente para esconder a identidade de Marie Antoinette. Após a interação provocadora com o Conde Fersen, ouve-se alguém, em *off*, a exclamar: “*That’s the dauphine!*” (“É a *dauphine!*”).



Figura 8. A máscara de tule de Marie Antoinette (01:02:01).

Faz-se um paralelismo entre a liberdade de Paris e o ambiente controlado do palácio. Apesar de as máscaras terem sido simplificadas para evitar a distração do espectador, o ambiente do baile não é menos opulento. No entanto, ao contrário de Versalhes, onde os personagens trajam mais frequentemente de tons claros – à exceção da Madame du Barry – os convidados do baile ostentam cores garridas, como o vermelho, o cor de laranja, o verde e o azul. Paris, com o seu ambiente vibrante e despreocupado, torna-se numa metáfora para o desejo de escape de Marie Antoinette, representando um espaço onde a rigidez da corte de Versalhes é desafiada e a rebeldia encontra um local de expressão. Esta cena funciona, assim, como um vislumbre corpóreo da vontade de Marie Antoinette: ser livre e expressar-se autenticamente.

Os convidados divertem-se sem regra, contrastando com o desconforto de Louis Auguste, que fora pressionado pela esposa a sair do palácio naquela noite. Louis estranha o ambiente rebelde do baile, particularmente após ser abordado por um nobre embriagado que, sem respeito pelo espaço pessoal do outro, lhe pergunta, em tom boçal, se ele tinha conhecimento de o *dauphin* já ter desflorado a *dauphine*; caso contrário, o próprio nobre aceitaria de bom grado tirar-lhe a virgindade. No baile, o contraste entre Louis Auguste e Marie Antoinette é evidente: enquanto ela se entrega à festa com entusiasmo, explorando ao máximo aquelas horas de liberdade, Louis mantém-se à margem, claramente fora do seu elemento. O grupo de Versalhes deixa a festa por insistência do *dauphin*, apesar de Marie Antoinette lhe pedir para ficarem mais um pouco.

Noutra circunstância, a festa de aniversário dos 18 anos de Marie Antoinette, soa intradiegeticamente “Ceremony”, dos New Order, cuja música é composta por um *riff*

de guitarra que guia toda a composição e uma linha de baixo pulsante. A melodia é enérgica, contrastando com os temas sombrios da letra. Esta foi a última canção que Ian Curtis escreveu antes de cometer suicídio, enquanto lutava contra problemas de saúde, enfrentava a infidelidade da sua mulher e a ansiedade desencadeada pelo sucesso desmedido que a sua banda New Order começava a ter (*Genius*, s.p.). Na cena, a letra soa quase impercetível, pois numa festa é o ritmo que importa. No entanto, os temas sombrios e melancólicos sugerem as preocupações por detrás da fachada exuberante e vivaça – algo próprio da juventude. É mesmo possível traçar um paralelismo entre a angústia de Curtis que possivelmente o levou ao seu suicídio, vítima tanto dos seus problemas a nível pessoal como do sucesso musical, e a trajetória da jovem rainha: o refúgio de Marie Antoinette, isto é, a sua vida ostentosa de despesas avultadas e grandes festas que leva, acaba por culminar no seu desfecho trágico.

6.2. O anacronismo extradiagético

A banda musical em *Marie Antoinette* (2006) desempenha um papel central na construção do tom anárquico do filme, desafiando as convenções tradicionais do drama histórico ao misturar sonoridades do século XVIII com *punk*, *new wave*, e *pop* dos séculos XX e XXI (Wortel 2008, 112).

Os temas musicais foram selecionados a partir de bandas da juventude de Sofia Coppola, como o caso dos New Order, The Cure e Bow Wow Wow, sob a consultoria de um velho amigo da realizadora, Brian Reitzell (Bell 2021, s.p.). Além de ter supervisionado todos os aspetos musicais do filme, este também coligiu duas cassetes intituladas “Versailles Mix 1” e “Versailles Mix 2” com cerca de 40 temas que serviram de pano de fundo à escrita do guião por Coppola (Bell, s.p.). Grande parte dos músicos dessas antologias pertence ao movimento e subcultura *New Romantic*, originário do Reino Unido na década de 1970 e oriundo do movimento *punk*, ao qual foi aplicada uma índole de expressão pessoal de forma mais significativa (Bowles, cit. por Bell 2021, s.p.). O *New Romantic* caracterizava-se pela moda andrógina e extravagante, inspirada na era do *glam rock* e no período Romântico do final do século XVIII e início do século XIX, contendo influências de David Bowie, Marc Bolan e Roxy Music (Drummond 2023, s.p.).

O *punk* atinge-nos logo de início no filme, com uma montagem inicial ao som de “Natural’s Not In It”, dos Gang of Four. Com o verso “*The problem with leisure, what*

to do for pleasure” (“O problema do lazer, o que fazer por prazer”), surge pela primeira vez Kirsten Dunst no papel de Marie Antoinette, deitada num divã e retirando um pouco da cobertura de um bolo com o dedo, ao mesmo tempo que encara a câmara com um ar divertido, em modo de desafio. Percebemos logo o tom transgressor do filme. Mas as referências contemporâneas desta cena não se esgotam na banda musical. Jheison Holthausen nota que o filme começa como um videoclipe, apresentando os nomes do elenco e o título do filme a cor-de-rosa com um tipo de letra contemporâneo, em itálico, sem serifas, de linhas retas e impactantes (2011, 10).



Figura 9. Título do filme a cor-de-rosa (00:01:22).

Além disso, o primeiro plano do filme é inspirado numa fotografia de Guy Bourdin de 1977 onde se vê uma mulher deitada com uma criada a seus pés. Coppola quis apresentar Marie Antoinette segundo a ideia de mulher decadente que se criou dela e, através da “Natural’s Not In It”, aplicar à decadência o espírito *punk* e transgressor que o filme explora (Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.).



Figura 10. O primeiro plano do filme *Marie Antoinette* (00:01:15).



Figura 11. A fotografia de Guy Bourdin que inspirou o primeiro plano.

Ao contrário de outras produções que utilizam música contemporânea apenas para atrair um público mais jovem e explorar o caráter *cool* do anacronismo sem um grande compromisso narrativo, em *Marie Antoinette* (2006) os anacronismos musicais são usados para enriquecer a narrativa e explorar dramaturgicamente a atemporalidade das emoções humanas. Sofia Coppola procurou usar a música da sua juventude, recorrendo às suas próprias referências, para contar a história da rainha adolescente:

Desde o início que pensei em usar música contemporânea. Não achei que a música clássica pudesse evocar os mesmos sentimentos. Eu queria principalmente mostrar que estas figuras eram adolescentes, e eu associo esta música à minha adolescência. (Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.)⁴¹

Embora o personagem Marie Antoinette não oiça efetivamente, de modo geral, as músicas contemporâneas que ilustram a sua vida, ela interage de alguma forma simbolicamente com a banda musical. Durante a viagem de volta a Versalhes após ter escapado do palácio para ir ao baile de máscaras, Marie Antoinette olha pela janela, sonhadora, ao som do cover “Fools Rush In” dos Bow Wow Wow, que nos lembra que a *dauphine* é igual aos jovens que a vêem no ecrã (Ferriss e Young 2010, 101). A letra da canção fala sobre a natureza impulsiva do amor, onde os “tolos” se apressam a envolver-se romanticamente, enquanto os mais cautelosos hesitam. Neste caso, Marie Antoinette reflete sobre a rebeldia da noite, nomeadamente sobre a curta troca de palavras e olhares sedutores com o Conde Fersen.

⁴¹ Tradução da autora. Do original: “*I thought about using contemporary music from the beginning. I didn’t feel like classical music would evoke that same feeling. I mainly wanted to show that these were teenagers, and I associate this music with my teenage years*”.

Marie Antoinette é, na sua essência, igual a todos os outros jovens e este facto comporta uma “ironia lúdica” que estabelece uma relação com o repertório pessoal do público (Holthausen 2012, 14). É portanto uma interação com as experiências do público não só para o cativar, mas principalmente para estabelecer uma conexão emocional entre o espectador que é ou foi jovem na contemporaneidade e Marie Antoinette que vive a sua adolescência em Versalhes.

Acima de tudo, a banda musical reflete o plano psicológico de Marie Antoinette. A perspectiva da protagonista nos pontos altos e particularmente transgressores da sua vida em Versalhes é corroborada pela banda musical que os acompanha. Por exemplo, após a coroação, Louis Auguste e Marie Antoinette, novo Rei e Rainha de França, descem a escadaria do palácio com pompa e circunstância após a coroação, ao som do instrumental de “Plainsong”, dos The Cure. A música tem um tom etéreo, com camadas de sintetizador e uso de reverberação. A sensação grandiosa e quase celestial da faixa é complementada por uma melodia lenta e envolvente. A música evoca uma sensação de vitória – é a vitória de Marie Antoinette, que vira o seu lugar ameaçado por não dar um herdeiro à nação mas que agora se sente intocável pois é rainha.

Também quando Marie Antoinette se envolve sexualmente com o Count Fersen, essa sequência é montada ao ritmo de “Kings of the Wild Frontier” de Adam & The Ants (1980), que mistura o *punk* e a sonoridade tribal com o uso de tambores. É uma canção que celebra a individualidade e a coragem de se destacar da multidão. Na cena, repete-se o verso “*I feel beneath the white / There is a redskin suffering / From centuries of taming*” (“Sinto sob o branco / Que há um sofrimento de pele vermelha / De séculos de domesticação”). Neste momento, Marie Antoinette sente-se poderosa e livre, pois tem pela primeira vez um homem a desejá-la.

Este recurso também é utilizado nos momentos menos agradáveis vividos pela protagonista. Após a sua festa de aniversário dos 18 anos, Marie Antoinette acorda com mal-estar provocado pela bebida em excesso, ainda vestida com a roupa usada na festa da noite anterior, numa sala desarrumada que as suas criadas já começaram a limpar. Ouve-se “Tommib Help Buss” de Squarepush, uma faixa curta com duração de pouco mais de um minuto e meio. A música é composta por uma melodia suave e etérea tocada em sintetizadores, acompanhada por uma linha de baixo subtil e minimalista. A faixa tem uma qualidade serena e introspetiva, funcionando quase como um interlúdio ou

uma pausa meditativa no final do caos rítmico e sonoro do restante do álbum *Ultravisitor*, oferecendo um momento calmo após uma experiência de sons frenéticos e experimentais. O sentido dramaturgico da cena é igual à música: após uma noite caótica e inebriante, Marie Antoinette acorda preguiçosamente para o que resta da sua festa, fazendo uma pausa para refletir sobre as suas ações.

Por fim, o último plano do filme, sem pessoas nem movimento, mostra o quarto de Marie Antoinette destruído, após a invasão dos revolucionários. Ouve-se a canção “All Cats Are Grey” dos The Cure, lançada em 1989, que começa durante o plano estático e continua no genérico, desta vez a preto e branco. O cor-de-rosa é deixado para trás, terminando o filme num tom sério, raramente usado. A canção começa com batidas lentas de bateria, seguindo-se uma melodia eletrónica simples. O arranjo minimalista e a letra cantada em tom monocórdico invocam um sentimento melancólico e desolador. O verso “*All cats are grey in the dark*” (literalmente “Todos os gatos são cinzentos no escuro”) sugere a ambiguidade histórica da personagem que o filme, na sua totalidade, procurou evidenciar – de noite, todos os gatos são pardos, e, na realeza, todos os nobres são considerados vilões. O tema musical transmite um sentimento de uniformidade e perda de identidade na escuridão, sugerindo, assim, a injustiça com que a História tratou Marie Antoinette.



Figura 12. O último plano: o quarto de Marie Antoinette destruído (01:55:36).

Portanto, a banda musical de *Marie Antoinette* (2006) não é apenas música de fundo, mas sim uma peça fundamental na criação de uma narrativa histórica que é

contemporânea e subversiva. Além disso, é aquilo que em várias situações pontua o ritmo da montagem. Os momentos de interação com a música extradiegética são tão frequentes que a fronteira quase se esbate no hiato entre passado e presente. A partida do Conde Fersen, chamado a cumprir o seu dever bélico, deixa Marie Antoinette melancólica. Olhando pela janela num serão invulgarmente normal da corte, a rainha imagina o seu amante montado num cavalo branco num cenário de guerra, e pede ao seu marido que lhe dê permissão para sair da sala. Segue-se uma montagem ao ritmo da canção “What Ever Happened?”, dos The Strokes (2003), que mistura *rock* de garagem com influências de *punk* e *new wave*. Os versos “*I wanna be forgotten / And I don’t wanna be reminded*” (“Quero ser esquecido / E não me quero lembrar”) contrastam com o real teor da cena, em que Marie Antoinette relembra o seu breve mas intenso caso com o Conde Fersen:

Dominada pelo desejo, Marie Antoinette refugia-se na relativa privacidade do seu quarto. A banda sonora – “What Ever Happened?” dos The Strokes – assume um ritmo mais veloz e palpitante. A linha do baixo vibra com a cadência de um batimento cardíaco, como se os nossos ouvidos estivessem colados ao peito da rainha. Subitamente, com a chegada do refrão, Marie Antoinette deixa-se cair na sua cama, beatífica e tomada pelo lânguido desejo (ela não deveria conseguir ouvir a canção, mas todos os seus movimentos reagem a ela). A canção faz Marie Antoinette correr para o quarto e deixa-a lá deitada, com o som persistente e doloroso da guitarra incitando-a, mais uma vez, para a fantasia. (Cote 2021, s.p.)⁴²

Aos 55 minutos de filme, sobre um grande plano que mostra uma série de sapatos ‘Blahnik’ perfilados, soam as primeiras batidas da música “I Want Candy” dos Bow Wow Wow (1982). Numa mistura de *new wave*, *punk rock* e *pop*, a música tem uma batida energética e uma letra que fala sobre desejo e atração. Segue-se uma montagem que mostra Marie Antoinette com as suas amigas a fazerem compras – à moda de Versalhes – para esquecer o seu desgosto de a cunhada ter dado à luz antes dela. É um escape para o seu mundo encantado do excesso. A justaposição a um ritmo acelerado de grandes planos estáticos e movimentos de câmara rápidos seguindo a moção de sapatos,

⁴² Tradução da autora. Do original: “*Overcome by longing, Marie Antoinette flees to the relative privacy of her bedroom. The soundtrack—the Strokes’s “What Ever Happened?”—assumes a quicker, palpitating pace. Its opening bass line flutters with a heartbeat’s cadence, as if our ears are pressed against the queen’s chest. Then, as the chorus hollers its arrival, Marie Antoinette collapses on her bed, beatific and steeped in languorous desire (she shouldn’t be able to hear this music, but her every movement reacts to it); the song rushes Marie Antoinette into the room and lays her flat, the dogged, aching thrum of guitar urging her, once more, toward fantasy*”.

taças de champanhe, bolos e doces, vestidos e tecidos, jóias e fichas de póquer ao som da música coloca a cena na ordem do videoclipe (Andersson 2011, 106). Este recurso sempre esteve nos planos de Sofia Coppola para *Marie Antoinette* (2006): “Quis que [o filme] lembrasse os videoclipes do Adam Ant de que eu tanto gostava quando era miúda” (Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.).⁴³ Assim, “I Want Candy”, com o seu ritmo rápido que marca a cadência da montagem, ressoa com o comportamento da rainha e das suas damas, que parecem estar numa procura constante pelo prazer. A cena sublinha o comportamento despreocupado e indulgente da corte de Versalhes e, por conseguinte, de Marie Antoinette que se diverte de modo pueril desconhecendo a realidade política e social que ferve fora dos portões do palácio.

6.3. Um novo modo de fazer cinema de época e *biopics*

Keaton Bell considera *Marie Antoinette* (2006) como um drama de autor de alta-costura disfarçado de filme histórico (2021, s.p.). O filme surge como uma representação aparentemente despolitizada da vida da rainha em Versalhes, com poucas referências ao momento social e político turbulento que se vivia no dealbar da Revolução Francesa. No entanto, o filme é permeado pela ideologia estética da realizadora caracterizada por um desejo de rutura com os cânones do filme histórico tradicional e pelo imbuir do seu estilo autoral na absolvição dos ‘pecados’ de Marie Antoinette. Quando Coppola apresenta uma forma alternativa de olhar a controversa rainha, mostrando-a como uma adolescente em busca do seu lugar e da sua identidade no corupio de Versalhes, adota uma posição de desafio relativamente à ordem estabelecida no modo de retratar acontecimentos e figuras históricas.

Marie Antoinette (2006) segue uma linhagem de filmes sobre grandes rainhas, e cimenta-se na linha da frente de *biopics* subversivos sobre mulheres. O formato *biopic* tem sofrido uma evolução, com os maiores saltos qualitativos em termos criativos a ser dado pelos *biopics* que retratam as vidas de mulheres poderosas [cf. p. 16-17]. Stephanie Russo destaca que, ao sabermos que Marie Antoinette não pode ter experimentado calçar um par de ténis inventados no século XX, somos naturalmente levados a questionar-nos acerca da verosimilhança da história da última rainha de França antes da Revolução (2024, 134). O objetivo é representar as experiências

⁴³ Tradução da autora. Do original: “I wanted it to feel like those Adam Ant music videos I loved as a kid”.

emocionais das mulheres do passado de uma maneira que ressoe com as mulheres de hoje. Afastamo-nos assim da obsessão com a exatidão dos factos históricos para explorar a autenticidade emocional das figuras do passado e a forma como estas podem transmitir mensagens relevantes para o presente. As figuras históricas passam sem pudor a ser veículos de uma subversão à ordem estabelecida. Se anteriormente estas já eram usadas para determinados efeitos alheios ao simples contar da sua história de vida, como foi o caso dos *biopics* da década de 1930 sobre homens poderosos que vieram do nada e subiram na vida a pulso, agora são abertamente interlocutoras de preocupações presentistas no leque de *biopics* sobre mulheres em que se insere *Marie Antoinette* (2006).

O filme não procura ser uma demonstração sensacionalista e grandiosa de acontecimentos históricos, pois desenrola-se por meio de sensações atemporais e simulacros de temporalidade (Wortel 2008, 108). A História é uma referência diminuta, subjugada à estória e à dramaturgia; isto é, à visão da realizadora. Coppola contou à revista *Vogue*, aquando do aniversário dos 15 anos do filme, que procurou retratar Marie Antoinette segundo a sua perspetiva pessoal complacente relativamente às ideias preconcebidas que existem acerca desta figura histórica:

Senti-me na obrigação de mostrar a forma como a história [de Marie Antoinette] tem sido deturpada ao longo dos anos. Tive uma ideia para a representar de forma juvenil e feminina, em vez de académica. (cit. por Bell 2021, s.p.)⁴⁴

Em *Marie Antoinette* (2006), Sofia Coppola usa a História e descarta-a a favor das suas impressões pessoais (Milam 2011, 50). A estética do filme foi concebida e executada em torno de decisões autorais munidas de conhecimento histórico, mas não limitadas por ele. Neste contexto, Silke Roesler-Keilholz refere a definição que Avra Sidiropoulou dá de “auteurismo”, considerando-o como o trabalho de realizadores que adaptam e/ou desconstroem os guiões originais ou elaboram os seus próprios tendo em conta o seu estilo único, característico das suas obras (2021, 168). O realizador é, assim, a voz máxima no filme e a câmara, refere Roesler-Keilholz, é a sua “caneta”, no sentido de

⁴⁴ Tradução da autora. Do original: “I felt compelled to portray how her story had been misrepresented over time. I had this idea of how to interpret her life in a way that felt youthful and girly instead of academic”.

*caméra stylo*⁴⁵ (isto é, uma forma de escrita), providenciando-lhe um meio de expressão para as suas ideias (2021, 169).

Do uso frequente do grande plano, uma raridade no *heritage film* (Wortel 2008, 110), à inclusão de elementos alusivos à sua própria juventude, Coppola deixa as suas marcas pessoais em *Marie Antoinette* (2006). Mesmo sendo uma adaptação – embora livre – da obra de Antonia Fraser, o filme de Coppola é distinto do material de base devido a “interstícios, deslocamentos, anacronias e impurezas que o inscrevem na pós-modernidade” (Holthausen 2012, 67), opções tomadas pelo *auteur* que compõem o seu estilo pessoal cinematográfico. Consequentemente, a abordagem impressionista da realizadora – isto é, que subjuga os factos às suas impressões pessoais – e as múltiplas liberdades criativas que ela toma transformam os acontecimentos históricos numa obra original, na qual não há interesse em reproduzir tradicionalmente os acontecimentos mas em reenquadrá-los (Andersson 2011, 109). Encontramo-nos numa narrativa do passado enquadrada pelo contexto cultural presente, que também pode ser uma narrativa do presente mas reproduzida num tempo histórico do passado. Por isso mesmo, não estamos no regime do presente nem do passado, mas num tempo fílmico fruto da perceção que o *auteur* tem da relação entre os dois.

A chegada de Marie Antoinette a França é relevante por ser totalmente fabricada e idealizada no momento de produção do filme. Segundo K.K. Barrett, cenógrafo do filme *Marie Antoinette* (2006), não existe documentação sobre o momento em que Maria Antonia atravessa a fronteira entre a Áustria e a França e passa a ser Marie Antoinette. A tenda em que a protagonista é despojada de todos os bens que traz, com a entrada virada para o país de origem e a saída para o reino a que está destinada, foi totalmente idealizada para o filme.

⁴⁵ Conceito cunhado por Alexandre Astruc em 1948.



Figura 13. Maria Antonia transforma-se em Marie Antoinette (00:08:02).

Reforça-se, com esta cena, a vontade de demonstrar a teatralidade de Versalhes e os rígidos costumes da corte francesa em oposição à puerilidade de Marie Antoinette, de apenas 14 anos. A adolescente, que reage com tristeza quando o seu cão de estimação, Mops, é arrancado dos seus braços, pois não o pode levar consigo para a nova vida em França, é vestida e arranjada *à la mode* de Versalhes, mas não deixa a sua ingenuidade para trás. Mais adiante no filme, em reunião com o Embaixador Mercy que a aconselha seriamente acerca da consumação do matrimónio, Marie Antoinette termina a delicada conversa perguntando com entusiasmo se o Mops já está a ser trazido para a corte francesa, para impaciência do Embaixador, que a lembra que o rei tem a seu cargo assuntos mais importantes a tratar.

A representação da refeição do casal real em Versalhes marca várias fases de Marie Antoinette no filme e demonstra, também, a teatralidade da vida no palácio. A primeira destas cenas começa com um plano geral, onde se pode ver, no centro do enquadramento, a mesa onde o *dauphin* e a *dauphine* estão sentados, rodeados por cortesãos e serviçais. Com uma pancada de bastão executada por um serviçal, como se fosse a primeira pancada de Molière a marcar o início de uma peça de teatro, começa o serviço da refeição para o casal real. Marie Antoinette, que usa um vestido azul adornado com laços cor-de-rosa, observa atentamente os preceitos, simultaneamente curiosa e confusa. Com outra pancada do bastão, é dada a ordem de oferecer um copo

de água à *dauphine*, pois nem o *dauphin* nem ela estão autorizados a servir o seu próprio copo. Enquanto os dois comem, os cortesãos observam.



Figura 14. Primeira representação da refeição do par real (00:25:38).

A segunda vez que esta refeição é representada, recorrendo ao mesmo plano de conjunto mas ligeiramente mais aproximado, surge numa montagem que condensa o dia-a-dia de Marie Antoinette – a cerimónia do acordar, a missa e a refeição teatral – que visivelmente a entedia.



Figura 15. Segunda representação da refeição do par real (00:36:21).

A terceira refeição do casal é um repetir da mesma montagem mas numa escala de plano ainda mais próxima. Desta vez, o ar aborrecido de Marie Antoinette no desenrolar da

sua rotina é substituído por uma expressão escarnecedora. Nesta cena, a protagonista já opta pelo vestuário cor-de-rosa vibrante que lhe é característico, marcando o momento em que percebe que terá de procurar divertimento fora do matrimónio que não a satisfaz.



Figura 16. Terceira representação da refeição do par real (00:40:47).

A quarta refeição é consumida ao som do burburinho dos cortesãos, até a Condessa de Noailles a interromper para anunciar o nascimento do filho do Conde e da Condessa de Provence. A humilhação que o acontecimento trouxe a Marie Antoinette leva-a finalmente a refugiar-se numa vida de excessos, começando, assim, a sua fase mais rebelde.



Figura 17. Quarta representação da refeição do par real (00:53:35).

A representação da refeição em casal nestes moldes só volta a surgir no fim do filme, durante o motim do povo parisiense em Versalhes. É a última refeição do casal no palácio. Pela primeira vez, não há público e parece haver uma cumplicidade inédita à mesa entre marido e mulher.



Figura 18. Última representação da refeição do par real (01:54:12).

Os filmes históricos tendem a recorrer a enquadramentos mais amplos e a planos longos em ângulos neutros para dar destaque aos cenários opulentos e recriar uma grandiosidade histórica de uma forma que se pretende objetiva (Wortel 2008, 110). *Marie Antoinette* (2006), ao invés, coloca a maior ênfase nos detalhes íntimos e nos sentimentos dos personagens. Ademais, este foi o primeiro filme histórico do *mainstream* a utilizar tão profusamente o grande plano, tornando o passado uma experiência mais tangível e sensorial sem recorrer ao sensacionalismo (Wortel 110). Coppola utiliza os grandes planos para explorar as texturas dos objetos e as expressões faciais dos personagens, criando uma ligação mais imediata e emocional com os espectadores. Esta técnica desafia o cânone da distância emocional nas narrativas da ficção histórica, culminando na humanização das figuras do passado. O filme convida os espectadores a presenciarem o passado de uma maneira mais tangível e sensorial, dando uma nova dimensão à forma como os dramas históricos podem ser entendidos. O uso de grandes planos permite vivenciar o passado por interposta pessoa sem a típica espetacularização monumental, mas com um foco na materialidade e nas sensações.

Sofia Coppola também recorre a ângulos neutros nos seus enquadramentos, mas estes não deixam de se apresentar com uma camada de subjetividade. Na cena da primeira dança do casamento de Marie Antoinette e Louis Auguste, são usados planos gerais para

destacar a imensidão da sala de festas, fazendo os personagens parecerem pequenos e quase perdidos pelo meio da opulência do ambiente. Therése Andersson (2011, 106), por exemplo, aponta o caráter agorafóbico desta cena, já que os planos gerais são intercalados com planos médios e grandes planos de Marie Antoinette e Louis Auguste, revelando os seus olhares vazios e enfatizando o constrangimento e tensão do momento. Além disso, os ângulos neutros e os enquadramentos estáticos contribuem para uma sensação de estagnação, refletindo a pressão e a falta de controle dos personagens sobre o rumo das suas vidas. Estas partes reforçam o desconforto emocional do casal e o sufocante peso das expectativas que sobre ele pesam, além de sublinhar a rigidez e o lado cerimonial da vida em Versalhes.



Figura 19. Louis Auguste amedrontado na dança do casal real (00:20:03).

Sofia Coppola brinca com o cânone da ficção histórica a seu belo prazer. Logo após o genérico inicial, a primeira sequência do filme começa com um grande plano de Marie Antoinette, ainda Maria Antonia, a acordar, ainda descomposta. Segue-se um plano muito geral que Elise Wortel (2008, 110) apelida de ‘Masterpiece’⁴⁶ do Palácio de Schönbrunn, morada de Marie Antoinette antes de se tornar a *dauphine* de França, sobreposto com uma narração, em voz *off*, feita por Maria Theresia da Áustria, mãe de Marie Antoinette, dizendo “*Friendship between Austria and France must be cemented*

⁴⁶ *Masterpiece* (1971 –), conhecido anteriormente por *Masterpiece Theatre*, é uma antologia de produções históricas, transmitida pela PBS (“Masterpiece” *IMDb*). O programa corresponde ao cânone do drama histórico, valorizando a precisão e a autenticidade na reconstituição de épocas passadas, ou não fosse ele composto maioritariamente por produções britânicas influenciadas pelo *heritage film*. Wortel apelida de plano “Masterpiece” o *establishing shot* em plano muito geral inicial de um grande edifício que situa a ação num determinado espaço e tempo, por ser recurso frequente na série e, por conseguinte, também no *heritage film* (2008, 110).

by marriage” (“A amizade entre a Áustria e a França deve ser reforçada pelo matrimónio”).



Figura 20. Plano Masterpiece do Palácio de Schönbrunn (00:02:34).

O plano Masterpiece precede, então, um outro plano médio da jovem Marie Antoinette ainda deitada, abraçando o seu cão Mops como se pedisse mais cinco minutos de sono, em que se ouve a continuação da narração: “*My youngest daughter, Antoine, will be queen of France*” (“A minha filha mais nova, Antoine, será rainha de França”). O intercalar de grandes planos subjetivos, raros no filme histórico, com um canónico plano Masterpiece provoca, no mínimo, estranheza. A escolha de planos estabelece, desde início, os deslocamentos históricos e a inclusão despidorada das marcas autorais da realizadora.



Figura 21. Marie Antoinette, ainda Maria Antonia, a acordar (00:02:51).

Ademais, o filme começa desde logo com uma referência anacrônica. No plano muito geral do Palácio de Schönbrunn, pode ler-se “Austria 1768” na parte inferior do enquadramento. Wortel (2008, 111) sublinha que os acontecimentos que se seguem aconteceram, na verdade, em maio de 1770, e que a referência explícita ao ano de 1768 tem a ver com outro maio de ‘68 – a revolta do movimento estudantil em Paris. Há um reiterar dos temas de rebelião, rutura e quebra das normas que a realizadora introduz logo no genérico.

Sofia Coppola usa frequentemente a *mise-en-scène* e a sequência de planos para transmitir a trajetória psicológica da protagonista. Na montagem ‘videoclipe’ da extasiante cena de compras ao som de “I Want Candy”, vêem-se movimentos rápidos, grandes planos estilizados e enquadramentos decididamente subjetivos que criam uma sequência dinâmica e que destacam a superficialidade e o hedonismo da vida de Marie Antoinette em Versalhes. Há até uma sequência de planos de sapatos cuja função é apenas estética: os sapatos movem-se de plano em plano aos 57 minutos, como se dançassem ao som do ritmo alucinado de “I Want Candy”. Se, num exercício de imaginação, mantivermos a técnica de montagem e a escala de planos, mas substituirmos os bolos elaborados por bolachas simples, o espumante por refrigerante, os colares de diamantes por bijuteria de aço inoxidável e zircónia, os ‘Blahniks’ por ténis Converse e a requintada sala do Palácio de Versalhes por um quarto num qualquer subúrbio, estaremos perante um filme de adolescentes. Os enquadramentos subjetivos refletem o ponto de vista pueril da jovem rainha, cercada por opulência e desligada da realidade, o que acentua a atmosfera de fantasia e a sua fuga à responsabilidade.



Figura 22. Sapatos ‘Blahnik’ (00:57:02).

Na outra face da moeda, na cena imediatamente anterior à mencionada, o trabalho de câmara procura mostrar a crueza do desgosto de Marie Antoinette. Num plano sequência que a segue pelos corredores de Versalhes logo após o nascimento do seu sobrinho, Marie Antoinette é alvo de olhares reprovadores e críticas por ainda não ter concebido um herdeiro para o trono francês. O plano acompanha-a quase sem cortes até chegar ao quarto. Quando fecha a porta do seu refúgio, desfaz-se em lágrimas. O enquadramento, recorrendo principalmente ao grande plano, não deixa escapar as macro e microexpressões da protagonista, que se deixa cair até ao chão encostada à parede.



Figura 23. Marie Antoinette chora a humilhação sofrida perante a corte (00:57:02).

Se os grandes planos são relevantes por demonstrarem o estado de espírito da protagonista, há também planos gerais que se destacam pela sua subjetividade. Sublinho dois desses enquadramentos, que sobressaem devido a um minimalismo pouco característico no estilo visual deste filme. O primeiro surge aos 38 minutos. A mãe de Marie Antoinette aparece ditando ao seu escrivão uma carta para a filha, onde expressa a sua preocupação pela possibilidade de a cunhada da *dauphine* conceber um filho primeiro do que ela e pela forma fria como está a tratar a preferida do rei, Madame du Barry, fragilizando ainda mais a sua posição na corte. A narração da carta continua em *off*, mostrando, desta vez, um *travelling* atrás que se inicia em plano médio de Marie Antoinette no centro da imagem e termina em plano muito geral.



Figura 24. Marie Antoinette sozinha numa varanda de Versalhes (00:38:56).

A protagonista usa um vestido azul relativamente simples e permanece estática na varanda de uma fachada pouco ornamentada enquanto a câmara se afasta dela, reforçando o seu sentimento de isolamento, solidão e pequenez. Apenas o exterior está iluminado, não sendo possível ver o interior do palácio. Atrás de Marie Antoinette, vê-se apenas uma total escuridão. Metaforicamente, não há nada nem ninguém atrás dela para a apoiar: naquele momento, está sozinha numa corte onde se intensifica o desagrado à sua pessoa.

Outro destes planos ocorre quando Marie Antoinette se despede do marido antes de ele partir para das suas frequentes caçadas. A protagonista está novamente trajada de forma modesta, em comparação com o que é comum no filme, envergando um vestido azul-claro. Marie Antoinette e Louis Auguste observam a Condessa e o Conde de Provence, irmão de Louis Auguste, que passam por eles animados e apaixonados. Estes dois casais são contrastantes: no primeiro não existe atração nem verdadeiro interesse sexual e no segundo a paixão é evidente. Marie Antoinette e Louis Auguste são até, em vários pontos do filme, comparados com o Conde e a Condessa de Provence, que demonstram ser um modelo do casamento feliz e ideal, enquanto o *dauphin* e a *dauphine* revelam claras dificuldades na sua vida matrimonial. Ao ver o par apaixonado a passar, Marie Antoinette confidencia ao seu marido que será humilhada na corte se a Condessa engravidar antes dela. Louis Auguste garante que tudo se resolverá assim que ele regressar, mas a *dauphine* não parece convencida. O *dauphin* parte para a caçada,

deixando Marie Antoinette sozinha – com exceção de dois guardas, ao fundo – num átrio invulgarmente simples.



Figura 25. Louis Auguste parte para uma caçada, deixando Marie Antoinette sozinha (00:47:08).

A protagonista detém-se no centro do enquadramento, no único lugar iluminado do átrio, ficando envolta em sombra. Marie Antoinette olha, então, para o exterior, talvez esperando que o seu marido volte atrás sensibilizado pela sua confissão. Porém, ouve-se apenas o trote dos cavalos, o chilrear dos pássaros e um sino de igreja. A *mise-en-scène* salienta a solidão que a protagonista sente na situação que enfrenta. A corte pressiona-a, a sua mãe está longe e repreende-a e o seu marido troca-a por para uma caçada. Como Louis Auguste não regressa, Marie Antoinette deixa o átrio, em direção à sombra.

Com isto não procuro argumentar que o filme busca a simplicidade em oposição aos grandiosos filmes históricos e *biopics* com cuja tradição rompe; pelo contrário, o filme é vistosamente opulento. No entanto, o estilo autoral marcado por recursos anacrónicos e principalmente presentistas, tanto na *mise-en-scène* como nas técnicas contemporâneas que aplica à montagem, permite uma relação emocional porventura mais genuína com o filme, e certamente mais háptica.

Quanto ao espectador, espera-se que ele esteja munido de ferramentas para reconhecer o seu presente num tempo histórico que lhe é estranho e compreender as alusões que a realizadora pretende transmitir. Belén Vidal refere-se ao espectador não como consumidor de nostalgia, mas como pensador que reflete nas camadas de presentismo que atravessam qualquer filme de época (2012, 203-4). O realizador que emprega o anacronismo enquanto marca autoral e, por conseguinte, tijolo na construção de uma

sensibilidade contemporânea adaptada ao passado, não o faz necessariamente a pensar numa melhor compreensão do espectador. Ou seja, não me refiro a um anacronismo utilizado para reduzir a estranheza sentida pelo público relativamente à época retratada, como quando se adapta um figurino histórico à silhueta da moda contemporânea pois é a isso a que o espectador está habituado. Pelo contrário, espera-se um público capaz de reconhecer os símbolos presentistas e compreender as relações semânticas com as temáticas do passado, entrando, assim, no jogo da sensibilidade contemporânea que o *auteur* confere a outra época histórica.

Stephanie Russo refere que há quem critique o filme de Sofia Coppola por notar semelhanças entre a protagonista e a realizadora (que, por ser filha do célebre realizador Francis Ford Coppola, é como que realeza de Hollywood) (2024, 139). Sofia Coppola, tal como Marie Antoinette, não estava interessada no rebuliço político francês do século XVIII (Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.). O filme pode considerar-se, neste sentido, como um livro de memórias contemporâneo, até da própria perspectiva da realizadora, que se faz passar por filme histórico (Russo 2024, 140). Agnes Poirier compara o filme a um espelho no qual Coppola se olha a si própria, através do reflexo de Marie Antoinette (cit. por Milam 2011, 45).

6.4. Marie Antoinette, figura pós-feminista

Por fim, no fundo do icebergue, e rematando o uso de uma sensibilidade anacrónica neste filme, está a influência do pós-feminismo. A rutura com os cânones do cinema histórico e do *biopic*, além do uso de anacronismos tendo em conta um estilo autoral muito evidente, revelam a introdução de ideologia no filme. Acredito que na base dessa ideologia está uma atitude por parte da realizadora que se insere na corrente pós-feminista em voga durante a época de produção do filme. Esta corrente, que simultaneamente desafia e reinterpreta o feminismo de segunda vaga, é central para a construção narrativa e estética do filme. Coppola recria de forma imaginativa a vida de Marie Antoinette não apenas como uma figura histórica, mas como uma personagem pós-feminista que dialoga com questões sociais e identitárias contemporâneas.

Os filmes pós-feministas do virar do milénio apresentam algumas características em comum: a construção da mulher forte e independente mas sempre feminina com uma atitude consumista, o papel fundamental da rapariga adolescente e conseqüente idolatria da juventude em detrimento do envelhecimento, a oposição entre a heroína otimista e a

vilã pessimista, bem como a representação amigável do homem. O filme *Marie Antoinette* (2006) rompe com o cânone da ficção histórica recorrendo a estas concepções para transmitir uma versão diferente da história da controversa rainha.

Sofia Coppola faz de Marie Antoinette a heroína pós-feminista ideal, que se mantém firme, jovem, bonita e corajosa até ao fim (Ferriss e Young 2010, 110). Esta interpretação reflete um dos pilares do pós-feminismo, que celebra a mulher forte e resiliente, mas que não abdica da sua feminilidade. Ao mesmo tempo que honra a força interna do personagem, também o humaniza, mostrando a sua vulnerabilidade e dilemas que ressoam com o público contemporâneo. Este, por sua vez, pode ver uma Marie Antoinette que não é apenas uma figura histórica distante, mas também uma mulher de sensibilidade contemporânea em busca de um lugar num mundo que lhe é frequentemente hostil, sem nunca abdicar da sua feminilidade.

A heroína pós-feminista é jovem e otimista, contrapondo-se à sua antagonista, que é sarcástica e cética, com uma visão de mundo mais dura e pesada. Esta dicotomia é uma forma de explorar as diferentes maneiras pelas quais as mulheres respondem às pressões e desafios impostos por uma sociedade patriarcal. *Marie Antoinette* (2006) não foge a esta construção. A jovem *dauphine* é, desde logo, colocada pela corte em contraste com Madame du Barry, preferida e amante do rei Louis XV. De início, é influenciada a não dirigir a palavra a du Barry, fazendo-o mais tarde por pressão do rei. Ainda assim, mantém a interação o mais curta possível, para demonstrar que cedeu apenas para agradar ao monarca. Ao passar por um grupo de cortesãos onde se encontra o rei Louis XV e Madame du Barry, Marie Antoinette diz à consorte. “*There are a lot of people at Versailles today*” (“Hoje estão muitas pessoas em Versalhes”); du Barry responde-lhe, com um ar vitorioso, dizendo “*Yes, there are*” (“Sim, estão”). Quando vira costas, Marie Antoinette declara firmemente a quem a acompanha: “*Those are my last words to that woman*” (“São as últimas palavras que dirijo àquela mulher”).

Estas personagens chocam tanto a nível estético como psicológico. Enquanto Marie Antoinette é frequentemente retratada com uma leveza juvenil, vestindo uma paleta de cores delicada e exalando uma aura de frescor e inocência, Madame du Barry tem uma presença mais intensa, trajando de cores mais escuras e com tecidos pesados (o seu comportamento reflete a sua experiência enquanto mulher que não nasceu em berço de ouro). As diferenças a olho nu sublinham as suas respetivas visões de mundo: Marie

Antoinette pode ainda sonhar, enquanto Madame du Barry compreende bem as limitações impostas pelo poder e pela posição social.



Figura 26. Caracterização de Marie Antoinette (00:37:03).



Figura 27. Caracterização da Madame du Barry (00:37:03).

Tendo Milena Cananero optado frequentemente pelo cor-de-rosa para vestir Marie Antoinette, a cor mais emblemática do pós-feminismo (Ferriss e Young 2010, 104), é de notar que os tons de rosa são usados não só no guarda-roupa e adereços, mas também no grafismo do filme e material promocional. É Marie Antoinette quem o afirma: “*I like the pink. It’s like candy.*” (“Eu gosto do cor-de-rosa. É como os doces.”). Deste modo, estabelece de modo explícito uma relação entre ela própria e a cor, mostrando que atribuir-lhe o cor-de-rosa enquanto tom emblemático não tem que ver com autenticidade histórica mas com um eventual posicionamento na vaga do pós-feminismo (Ferriss e Young 104). Sendo uma cor associada à feminilidade frívola e juvenil, é como se Marie

Antoinette demonstrasse deliberadamente que o seu poder é a própria atitude hiperfeminina: “Eu sou uma mulher forte e, por isso, uso cor-de-rosa”.

Embora Marie Antoinette tenha pouca ou nenhuma liberdade para determinar o seu destino, o filme mostra como ela cria espaços de resistência e expressão pessoal, ainda que esses sejam limitados às esferas da moda, da amizade e do prazer sensorial. O filme também pode ser interpretado como uma crítica à maneira como as figuras femininas, como Marie Antoinette, são historicamente julgadas e condenadas pela sua expressão da identidade, comportamento e escolhas pessoais. A rainha foi, durante muito tempo, um bode expiatório conveniente para as falhas da monarquia francesa, adquirindo a alcunha pejorativa de “*Madame Déficit*” no verão de 1787 (Fraser 2001, 303) e acusada de excessos e insensibilidade. Coppola, no entanto, procurou explorar a possibilidade de Marie Antoinette ter sido, na verdade, uma vítima das circunstâncias e das expectativas que a rodeavam. De um prisma pós-feminista, o filme pode ser visto como uma rejeição da misoginia histórica que frequentemente demoniza mulheres poderosas ou influentes pelos seus desvios das normas sociais impostas. A Marie Antoinette de Coppola não é a vilã desta narrativa, é uma mulher complexa que luta para encontrar um espaço de liberdade num sistema repressor.

O cunho consumista transversal aos filmes pós-feministas faz-se sentir em *Marie Antoinette* (2006). A maneira como a protagonista e as outras mulheres da corte se entregam ao consumo desenfreado de vestuário, calçado e doçaria reflete um tema recorrente do pós-feminismo: a celebração da feminilidade através do consumo. Este aspeto do filme não é meramente decorativo, servindo, por sua vez, como um meio pelo qual as personagens expressam a sua identidade e, em certa medida, resistem às pressões sociais que as confinam. O consumo, embora muitas vezes criticado como superficial ou frívolo, é recontextualizado no filme como uma forma de empoderamento feminino. Através do recurso à moda e ao luxo, os personagens, especialmente Marie Antoinette, encontram maneiras de afirmar a sua individualidade e exercer algum tipo de controlo sobre as suas vidas, ainda que de maneira limitada e simbólica.

Lembre-mos, novamente, da inolvidável cena de estilo videoclipe ao som de “I Want Candy”, na qual a montagem celebra o empoderamento e autoexpressão das jovens da corte, usando a moda e o consumo como maneiras de escapar às rígidas expectativas sociais e alcançar um certo grau de autonomia. A cena subverte a ideia de frivolidade

associada ao consumismo feminino, apresentando-o como uma resistência silenciosa ao tédio e à opressão da vida na corte. Chegando ao fim da cena, Marie Antoinette é alvo de uma “*makeover*”, isto é, uma transformação estética, montada à *la mode* do filme pós-feminista: com hiatos, simplificações e omissões, de forma a transmitir uma certa ‘magia’ no processo secreto da transformação. Esta “*makeover*”, que habitualmente revoluciona a pobre aparência do visado, apenas deixa Marie Antoinette ainda mais extravagante, como que corroborando o seu estilo de vida. É como se a realizadora lhe dissesse: “Estás a ir bem, arrisca mais”. Assim, o filme sugere que, num ambiente onde as mulheres têm tão pouco poder real, a atração pela moda e no luxo pode ser vista como uma forma de agenciamento e expressão pessoal, desafiando as normas patriarcais que desvalorizam estas práticas.



Figura 28. A *makeover* de Marie Antoinette (00:58:16).

A estética hiperconsumista faz-se sentir até no estado mais natural de Marie Antoinette. Na fase da sua vida em que se retira mais frequentemente para o Petit Trianon, com Marie Thérèse ainda pequena, procura replicar uma vida no campo de perfeita harmonia no campo, sem o desconforto e dureza inerentes à ruralidade. Assim, uma criada limpa os ovos de galinha e volta a colocá-los na capoeira antes de Marie Antoinette os ir recolher com a filha bebé. Do mesmo modo, Marie Antoinette e as amigas bebem leite fresco em ricas taças de porcelana e leem a obra de Jean-Jacques Rousseau acerca do estado natural, confortavelmente deitadas no jardim do Petit Trianon, sem obrigações nem responsabilidades. Marie Antoinette é apenas uma rapariga de grandes posses confortavelmente a explorar uma ruralidade artificial que ela pode adquirir monetariamente, uma vida simples mas não menos abastada.

Para Sofia Coppola, por sua vez, foi esta a parte mais emocionante do filme:

[O Petit Trianon] era basicamente uma quinta de brincar onde ela podia fingir que vivia uma vida simples com as suas ovelhas. A forma como ela desejava passar tempo com os seus filhos e brincar com animais da quinta em vez de permanecer constantemente numa gaiola dourada não era considerada normal. Há algo muito tocante em ela querer sentir-se ligada a alguma coisa real. (Sofia Coppola, cit. por Bell 2021, s.p.)⁴⁷

Transmite-se, então, a ideia de que Marie Antoinette era apenas uma rapariga em busca do seu próprio espaço socioemocional e de uma maneira de se expressar autenticamente. É de notar que nesta parte da sua vida representada no filme Marie Antoinette se dedica às artes, nomeadamente à ópera, à leitura filosófica e até tingiu o seu cabelo de cor-de-rosa, a sua cor emblemática nesta interpretação da figura histórica. Fundamentalmente, Marie Antoinette é uma jovem à procura de recursos para canalizar a identidade que ela própria está a descobrir, num mundo que é tanto ocioso quanto caótico. O filme, em vez de condenar os impulsos consumistas da rainha, defende-os, contrapondo que são apenas provas da inocência de uma jovem (Ferriss e Young 2010, 106).

A temática da juventude, em especial da experiência enquanto rapariga adolescente não é desconhecida na filmografia de Sofia Coppola. Os seus filmes *The Virgin Suicides* (1999, EUA), *Lost in Translation* (2003, EUA/Japão) e *Marie Antoinette* (2006) ficaram conhecidos como a “*girlhood trilogy*”⁴⁸ por abordarem temas afetos à experiência específica das adolescentes e das jovens mulheres: os amores e desamores, a amizade, a rebeldia, a busca pela identidade e individualidade. Assim, num ato revisionista e que pode ser considerado pós-feminista, Coppola idealizou uma Marie Antoinette doce, jovem e inocente, que ocupa o lugar da vilã que a crença popular erigiu (Ferriss e Young 2010, 111). O interesse está, para Suzanne Ferriss e Mallory Young em retratar a arquiduquesa austríaca, mas principalmente a adolescente de 14 anos, durante o período da sua chegada e integração na corte francesa (longe de tudo e de todos que conhece),

⁴⁷ Tradução da autora. Do original: “*It was basically this little play farm where she could pretend to live a simple life with her sheep. It was considered unusual that she wanted to spend so much time with her children and play with farm animals rather than constantly stay in a gilded cage. There’s something really touching about her wanting to feel connected to something real*”.

⁴⁸ O conceito de “*girlhood*” é de tradução difícil por não existir uma expressão equivalente na língua portuguesa. É habitualmente traduzido para “adolescência” ou “juventude”, mas refere-se essencialmente à experiência específica da jovem feminina.

focando-se nas semelhanças entre Marie Antoinette e a comum jovem contemporânea (2010, 99).

Por outro lado, Marie Antoinette também é vista como uma *it-girl* adolescente, semelhante a qualquer celebridade contemporânea, capa de revista e influenciadora de uma massa de jovens (Holthausen 2012, 70). Esbatem-se as fronteiras entre rainha histórica e figura pública contemporânea nesta interpretação de Marie Antoinette, que valeu a Kirstin Dunst um lugar na capa da revista *Vogue*. No número de setembro de 2006, surge a atriz principal de *Marie Antoinette* (2006) vestida *à la mode* de Versalhes, descrita como “rainha adolescente” (Russo 2024, 136).



Figura 29. Kirsten Dunst na capa da revista *Vogue*, como Marie Antoinette.

Há um fosso geracional muito vincado no filme: os jovens, rebeldes e conscientes, desafiam as normas com um olhar contemporâneo, enquanto os mais velhos reforçam a norma instituída de Versalhes. A ideologia pós-feminista celebra a jovialidade, consequentemente censurando o envelhecimento. Este culto à juventude é evidente nas representações visuais e comportamentais dos personagens, em que a vitalidade e a energia dos jovens são constantemente contrastadas com a rigidez e o conformismo dos mais velhos. A juventude é associada à inovação, à mudança e à capacidade de desafiar as convenções sociais, enquanto o envelhecimento é retratado como sinónimo de

estagnação e passividade. Em *Marie Antoinette* (2006), os jovens da corte passam a impressão de contemporaneidade ao utilizarem uma linguagem e comportamento semelhantes aos dos adolescentes atuais, que são contrapostos com o linguajar afetado dos cortesãos mais velhos. Estes últimos personificam a autoridade e a tradição, parecendo presos a um sistema de valores antiquado e restritivo, sendo incapazes de compreender ou aceitar as mudanças que os tempos requerem.

A dicotomia entre personagens mais velhos conformados com as normas rígidas e personagens mais jovens rebeldes não é, no entanto, um modelo absoluto para este filme. O rei Louis XV tem uma relação abertamente despreocupada com a própria sexualidade, contrastando com a timidez e a inexperiência do seu neto, Louis Auguste. Louis XV é retratado como um homem que, mesmo em idade avançada, mantém uma atitude indulgente e libertina em relação ao sexo. O personagem é mostrado várias vezes em comportamentos eróticos com a Madame du Barry. Além disso, a primeira coisa que quer saber acerca de Marie Antoinette é o tamanho do seu peito, observando com insistência o decote da jovem assim que a vê em pessoa. Louis Auguste, pelo contrário, apenas dá um abraço envergonhado à sua prometida quando a conheceu. Este sente-se confortável na com a natureza cerimonial rigorosa de Versalhes por ser previsível. É de lembrar o seu descontentamento expresso com o caótico baile de máscaras em Paris aonde Marie Antoinette o convencera a ir [cf. p. 48-49], além do desconforto com a sua própria sexualidade que o impede de consumir o casamento durante alguns anos.

Refira-se que o cinema pós-feminista do século XXI não se caracteriza por uma domesticação do homem, como outras correntes feministas que o precederam, mas por temas intrinsecamente femininos (Roesler-Keilholz 2021, 178). Fala-se na ambição feminina em meios hostis e dominados pelo homem e, no caso do filme histórico anacrônico, o comportamento destas figuras históricas mistura-se com uma sensibilidade contemporânea (Cote 2021, s.p.). *Marie Antoinette* (2006), por sua vez, não é uma história de ambições, nem por parte da jovem rainha nem do jovem rei: Marie Antoinette e Louis Auguste são retratados como dois adolescentes inaptos, a tentarem sobreviver ao complexo sistema sociopolítico da realeza francesa do século XVIII. Louis Auguste é inseguro e despreparado, logo intrinsecamente inofensivo. É sereno e, nos primeiros anos do seu casamento com Marie Antoinette, é tímido, sendo capaz de criar uma amizade com a sua esposa com o passar do tempo. É o perfeito

parceiro pós-feminista: um homem que não se coloca no caminho da mulher nem a impede de se encontrar, oferecendo-lhe, pelo contrário, um ombro amigo.

Elise Wortel destaca a cena em que Louis Auguste concede permissão ao seu Ministro dos Negócios Estrangeiros para financiar a Revolução Americana (2008, 109-10). O rei de 21 anos mostra-se inexperiente, até aborrecido com o assunto, sem capacidade para refletir nas decisões tomadas à sua volta que iriam, que acabam por levar à queda da monarquia e à sua própria execução. Esta apatia e incapacidade por parte de Louis Auguste para refletir sobre as escolhas políticas feitas em seu nome serve, portanto, como uma recordação daquilo que esta personagem representa. Louis Auguste é um jovem, um serralheiro amador, não um rei nato. Não tem as qualidades habitualmente vistas num rei do cinema histórico: não é ambicioso nem corajoso, é sim meigo e amigo da sua esposa. Ademais, todos os personagens do sexo masculino com algum relevo no filme são retratados de forma positiva, sendo de alguma forma ternos para com Marie Antoinette, incluindo o devasso rei Louis XV.

7. Outras representações de Marie Antoinette no cinema

Há filmes que desmontam as ideias preconcebidas de Marie Antoinette, como os filmes homónimos de Sofia Coppola (2006) e W. S. Van Dyke (1938, EUA), e outros que se apegam a essas crenças populares, nomeadamente no que diz respeito ao lesbianismo, como o *Les adieux à la reine* (2012, França/Espanha) de Benoît Jacquot e, de modo mais subtil, *L'Autrichienne* (1990, França) de Pierre Granier-Deferre (Burgar 2015, 53). Em geral, segundo Taryn Burgar (2015, 51), a representação de Marie Antoinette reflete o consenso dos historiadores contemporâneos de que ela foi, em grande parte, uma vítima das suas circunstâncias, mas não necessariamente inocente.

O filme *Marie Antoinette* (1938) de W. S. Van Dyke, produzido pela MGM, é um *biopic* histórico baseado na biografia de Stefan Zweig *Marie Antoinette: The Portrait of an Average Woman*. Detalha a vida da rainha homónima desde que, ainda jovem na corte austríaca, recebera com grande entusiasmo a notícia de que vai casar com Louis, *dauphin* de França e futuro rei Louis XVI, até à sua execução durante a Revolução Francesa. Marie Antoinette parte da Áustria e é enviada para França para se casar com Louis numa tentativa de consolidar a aliança política entre os dois países. Chegando à

corte de Versalhes, opulenta mas rígida, a *dauphine* enfrenta as dificuldades de se integrar na vida do palácio ao mesmo tempo que sofre a rejeição do marido.

Há múltiplas simplificações dos factos históricos para tornar o filme fácil de digerir. Em *Marie Antoinette* (1938), apresenta-se de forma exagerada a tensão entre a *dauphine* e a Madame du Barry, favorita do rei Louis XV e sua amante. A antipatia entre as duas mulheres existiu de facto, mas é mostrada no filme como um ódio fervoroso para tornar mais facilmente compreensível o ambiente hostil de Versalhes para Marie Antoinette (Burgar 2015, 54). Por outras palavras, a animosidade que existia no palácio superava uma simples mas intensa oposição entre duas mulheres importantes. No entanto, este panorama é uma simplificação que o realizador considerou necessária para transmitir a mensagem fundamental: Marie Antoinette não era bem-vinda.

A interpretação do papel pela atriz Norma Shearer mostra a evolução de Marie Antoinette, uma jovem deslumbrada que se transforma numa mulher amargurada procurando a felicidade em vícios e excessos e termina como mãe e esposa devota. No final, ela é a figura trágica e simbólica da queda da monarquia. Louis XVI, interpretado por Robert Morley, é um homem desajeitado e imaturo, pouco preparado para reinar em tempo de instabilidade política. A ele contrapõe-se Tyrone Power no papel de Conde Axel von Fersen, nobre sueco e alegado amante da rainha. Nesta representação, o Conde é o total oposto do marido de Marie Antoinette: é romântico, intenso e confiante, e oferece à rainha a paixão e o fervor que não existe na sua relação matrimonial. O romance com o Conde não é explorado como um escândalo amoroso, mas sim de modo a destacar a injustiça de um amor não correspondido (Burgar 2015, 54).

A produção luxuosa deste filme contou com um orçamento superior a 2 milhões de dólares (mais concretamente \$2 926 000, que corresponde a \$65 196 882 quando ajustado à inflação⁴⁹). Os cenários grandiosos e os figurinos extravagantes transmitem a opulência da corte de Versalhes, mas correspondem às tendências da década de 1930, altura em que o filme foi produzido – por exemplo, a silhueta dos vestidos, a maquilhagem e as unhas pintadas de Norma Shearer (Milam 2011, 49). Gilbert Adrian, o figurinista de *Marie Antoinette* (1938), contou com uma extensa investigação histórica na qual baseou a sua conceção do vestuário, mas recorreu também a muita liberdade

⁴⁹ Cálculo realizado através da plataforma https://www.bls.gov/data/inflation_calculator.htm, ajustando o valor datado a julho de 1938 ao seu correspondente em junho de 2024.

criativa ao adequar os figurinos ao gosto do público, optando, por exemplo, por criar vestidos de dia com os ombros descobertos e cortar bainhas a viés⁵⁰ (Weir 2022, 1). O filme está permeado de anacronismos temáticos e estéticos, empregados para adaptar a história às sensibilidades contemporâneas do seu público:

As perucas usadas por Norma Shearer foram executadas de acordo com a minuciosa investigação efetuada pelo Cabeleireiro Chefe da MGM, Sydney Guilaroff, que incorporou os caracóis e o volume da época, mas evitou a largura correta (que se iria sobrepôr ao rosto da estrela) e os caracóis frisados. O “liso” de Hollywood era mais apelativo para o público e alimentava o desejo de escape da Grande Depressão, não pela própria História, mas por uma recriação *proto-Cool* remanescente da ideia de beleza, luxo e sofisticação dos anos 30. (Milam 2011, 48)⁵¹

No entanto, o anacronismo presente em *Marie Antoinette* (1938) quer-se dissimulado. Isto é, o filme procura na mesma convencer o público de que está a ver o passado, através de planos gerais que abrangem todo o cenário cuidadosamente construído para recriar o espaço histórico e que são próprios do cinema de atração (Milam 2011, 49). Esta Marie Antoinette ora sonhadora, ora vibrante, ora decadente, e sempre bonita, era a “representação de um sonho feliz”⁵², a ponte entre o saudosismo do esplendor americano dos anos 20 e a França do século XVIII (Burgar 2015, 58).

Além disso, este era o retrato possível de Marie Antoinette em 1938. Nesse ano, a produção já estava sob a alçada do Código de Produção, também conhecido como Código Hays, que foi implementado em 1930 e rigorosamente aplicado a partir de 1934, até ao seu declínio nos anos 50 e eventual substituição pelo sistema de classificação de filmes da Motion Picture Association em 1968 (Abreu 2021, s.p.). O Código Hays ditava as diretrizes morais para a representação no cinema de Hollywood de temas controversos como o crime, sexo, violência e outros comportamentos considerados

⁵⁰ Esta técnica de confecção de vestuário pressupõe o corte enviesado do tecido, isto é, na diagonal (tipicamente num ângulo de 45° tendo em conta o sentido da fibra), oferecendo maior fluidez ao tecido, e é ideal para drapear. O corte em viés foi popularizado nos anos 20 do século XX, quando Madeleine Vionnet começou a usar na alta-costura (*MasterClass* 2021, s.p.).

⁵¹ Tradução da autora. Texto original: “*Norma Shearer’s wigs were painstakingly researched by MGM’s chief hairstylist, Sydney Guilaroff, who incorporated period height and curls, but he avoided the correct period width (which would have overpowered the star’s face), as well as period teasing and frizzed curls. Hollywood-hairdresser smooth had far more audience appeal and fed into the desire to escape the Depression era not through history itself, but through a proto-Cool recreation that provided a 1930s image of beauty, luxury and sophistication*”.

⁵² Tradução da autora. Texto original: “*représentation d’une rêverie heureuse*”.

inapropriados naquele tempo, estipulando até limites sobre o grau de paixão nos beijos e o posicionamento de homens e mulheres na mesma cama (Abreu, s.p.). Assim, tendo o Código Hays em conta, dificultava-se uma representação de Marie Antoinette que não fosse dócil e maternal. Van Dyke retrata uma versão idealizada e mais simpática da rainha, evitando controvérsias que poderiam manchar a sua reputação. Marie Antoinette é mostrada como uma figura trágica e incompreendida, com ênfase na sua inocência e nas injustiças que sofre, enquanto os aspetos mais escandalosos da sua vida, como os rumores de infidelidade e o seu suposto lesbianismo, são omitidos ou tratados de forma extremamente subtil. Até o caso com o Conde Axel von Fersen é desenvolvido com cautela, primeiro justificado pelo fracasso da relação entre Marie Antoinette e Louis Auguste e depois enquadrado como um grande amor proibido, nunca fruto da luxúria e da tentação. O Conde Axel von Fersen até chega a redimir-se dos seus ‘pecados’ ao tentar salvar Marie Antoinette e a sua família dos revolucionários, planeando uma fuga para todos.

Lançado em 1990, *L’Autrichienne* é um drama histórico francês realizado por Pierre Granier-Deferre. O filme narra os últimos dias de Marie Antoinette, em outubro de 1793, desde o seu julgamento até ao momento em que parte da Conciergerie, onde estivera presa, para a sua execução. A narrativa é baseada em documentos históricos, pois o realizador procurou reconstituir, em termos dramáticos, os factos de modo mais autêntico e fiel possível. Tal é confirmado durante os créditos iniciais, onde se declara que o filme é baseado nos registos da época. Mesmo assim, o foco é a tragédia pessoal de Marie Antoinette, pelo que há um certo enviesamento na exposição dos acontecimentos.

Ute Lemper interpreta o papel de Marie Antoinette com uma postura digna e resiliente, e em certos momentos com uma firmeza maternal, face às acusações severas de conspiração contra o Estado e traição e ao ambiente hostil e parcial da corte revolucionária. Marie Antoinette surge aqui já com cabelos grisalhos, apesar dos seus 37 anos, sempre com vestes muito simples e monocromáticas e um ar derrotado, lutando contra uma grave hemorragia que hoje se pensa ser resultado de um cancro uterino (Altman 2020, s.p.). A interpretação de Lemper liga-se com o objetivo do filme, que pretende explorar como a busca de justiça e igualdade pode culminar em atos vingativos e tendenciosos. O próprio título do filme o sugere: “*L’Autrichienne*”, ou “A Austríaca”, alcunha depreciativa com tendências xenófobas que o povo francês usava para se referir

a Marie Antoinette, lembrando que esta discriminação também contribuiu para instituir a rainha como bode expiatório da Revolução (Burgar 2015, 57).

Também neste sentido, o filme é monocromático, em tons escuros e sombrios tanto na direção de arte como na iluminação, para transmitir a seriedade e gravidade da situação. Em alguns momentos, é possível ‘respirar’ fora do ambiente pesado do julgamento e da cela de Marie Antoinette, através das memórias que esta esporadicamente tem da sua vida em Versalhes. Estes momentos retrospectivos funcionam como um escape tanto para a protagonista como para os espectadores, havendo uma quebra quase agradável da tensão da narrativa. Nas cenas de memória, o sol brilha, há risos, os vestidos são coloridos e os cabelos são exuberantes, contrastando com a atmosfera sombria e suja da Conciergerie.

No entanto, apesar do manifesto cuidado com a autenticidade, o filme “caí na armadilha cinematográfica do sensacionalismo” (Burgar 2015, 55).⁵³ Porventura com o intuito de complexificar a personagem ou de adicionar escândalo à narrativa, alude-se à crença popular do lesbianismo de Marie Antoinette, com um *flashback* da rainha a colocar um colar ao pescoço da Duquesa de Polignac, que está com o peito descoberto, ou uma cena em que Marie Antoinette chora enquanto contempla o retrato da Princesa de Lamballe e, em seguida, beija uma mecha dos seus cabelos loiros.

Les adieux à la reine (2012) é um drama histórico francês, realizado por Benoît Jacquot. Baseado no romance homónimo de Chantal Thomas, o filme retrata os primeiros dias da Revolução Francesa e últimos dias de Marie Antoinette em Versalhes. Jacquot procurou uma abordagem intimista, dando mais destaque à vida quotidiana dos trabalhadores do palácio do que à opulência da corte do século XVIII. A história é contada do ponto de vista de Sidonie Laborde (interpretada por Léa Seydoux), uma jovem bordadeira que ocupa o cargo de leitora da rainha Marie Antoinette (interpretada por Diane Kruger).

O filme começa a 14 de julho de 1789, quando a notícia da queda da Bastilha chega a Versalhes. À medida que a Revolução se desenrola, Sidonie observa a corte a deteriorar-se e a reação da rainha, ao mesmo tempo que conjuga os seus próprios sentimentos com os acontecimentos que vão ocorrendo. Subentende-se que a devoção de Sidonie por Marie Antoinette tem motivações românticas. No entanto, os sentimentos de Sidonie

⁵³ Tradução da autora. Do original: “*tombe dans le piège cinématique du sensationnalisme*”.

não são recíprocos pois Marie Antoinette é apaixonada pela princesa Gabrielle de Polignac, o que leva a protagonista a conjugar a sua lealdade com a traição que sente por não ser a escolhida da rainha. O filme termina com Sidonie e Gabrielle a fugirem de Versalhes, Sidonie fazendo-se passar por Gabrielle como um chamariz a mando de Marie Antoinette por recear que alguém atacasse a sua favorita.

O filme explora a possibilidade de uma relação amorosa entre Marie Antoinette e Gabrielle de Polignac, a qual não é reconhecida canonicamente pelos historiadores por não existirem evidências sólidas de que tal aconteceu. Marie Antoinette é apresentada como uma rainha caprichosa, com um temperamento impulsivo. Do lesbianismo à hipersexualidade, o retrato é marcado pelas ideias que se foram criando ao longo do tempo de vida de Marie Antoinette e também após a sua morte. Esta representação pouco generosa, em contraste com a obsessão de Sidonie, cuja devoção não a deixa compreender as falhas de caráter da rainha, é uma metáfora para a relação do público moderno com a figura de Marie Antoinette (Burgar 2015, 60). Tal como Sidonie se deixa levar pelos encantos e carisma da rainha, Jacquot aponta o dedo aos seus contemporâneos dizendo que adoram cegamente uma figura falha, símbolo do luxo e da decadência. O filme *Les adieux à la reine* (2012) não procura a autenticidade histórica, mas sim contar uma história ficcional de amor sáfico e ciúme utilizando figuras e um tempo histórico específicos como pano de fundo, além de se estender numa crítica à sociedade consumista e à idolatria.

Relativamente ao filme em análise nesta dissertação, *Marie Antoinette* (2006) de Sofia Coppola, *Marie Antoinette* (1938) e *L'Autrichienne* (1990) são anteriores à sua produção, ao passo que *Les adieux à la reine* (2012) é posterior, ou seja, já pode ter contado com a influência do filme de Coppola. Cada filme possui uma visão distinta da figura histórica que o protagoniza, influenciada tanto pelo contexto histórico, social e cultural da sua produção, bem como pelas intenções dos realizadores e as limitações do orçamento. Por exemplo, *Marie Antoinette* (2006) contou com um orçamento de 40 milhões de dólares (Box Office Mojo, “Marie Antoinette”), tendo *Les adieux à la reine* (2012) sido produzido por 7 milhões e quinhentos mil euros (*Kinorium*, “Les adieux à la reine [2012]”). A opção de Jacquot por retratar Versalhes de forma menos ostentosa e focar-se na vida quotidiana dos criados do palácio poder-se-á ter prendido não só com a crítica que o realizador pretendia fazer, mas também ao que era possível tendo em conta o financiamento disponível.

No filme de Sofia Coppola, há uma clara homenagem à cultura visual do século XXI. Além disso, o filme não apresenta cenas violentas, mantendo a sua estética de conto de fadas, enfatizando a beleza e a doçura da protagonista. *Marie Antoinette* (1938) apresenta também a história da rainha de forma idealizada, humanizando-a e colocando-a numa narrativa de redenção. Sendo que o enredo de ambos engloba mais ou menos as mesmas partes da história de Marie Antoinette, há certas semelhanças na abordagem, como por exemplo, o caráter desajeitado e desajustado de Louis, o *dauphin*, ou mesmo a cena do baile de máscaras. Além disso, mesmo que por razões distintas, ambos os filmes sugerem que Marie Antoinette é mais do que a História que nos chegou dela:

Ambos os filmes, das décadas de 1930 e de 2000, evitam retratar Marie como uma mera esposa infeliz, num casamento aborrecido, que encontra o prazer nos braços de um militar e diplomata deslumbrante – o filme da MGM, devido ao Código, ao *star system*⁵⁴ e às aspirações do filme de prestígio; e o filme de Coppola, pois a verdade é complicada e difícil de confirmar. (Bingham 2010, 363)⁵⁵

Marie Antoinette (1938) apresenta uma versão da História romantizada e evidentemente adaptada ao seu público. O seu anacronismo é transversal a todo o filme, mas procurou ser dissimulado; porventura, os detalhes anacrônicos só se tornam evidentes a um público posterior ao contemporâneo do filme, pois podem mais facilmente discriminar o imaginário da década de 1930. Pelo contrário, o filme de Coppola é intencional no seu anacronismo, tornando-o evidente de modo a colocar Marie Antoinette numa corrente estética e ideológica pós-feminista. É nesse ponto que os dois filmes homónimos divergem: o primeiro procura adaptar a sua linguagem ao público contemporâneo, o segundo cria a sua própria linguagem para comunicar com uma sensibilidade do presente.

L'Autrichienne (1990) afasta-se do retrato idealizado de Marie Antoinette, mas apresenta-a também com características redentoras. O filme propõe-se como uma reconstituição histórica autêntica, apesar de algum enviesamento no retrato de vítima e

⁵⁴ Refere-se ao sistema vigente em Hollywood entre as décadas de 1920 e 1960 em que os estúdios selecionavam atores promissores em início de carreira e criavam para eles uma *persona* glamorizada, de forma a promovê-los e explorar o seu êxito comercial.

⁵⁵ Tradução da autora. Do original: “Both films, of the 1930s and the 2000s, avoid portraying Marie as merely an unhappy wife in a dull marriage who finds excitement in the arms of a dashing soldier and diplomat—the MGM film, for reasons of the Code, the star system, and the aspirations of the prestige picture; Coppola’s film because the truth is complicated and difficult to ascertain”.

uso de factos inventados ou distorcidos ao longo dos séculos, como as alusões ao lesbianismo. A abordagem de Coppola é distinta da proposta de *L'Autrichienne* que, ao colocar-se “do lado dos factos”, assume uma posição de fidelidade ao passado. O filme de Jacquot, *Les adieux à la reine* (2012), recorre abertamente a ideias preconcebidas que levaram ao declínio de popularidade da rainha em vida e imediatamente após a sua execução. É o único dos quatro filmes analisados neste subcapítulo que apresenta Marie Antoinette de forma negativa. Contém igualmente uma mensagem ideológica acerca do tempo presente veiculada através do filme, explorando a obsessão moderna por Marie Antoinette através da personagem Sidonie. Em contraste com a visão de Coppola, o cunho ideológico do filme não admite a hipótese de redenção da figura histórica; pelo contrário, critica quem procura redimir Marie Antoinette, podendo mesmo estender-se a crítica ao filme de Coppola.

A figura de Marie Antoinette foi sendo moldada e reinterpretada ao longo dos tempos. Cada um dos filmes analisados contribui para o imaginário histórico de forma diferente, com ferramentas e intuítos que podem divergir. As representações da rainha francesa refletem a realidade da época em que são produzidas, tanto quanto a perceção moderna do seu legado.

8. Conclusão

A investigação teórica e as análises realizadas ao longo desta dissertação pretenderam demonstrar que o anacronismo, quando utilizado de maneira deliberada no cinema, pode atuar como uma ferramenta poderosa para aproximar sensibilidades contemporâneas de contextos historicamente distantes. *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006) exemplifica a forma como o anacronismo, não sendo somente uma decisão estética e artística, funciona como uma estratégia dramaturgica essencial para transmitir a mensagem do filme. Através dele, Sofia Coppola constrói uma ponte entre o presente e o passado, usando a figura histórica de Marie Antoinette não apenas para contar uma história, mas para produzir reflexões que dialogam diretamente com as questões do tempo de produção do filme.

A metodologia selecionada permitiu estabelecer ligações entre conceitos afetos à área dos Estudos Cinematográficos, nomeadamente no que concerne ao anacronismo no filme de época e no *biopic*, e teorias feministas da área da Sociologia, para demonstrar

como foi atribuída uma sensibilidade contemporânea pós-feminista ao filme estudado. Adicionalmente, a análise de outros filmes que retratam Marie Antoinette, como *Marie Antoinette* (1938), *L'Autrichienne* (1990), e *Les adieux à la reine* (2012), permitiu uma comparação que sublinha a singularidade da abordagem de Sofia Coppola e evidencia a forma como utilizou o anacronismo para imbuir a figura histórica de uma sensibilidade contemporânea. Foi possível, então, organizar o conhecimento preexistente acerca do uso do anacronismo presentista em *Marie Antoinette* (2006) e situá-lo na teoria pós-feminista em voga no momento do lançamento do filme, aspecto em que reside a originalidade e importância desta dissertação.

O anacronismo presentista, neste filme, serve como um portal do passado para o presente, assinalando principalmente mensagens pós-feministas com Marie Antoinette como interlocutora, pois o filme é contado a partir da sua perspectiva. Inspirada na falta de popularidade de Marie Antoinette no século XVIII devido a rumores mais ou menos imprecisos acerca dos seus hábitos frívolos de consumo, Sofia Coppola criou uma protagonista através das perspectiva de um tempo em que ainda se condena mulheres poderosas por equívocos. Para Coppola, o interesse por frivolidades não significa necessariamente um vazio de substância (Ferriss e Young 2010, 104) e, assim, atribuindo uma motivação pós-feminista à figura histórica, a realizadora dá voz às *girly-girls* do pós-feminismo. *Marie Antoinette* (2006) é uma obra fílmica que desafia as narrativas patriarcais dominantes ao oferecer uma representação de uma mulher historicamente vilipendiada como um ser humano tridimensional. Sofia Coppola utiliza a biografia de Marie Antoinette para explorar questões de identidade, poder e resistência feminina, promovendo uma discussão sobre como as mulheres são representadas pela História.

Nesse contexto, a abordagem pós-feminista do filme permite uma reavaliação de Marie Antoinette, que, nesta obra, não é um símbolo de tragédia nem o bode expiatório da Revolução Francesa, mas uma jovem mulher cuja busca de autonomia e individualidade ressoa com questões de gênero e identidade nossas contemporâneas. Esta Marie Antoinette não é apenas uma figura passiva, vítima das circunstâncias. É uma mulher que age, decide e deseja, com um valioso ímpeto de libertação dos rígidos costumes de Versalhes, em oposição à ideia que dela foi transmitida em perspectivas ficcionais mais canônicas. A ênfase neste *biopic* vai, pois, para a autonomia individual, o poder de escolha e a crítica ao *status-quo* e não para a factualidade mais documental

propriamente dita. Deste modo, *Marie Antoinette* (2006) não é apenas um filme histórico, nem um simples filme biográfico, tão-pouco um filme pós-feminista como tantos outros seus contemporâneos: é um caso sério de cinema e ideologia, em que se resgata o sentido positivo do anacrônico ao atribuir uma sensibilidade contemporânea a uma figura histórica para partilhar com um público uma certa visão de mundo.

A metodologia selecionada para esta dissertação permitiu, também, perceber as lacunas teóricas na literatura acerca do anacronismo no cinema histórico e biográfico. A investigação acerca deste assunto tem vindo a ganhar terreno nos últimos anos, porventura devido ao incremento em produções históricas abertas e intencionalmente anacrônicas a partir do início da década de 2020, mas ainda há espaço para um entendimento mais aprofundado sobre o seu potencial como ferramenta dramática e estética.

No entanto, é de notar que as investigações que têm sido realizadas recentemente situam, de modo geral, o anacronismo enquanto mecanismo cinematográfico produtivo e positivo. Através desta análise, procurei contribuir para esta nova compreensão positivista do papel do anacronismo no cinema histórico e biográfico, sugerindo que a sua utilização intencional por realizadores pode transcender o simples erro ou o caráter estético para atuar como uma estratégia para explorar temas contemporâneos, como questões de género, juventude e identidade. Em vez de comprometer a veracidade histórica, o anacronismo pode servir para aproximar o espectador do filme, ligando-o emocionalmente ao passado e revelando como algumas questões da vida humana permanecem, em muitos casos, intemporais.

Neste sentido, com base nas conclusões desta dissertação, é possível explorar mais profundamente a relação entre o anacronismo e o espectador. Embora esta dissertação se tenha concentrado nas dimensões dramáticas e estéticas do anacronismo no filme *Marie Antoinette* (2006), há ainda aspetos relevantes e promissores a serem investigados em estudos futuros, dos quais potencial háptico do anacronismo no cinema. A vertente háptica do anacronismo cinematográfico foi abordada por Elise Wortel na sua obra *Textures of Time: A Study of Cinematic Sensations of Anachronism* de 2008, não havendo deste então contributos aprofundados na literatura acerca do tema.

O uso de elementos anacrônicos, especialmente visuais e sonoros, pode ser investigado não só pela sua capacidade de ligar tempos distintos, mas também pela forma como

envolve o espectador de maneira sensorial e tátil. É possível explorar como o anacronismo visual e auditivo afeta a percepção física e emocional do espectador, amplificando a sua experiência cinematográfica. O lado háptico do anacronismo em cinema tem potencial para ser tema de estudos com uma abordagem multidisciplinar, com contributos para as áreas da Psicologia, da Neurociência e dos Estudos Cinematográficos, que podem colaborar para uma compreensão mais alargada dos efeitos sensoriais e emocionais provocados pela inclusão de elementos anacrónicos, principalmente em filmes históricos.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Rafael. “What Is the Hays Code — Hollywood Production Code Explained.” Blogue *StudioBinder*. (2 de maio de 2021): s.p. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-the-hays-code-1934/>. Acedido em junho de 2024.

Altman, Max. “Hoje Na História: 1793 - Acusada de Traição, Maria Antonieta é Condenada à Guilhotina.” *Opera Mundi*. (16 de outubro de 2020): s.p. <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/podcast-hoje-na-historia-1793-acusada-de-traicao-maria-antonieta-e-guilhotinada/>. Acedido em julho de 2024.

Andersson, Thérèse. “Costume Cinema and Materiality: Telling the Story of Marie Antoinette through Dress.” *Culture Unbound*, vol. 3, nº 1 (2011): 101–12.

Bell, Keaton. “‘It Was like Hosting the Ultimate Party’: An Oral History of Sofia Coppola’s ‘Marie Antoinette.’” *Vogue*. (29 de outubro de 2021): s.p. <https://www.vogue.com/article/oral-history-of-marie-antoinette-15th-anniversary>. Acedido em agosto de 2024.

Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick (NJ) e Londres: Rutgers University Press, 2010.

Burgar, Taryn. “Marie Antoinette: Innocente Ou Coupable? Une Analyse de Sa Représentation Filmique.” *The Arbutus Review*, vol. 6 (2015): 50–62.

Cote, Rachel Vorona. “Tell It Slant: The Rise of the Feminist Anachronistic Costume Drama.” *VQR A National Journal of Literature & Discussion* (2021): s.p. <https://www.vqronline.org/essays-articles/2021/03/tell-it-slant>. Acedido em abril de 2024.

Custen, George. *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1992.

De Groot, Jerome. *Remaking History: The past in contemporary historical fictions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.

Diepeveen, Leonard. “Parody and Pastiche.” *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. 29 de maio de 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1106>

Drummond, Ian. “New Romantic Fashion.” Blogue *Ian Drummond Vintage*. (30 de outubro de 2023): s.p. https://iandrummondvintage.com/en-eu/blogs/fashion-history/new-romantic-fashion?_pos=1&_sid=f52a84016&_ss=r. Acedido em agosto de 2024.

Encyclopaedia Britannica. “Auteur Theory.” 2024. Disponível em <https://www.britannica.com>.

Fenton, Natalie. “Feminism and Popular Culture.” In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, editado por Sarah Gamble, 84–93. Londres: Routledge, 2001.

Ferriss, Suzanne e Mallory Young. “‘Marie Antoinette’: Fashion, Third-Wave Feminism, and Chick Culture.” *Literature/Film Quarterly*, vol. 38, nº 2. (2010): 98–116.

Franssen, Paul J.C.M. “Shakespeare’s Life on Film and Television: *Shakespeare in Love* and *A Waste of Shame*.” In *Adaptation, Intermediality and the British Celebrity Biopic*, editado por Márta Minier e Maddalena Pennacchia, 101–13. Farnham: Ashgate, 2014.

Fraser, Antonia. *Marie Antoinette: The Journey*. Londres: Weidenfeld & Nicholson, 2001.

Gamble, Sarah. “Postfeminism.” In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, editado por Sarah Gamble, 36–46. Londres: Routledge, 2001.

Genz, Stéphanie, e Benjamin A. Brabon. *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.

Gorfinkel, Elena. “The Future of Anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons.” In *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, editado por Marijke de Valck e Malte Hagener, 153–68. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2005.

Green, Charles. “The Memory Effect: Anachronism, Time and Motion.” *Third Text*, vol. 22, nº 6. (2008): 681–97.

Gwynne, Joel. “The Girls of Zeta: Sororities, Ideal Femininity and the Makeover Paradigm in *The House Bunny*.” In *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, editado por Joel Gwynne e Nadine Muller, 60–77. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

Gwynne, Joel, e Nadine Muller. *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

Harris, Katharine. “‘Part of the project of that book was not to be authentic’: neo-historical authenticity and its anachronisms in contemporary historical fiction” *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 21, nº 2. (2017): 193–212. Disponível em <https://doi.org/10.1080/13642529.2017.1315968>.

Hollinger, Karen. *Biopics of Women*. Londres: Routledge, 2020.

Holthausen, Jheison. “Sofia Coppola – o pastiche em *Marie Antoinette*.” In *XII Congresso de Ciências Da Comunicação Na Região Sul*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. (2011): 1–15. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-1189-1.pdf>.

———. “Marie Antoinette: A Metaficção Historiográfica de Sofia Coppola.” Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2012.

“How to Cut Fabric on the Bias: 4 Tips for Making a Bias Cut.” Site *MasterClass*. (7 de junho de 2021): s.p. <https://www.masterclass.com/articles/bias-cut-guide>. Acedido em junho de 2024.

Jameson, Frederic. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.

Jurafsky, Dan. “Macarons, Macaroons, and Macaroni: The Curious History.” *Slate Magazine*. (16 de novembro de 2011): s.p. <https://slate.com/human-interest/2011/11/macarons-macaroons-and-macaroni-the-curious-history.html>. Acedido em agosto de 2024.

“Les adieux à la reine (2012).” Site *Kinorium*. (2012): s.p. <https://en.kinorium.com/552019/>. Acedido em junho de 2024.

Marcus, Laura. “The Newness of the ‘New Biography.’” In *Mapping Lives: The Uses of Biography*, editado por Peter France e William St Clair, 193–218. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

“Marie Antoinette.” Site *Box Office Mojo*. <https://www.boxofficemojo.com/release/r11499694593/>. Acedido em julho de 2024.

“Masterpiece.” Site *IMDb*. https://www.imdb.com/title/tt0066684/?ref=tttrv_ov. Acedido em agosto de 2024.

Milam, Jennifer. “Imagining Marie Antoinette: Cultural Memory, Coolness and the Deconstruction of History in Cinema.” *French History & Civilization*, vol. 4. (2011): 45–53.

Nagel, Alexander e Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Nova Iorque: Zone Books, 2010.

“New Order – Ceremony.” Site *Genius*. <https://genius.com/New-order-ceremony-lyrics>. Acedido em agosto de 2024.

Roesler-Keilholz, Silke. “The Camera-Style of Postfeminist Auteurism: Sofia Coppola’s ‘Cinema of Relief.’” In *Constructions of Media Authorship: Investigating Aesthetic Practices from Early Modernity to the Digital Age*, editado por Christiane Heibach, Angela Krewani e Irene Schütze, 167–82. Berlim e Boston: De Gruyter, 2021.

Rosenstone, Robert A. *History on Film/Film on History*. Edimburgo: Pearson Education Limited, 2006.

———. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*. Princeton (NJ) e West Sussex: Princeton University Press, 1995.

Russo, Stephanie. *The Anachronistic Turn: Historical Fiction, Drama, Film and Television*. Oxon e Nova Iorque: Routledge, 2024.

Sales, Paulo Alberto da Silva. “Paródia & Pastiche: Hipertextualidades Narrativas.” *REVELL: Revista de Estudos Literários Da UEMS*, vol. 3. (2020): 155–71.

Shanks, John. “Presentist Anachronism and Ironic Humour in Period Screen Drama.” *Research in Film and History*. (2022): 1–35.

Sørup, Jan. “What Is Anachronism? Meaning & Examples from Film.” *FilmDaft*. (24 de abril de 2024): s.p. <https://filmdaft.com/what-is-anachronism-meaning-examples-from-film/>. Acedido em .

Sousa, Priscila. “Anacronismo - O que é, no cinema, conceito e definição.” Enciclopédia online *Conceito.de*. (30 de março de 2022): s.p. <https://conceito.de/anacronismo>. Acedido em julho de 2024.

Straioto, Arislane de Oliveira. “O All Star Azul de Maria Antonieta: Consumo, Juventude e Identificação.” Monografia. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, 2010.

Tasker, Yvonne, e Diane Negra. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2007.

Vidal, Belén. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2012.

———. “Introduction: The Biopic and Its Critical Context.”. In *The Biopic in Contemporary Film Culture*, editado por Tom Brown e Belén Vidal, 1–32. Nova Iorque e Oxon: Routledge, 2014.

Weir, Elissa. “Princesses, Pirates, and an Empress: Dressing the 18th Century Anachronistically on Screen.” *UWill Discover Journal*, vol. 1, nº 1. (2022): 1–13.

Whelehan, Imelda. “Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood.” In *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, editado por Joel Gwynne e Nadine Muller, 79–95. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

Wortel, Elise. *Textures of Time: A Study of Cinematic Sensations of Anachronism*. Nijmegen: Radboud University, 2008.

Zaltzman, Helen. “The Tiffany Problem.” Podcast *The Allusionist*. (27 de maio de 2022): s.p. <https://www.theallusionist.org/transcripts/tiffany>. Acedido em julho de 2024.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL

Coppola, Sofia, realizadora. *Marie Antoinette*. Columbia Pictures, 2006. DVD.

FILMOGRAFIA SECUNDÁRIA

10 Things I Hate About You. Gil Junger, realizador. Touchstone Pictures, 1999. Disney+.

13 Going on 30. Gary Winick, realizador. Columbia Pictures, 2004. Netflix.

A Knight's Tale. Brian Helgeland, realizador. Columbia Pictures, 2001. Prime Video.

An Angel at My Table. Jane Campion, realizadora. Hibiscus Films, 1990. DVD.

Blade Runner. Ridley Scott, realizador. Warner Bros, 1982. Max.

Bohemian Rhapsody. Bryan Singer, realizador. 20th Century Fox, 2018. Disney+.

Boogie Nights. Paul Thomas Anderson, realizador. New Line Cinema, 1997. Prime Video.

Boys Don't Cry. Kimberly Peirce, realizadora. Fox Searchlight Pictures. 1999. Disney+.

Braveheart. Mel Gibson, realizador. Paramount Pictures, 1995. Disney+.

Bridgerton. Chris Van Dusen, criador. Netflix, 2020-. Netflix.

Bronenosets Potyomkin. Sergei Eisenstein, realizador. Mosfilm, 1925. DVD.

Capote. Bennett Miller, realizador. United Artists, 2005. Prime Video.

Darkest Hour. Joe Wright, realizador. Focus Features, 2017. Prime Video.

El laberinto del fauno. Guillermo del Toro, realizador. Esperanto Filmoj, 2006. DVD.

Erin Brockovich. Steven Soderbergh, realizador. Universal Pictures, 2000. Prime Video.

Far from Heaven. Todd Haynes, realizador. Focus Features, 2002. DVD.

Gladiator. Ridley Scott, realizador. DreamWorks, 2000. Prime Video.

Judy. Rupert Goold, realizador. Pathé, 2019. DVD.

King Richard. Reinaldo Marcus Green, realizador. Warner Bros, 2021. Max.

L'Autrichienne. Pierre Granier-Deferre, realizador. La Générale d'Images, 1990. DVD.

La Cité des enfants perdus. Marc Caro, realizador, e Jean Pierre Jeunet, realizador. Claudie Ossard Productions, 1995. DVD.

La Môme/La Vie en Rose. Olivier Dahan, realizador. TF1 Films Production, 2007. DVD.

Legally Blonde. Robert Luketic, realizador. Metro-Goldwyn-Mayer, 2001. Prime Video.

Les adieux à la reine. Benoît Jacquot, realizador. GMT Productions, 2012. DVD.

Lincoln. Steven Spielberg, realizador. DreamWorks, 2012. Prime Video.

Lost in Translation. Sofia Coppola, realizadora. Focus Features, 2003. Netflix.

Marie Antoinette. W.S. Van Dyke, realizador. Metro-Goldwyn-Mayer, 1938. Prime Video.

Mary Queen of Scots. Charles Jarrott, realizador. Universal Pictures, 1971. Prime Video.

Mary Queen of Scots. Josie Rourke, realizadora. Focus Features, 2018. Prime Video.

Milk. Gus Van Sant, realizador. Focus Features, 2008. DVD.

Monty Python and the Holy Grail. Terry Gilliam, realizador, e Terry Jones, realizador. EMI Films, 1975. Netflix.

Moulin Rouge!. Baz Luhrmann, realizador. 20th Century Fox, 2001. Disney+.

Oktyabr. Sergei Eisenstein, realizador. Sovkino, 1927. DVD.

Oppenheimer. Christopher Nolan, realizador. Universal Pictures, 2023. Prime Video.

Poor Things. Yorgos Lanthimos, realizador. Searchlight Pictures, 2023. Disney+.

Ray. Taylor Hackford, realizador. Universal Pictures, 2004. Prime Video.

Shakespeare in Love. John Madden, realizador. Universal Pictures, 1998. Prime Video.

Sky Captain and the World of Tomorrow. Kerry Conran, realizador. Paramount Pictures, 2004. DVD.

Stachka. Sergei Eisenstein, realizador. Goskino, 1925. DVD.

The Blind Side. John Lee Hancock, realizador. Warner Bros, 2009. DVD.

The Devil Wears Prada. David Frankel, realizador. 20th Century Fox, 2006. Disney+.

The Eyes of Tammy Faye. Michael Showalter, realizador. Searchlight Pictures, 2021. Disney+.

The Favourite. Yorgos Lanthimos, realizador. Fox Searchlight Pictures, 2018. Max.

The Great. Tony McNamara, criador. Hulu, 2020-2023. Hulu.

The Iron Lady. Phyllida Lloyd, realizadora. Pathé, 2011. Prime Video.

The King's Speech. Tom Hooper, realizador. The Weinstein Company, 2010. DVD.

The Notorious Bettie Page. Mary Harron, realizadora. HBO Films, 2005. Hulu.

The Prestige. Christopher Nolan, realizador. Warner Bros, 2006. Prime Video.

The Revenant. Alejandro G. Iñárritu, realizador. Regency Enterprises, 2015. Disney+.

The Royal Tenenbaums. Wes Anderson, realizador. Buena Vista Pictures, 2001. DVD.

The Theory of Everything. James Marsh, realizador. Working Title Films, 2014. Prime Video.

The Virgin Suicides. Sofia Coppola, realizadora. Paramount Pictures, 1999. Prime Video.

Walk the Line. James Mangold, realizador. 20th Century Fox, 2005. Disney+.

DISCOGRAFIA

“All Cats Are Grey.” The Cure. 1981. Faixa 4 (Lado A) em *Faith*. Fiction Records.

“Ceremony.” New Order. 1987. Faixa 1 em *Substance*. Factory Records.

“Fools Rush In.” Bow Wow Wow. 2006. Faixa 8 (disco 2) em *Marie Antoinette (Original Motion Picture Soundtrack)*. Polydor.

“Hong Kong Garden.” Siouxsie & the Banshees. 2006. Faixa 1 (disco 1) em *Marie Antoinette (Original Motion Picture Soundtrack)*. Polydor.

“I Want Candy.” Bow Wow Wow. 1982. Faixa 1 em *The Last of the Mohicans*. RCA.

“Kings of the Wild Frontier.” Adam & The Ants. 1980. Faixa 1 (Lado B) em *Kings of the Wild Frontier*. CBS Records.

“Natural’s Not In It.” Gang of Four. 1979. Faixa 2 em *Entertainment!*. EMI.

“Plainsong.” The Cure. 1989. Faixa 1 em *Disintegration*. Fiction Records.

“Tommib Help Buss.” Squarepusher. 2004. Faixa 14 em *Ultravisitor*. Warp Records.

“What Ever Happened?” The Strokes. 2003. Faixa 1 em *Room on Fire*. RCA.

APÊNDICES

Apêndice 1. Grelha interpretativa auxiliar de anacronismos presentistas no filme

Marie Antoinette (2006)

Elemento Anacrónico	Minuto	Cena	Descrição	Categoria	Justificação
“Natural’s Not in It” – Gang of Four (1979)	00:00:27-00:02:20	Genérico	Canção no género <i>punk rock</i> . A letra, cantada num tom direto e sarcástico, aborda temas como a alienação, a manipulação dos desejos e a superficialidade das convenções sociais. O verso “ <i>The problem with leisure, what to do for pleasure</i> ” surge acompanhado de um plano de Marie Antoinette deitada num divã, rodeada de bolo, e com uma aia a calçá-la. Marie tira um pouco de cobertura de um dos bolos com o dedo e lambe-o, olhando em seguida para a câmara, em forma de desafio.	Banda musical	Esta escolha marca o tom <i>anti-establishment</i> e de crítica social do filme.
Título e <i>lettering</i>	00:00:30-00:02:20	Genérico	Cor-de-rosa, tipo de letra impactante, moderno e <i>sans serif</i> .	Grafismo	O uso do cor-de-rosa aproxima o filme das <i>chick-flicks</i> e filmes <i>teen</i> da época, afastando-o do <i>biopic</i> convencional.
Penteado	00:03:10	Despedida da mãe	Marie usa o cabelo caindo pelas costas, preso com uma fita preta na cabeça.	Caracterização	Reforçar a tenruidade e consequente inocência de Marie.
“The Melody of a Fallen Tree” – Windsor for the Derby (2004)	00:08:23-00:11:53	Viagem de coche após a Cerimónia da Entrega. Estende-se até ao momento em que conhece o Rei Louis	O filme só apresenta uma parte instrumental da canção que mistura os géneros <i>post-rock</i> , <i>indie rock</i> e música ambiente, contando com um <i>riff</i> de guitarra repetitivo	Banda musical	Na viagem, Marie olha pela janela do coche, contemplativa. A escolha musical de tom introspetivo e melancólico reforçam estes sentimentos na

		XV, o <i>dauphin</i> Louis Auguste.	sobreposto a uma batida eletrónica que se intensifica lentamente.		cena. Embora a letra não surja no filme, esta fala sobre a passagem do tempo, a perda e a mudança, temas que podiam fazer parte das reflexões da personagem naquele momento.
Marie Antoinette: “ <i>This is ridiculous!</i> ” Condessa de Noailles: “ <i>This, Madame, is Versailles.</i> ”	00:25:24	Senhoras da corte vestem Marie pela primeira vez.	As senhoras da corte de Versailles encontram-se na câmara de Marie para a sua primeira cerimónia do acordar. A Condessa de Noailles vai explicando os preceitos a Marie. No decorrer da cena, vão entrando senhoras de posições mais altas na corte, pelo que a honra de vestir a <i>dauphine</i> tem de lhes ser concedida. Entre a burocracia, Marie permanece nua e com frio, e, assim que é vestida, declara de forma irónica que a situação é ridícula, ao que a Condessa de Noailles, atordoada, responde que aquilo é simplesmente a forma como Versailles funciona.	Diálogo	A linguagem contemporânea de Marie contrasta com o tom afetado da Condessa de Noailles, mais adequado à época, para marcar um fosso geracional entre ambas. É-lhe também emprestada uma sensibilidade moderna relativamente à encenação do poder em Versailles.
Marie Antoinette: “ <i>And you enjoy making keys?</i> ” Louis Auguste: “ <i>Obviously</i> ”	00:27:17	Primeiro pequeno-almoço após o casamento.	Marie procura fazer conversa com Louis Auguste sobre um dos seus passatempos – fazer chaves – mas este responde-lhe friamente.	Diálogo	Neste caso, a linguagem contemporânea também serve como uma marca geracional, mas desta vez para reiterar a <i>awkwardness</i> adolescente de Louis Auguste.
<i>Macarons</i> cor-de-rosa	00:32:37	Embaixador Mercy aconselha Marie a consumir o	Marie oferece um <i>macaron</i> ao Embaixador, que não sabe muito bem o que fazer com ele.	Adereço	Reforço da estética <i>pastel</i> e feminina do filme. Dissonância entre a seriedade da

		casamento.			conversa e a leviandade com que Marie oferece um <i>macaron</i> .
Sapatos Manolo Blahnik	00:44:45	Compras com a Princesa de Lamballe, enquanto é aconselhada pelo Embaixador Mercy.	A Princesa de Lamballe escolhe sapatos.	Adereço	Linha de sapatos desenhada especificamente para o filme com inspiração no estilo rococó. Inserem o <i>design</i> de <i>set</i> e figurino no ramo da moda e arte e não tanto no da reconstituição histórica.
Sapatos Manolo Blahnik	00:55:44	Sessão de compras e <i>makeover</i>	Após o nascimento do sobrinho, Marie é pressionada pela corte por ainda não ter dado à luz um herdeiro. Segue-se uma extravagante e hedónica sessão de compras de Marie com as amigas numa montagem em estilo “vídeoclipe”, em que as raparigas experimentam roupas e sapatos, jogam, comem, bebem e Marie até experimenta um penteado exuberante.	Adereço	Linha de sapatos desenhada especificamente para o filme com inspiração no estilo rococó. Inserem o <i>design</i> de <i>set</i> e figurino no ramo da moda e arte e não tanto no da reconstituição histórica.
Ténis Converse	00:55:53	Sessão de compras e <i>makeover</i>	A experimentar sapatos, surgem uns ténis Converse azuis-claros em segundo plano no enquadramento, desarrumados como se também tivessem sido experimentados.	Adereço	Lembrete de que Marie Antoinette é uma adolescente.
“I Want Candy” – Bow Wow Wow (1982)	00:55:44-00:58:27	Sessão de compras e <i>makeover</i>	Canção que mistura <i>new wave</i> , <i>punk rock</i> e <i>pop</i> , tem uma batida energética e uma letra que fala sobre o desejo e a atração juvenil.	Banda musical	A batida energética marca o ritmo da montagem de estilo “vídeoclipe”. A letra remete para a excitação, excesso e consumismo da cena.
<i>Macarons</i> cor-de-rosa	00:56:33	Sessão de compras e <i>makeover</i>	Os <i>macarons</i> cor-de-rosa regressam, desta vez “espalhados” nos	Adereço	Reforço da estética <i>pastel</i> e feminina do filme.

			enquadramentos.		
"Hong Kong Garden" – Siouxsie & the Banshees (1978)	00:58:54-01:01:22	Baile de Máscaras	Marie é convencida a escapular-se do palácio para ir a um baile de máscaras em Paris, onde toca "Hong Kong Garden" intradiegeticamente. A letra foi inspirada por um restaurante chinês homônimo que a banda frequentava em Londres, tanto que a parte inicial da canção original utiliza um xilofone, que confere à canção uma sonoridade oriental. No filme, esta introdução é modificada – em vez do xilofone, são usados cordofones de orquestra, para dar um tom mais rococó à canção.	Banda musical	O baile assemelha-se a uma festa de adolescentes, tanto pela dança e música como pela maneira de interagir dos personagens.
"Aphrodisiac" – Bow Wow Wow (1982)	01:01:26-01:03:32	Baile de Máscaras	A música apresenta um ritmo pulsante e percussivo, que passa no baile intradiegeticamente. A letra explora temas de desejo, sedução e a natureza provocativa do amor e da atração	Banda musical	Pano de fundo para o <i>flirt</i> de Marie com o Conde Fersen.
"Fools Rush In" – Bow Wow Wow (1980)	01:03:32-01:05:05	Viagem de coche a caminho do palácio, após o baile	A letra fala sobre a natureza impulsiva do amor, onde os "tolos" se apressam a envolver-se romanticamente, enquanto que os mais cautelosos hesitam. A interpretação de Bow Wow Wow mantém a essência romântica da letra, mas com um tom mais lúdico e irreverente, refletindo a atitude despreocupada e energética da banda.	Banda musical	Marie reflete sobre a rebeldia da noite, nomeadamente sobre o <i>flirt</i> com o Conde Fersen.

"Plainsong" – The Cure (1989)	01:07:33-01:08:20	Coroação do Rei de França	O Rei e a Rainha de França descem a escadaria do palácio com pompa e circunstância após a coroação, ao som do instrumental de "Plainsong". A música tem um tom etéreo, com camadas de sintetizador e uso de reverberação. A sensação grandiosa e quase celestial da faixa é complementada por uma melodia lenta e envolvente.	Banda musical	A música evoca uma sensação de vitória – é a vitória de Marie, que vira o seu lugar ameaçado por não dar um herdeiro ao país mas que agora se sente intocável pois é rainha. Na verdade, a letra sombria que não aparece no filme pode ser um prenúncio de desgraça.
"Ceremony" – New Order (1981)	01:08:21-01:12:07	Aniversário dos 18 anos de Marie	Marie celebra a sua festa de aniversário. Intradiegeticamente soa "Ceremony", composta por <i>riff</i> de guitarra que guia toda a composição e uma linha de baixo pulsante. A melodia é energética, contrastando com os temas sombrios da letra. " <i>This is why events unnerve me / They find it all, a different story</i> " sugerem um sentido de desorientação e a busca por significado.	Banda musical	Na cena, a letra soa quase impercetível, pois numa festa é o ritmo que importa. No entanto, os temas sombrios e melancólicos sugerem as preocupações por detrás da fachada exuberante vivaça – próprio da juventude.
"Tommib Help Buss" – Squarepush (2001)	01:12:27-01:13:53	Ressaca após a festa de aniversário	Marie acorda ainda vestida da festa da noite anterior numa sala desarrumada, que as suas criadas limpam. Soa "Tommib Help Buss", uma faixa curta, com duração de pouco mais de um minuto e meio. A música é composta por uma melodia suave e etérea tocada em sintetizadores, acompanhada por uma linha de baixo	Banda musical	A faixa tem uma qualidade serena e introspetiva, funcionando quase como um interlúdio ou uma pausa meditativa no meio do caos rítmico e sonoro do restante álbum oferecendo um momento de tranquilidade e beleza no meio do som frenético e experimental. A música oferece

			minimalista.		algo semelhante ao filme.
<i>Macarons</i> cor-de-rosa	01:15:56	Visita do irmão	O irmão de Marie, Imperador Joseph da Áustria, vem visitá-la para a aconselhar sobre a questão dos jogos de azar, das companhias (especialmente a Duquesa de Polignac) e de ainda não ter gerado um herdeiro. Está na sala uma torre de <i>macarons</i> beges, mais de acordo com o que se fazia na época, e cor-de-rosa, como têm vindo a surgir ao longo do filme. O irmão retira um <i>macaron</i> cor-de-rosa da torre e faz uma expressão de repulsa.	Adereço	Os <i>macarons</i> beges simbolizam a estrutura de Versailles e os rosa simbolizam Marie – neste momento da sua vida, os dois são indissociáveis. A repulsa do irmão aos <i>macarons</i> pode ser efetivamente porque é austríaco e aquilo é novo para ele, e simbolicamente porque desaprova dos hábitos da irmã.
“Have you seen our little Marie Therese today?” “She’s been married off.” “Can’t we at least wait until she’s talking?” “If you insist”.	01:28:36	Rei Louis XVI visita Marie	O rei visita Marie na sua residência e falam amigavelmente – Marie a partir da varanda e o rei, lá em baixo, no seu cavalo. Uma das cenas que estabelece a amizade de Marie e Louis Auguste.	Diálogo	Ironia contemporânea – o par faz chacota dos hábitos da época com uma lente moderna.
Jogo “quem é quem”	01:30:58-01:31:57	Jantar de amigos após condecoração dos soldados que combateram na América	Após a condecoração dos soldados que combateram na América, os “jovens” de Versalhes mais próximos de Marie fazem um jantar-festa com jogos como o “quem é quem” e as escondidas. Ao longo do jantar, Marie e o Conde Fersen entreolham-se divertida e sedutoramente.	Ação	Assemelhar este convívio a um comum convívio de jovens contemporâneos.
“Kings of the Wild Frontier” – Adam & The	01:33:48-01:34:34	Marie envolve-se sexualmente	Montagem do envolvimento de Marie com o seu	Banda musical	A letra fala sobre temas de rebelião, identidade e

Ants (1980)		com o Count Fersen	amante, ao som de “Kings of the Wild Frontier”, que mistura o <i>punk</i> e a sonoridade tribal com o uso de tambores. É uma canção que celebra a individualidade e a coragem de se destacar da multidão. Na cena, repete-se o verso “ <i>I feel beneath the white / There is a redskin suffering / From centuries of taming</i> ”		liberdade, encapsulados na figura metafórica do "rei da fronteira selvagem" – neste momento, Marie sente-se poderosa pois tem pela primeira vez um homem a desejá-la. Além disso, está a trair o rei.
“Avril 14th” – Aphex Twin (2001)	01:35:26-	Passeio pelos jardins de Versalhes	Marie passeia pelo jardim. Não está sozinha, mas fica para trás do grupo, para ter um momento de introspeção após a partida do Conde Fersen. A música tem uma melodia simples e calma de piano.	Banda musical	Marie reflete sobre a paixão passageira.
“What Ever Happened” – The Strokes (2003)	01:38:14-01:39:02	Marie foge do convívio para estar sozinha e pensar no amante	Marie corre por Versalhes até ao seu quarto. Segue-se uma montagem videoclipe de Marie na cama, a pensar na sua paixão passageira. O que dá o ritmo à montagem é a música “What Ever Happened”. A música mistura <i>rock</i> de garagem com influências de <i>punk</i> e <i>new wave</i> .	Banda musical	“ <i>I wanna be forgotten / And I don't wanna be reminded</i> ” contrasta com o real teor da cena, que é Marie a relembrar o seu breve caso com o Conde Fersen.
Cinto vermelho, adornado com brilhantes na fivela	01:36:34-01:38:59	Convívio de Marie com a corte, segue para cena seguinte em que Marie sai do convívio para estar sozinha e pensar no amante	Marie surge com um cinto vermelho adornado com brilhantes na fivela, que se destaca tanto pelo estilo moderno como pela sua cor no vestido rococó azul-bebé que Marie veste.	Caracterização	Ventre “corrompido” pela traição – pode-se subentender Marie está grávida do amante.
“All Cats Are Grey” – The Cure (1981)	01:55:45-02:00:14	Inicia no último quadro, que	O último quadro estático mostra a destruição do quarto	Banda musical	O verso “ <i>All cats are grey in the dark</i> ” sugere a

		mostra o quarto de Marie destruído, e continua para os créditos finais	de Marie, agora abandonado, e segue para os créditos, desta vez a preto e branco. A música começa com batidas lentas de bateria, seguindo-se de uma melodia eletrónica simples. O arranjo minimalista e letra cantada em tom monocórdico invocam um sentimento melancólico e desolador.		ambiguidade histórica da personagem – de noite, todos os gatos são pardos, e, na realidade, todos os nobres são taxados de malvados. Passa um sentimento de uniformidade e perda de identidade na escuridão. Sugere assim a injustiça com que a História tratou Marie Antoinette. Os créditos surgem a preto e branco, deixando o cor-de-rosa para trás, terminando o filme num tom sério que fora raro até então.
“Austrian girlfriends”	01:57:54	Créditos finais	Em vez de surgirem creditadas enquanto aias, optou-se por creditá-las enquanto amigas.	Créditos	
“Jynweythek” – Aphex Twin (2001)	02:00:12-02:02:27	Créditos finais		Banda musical	