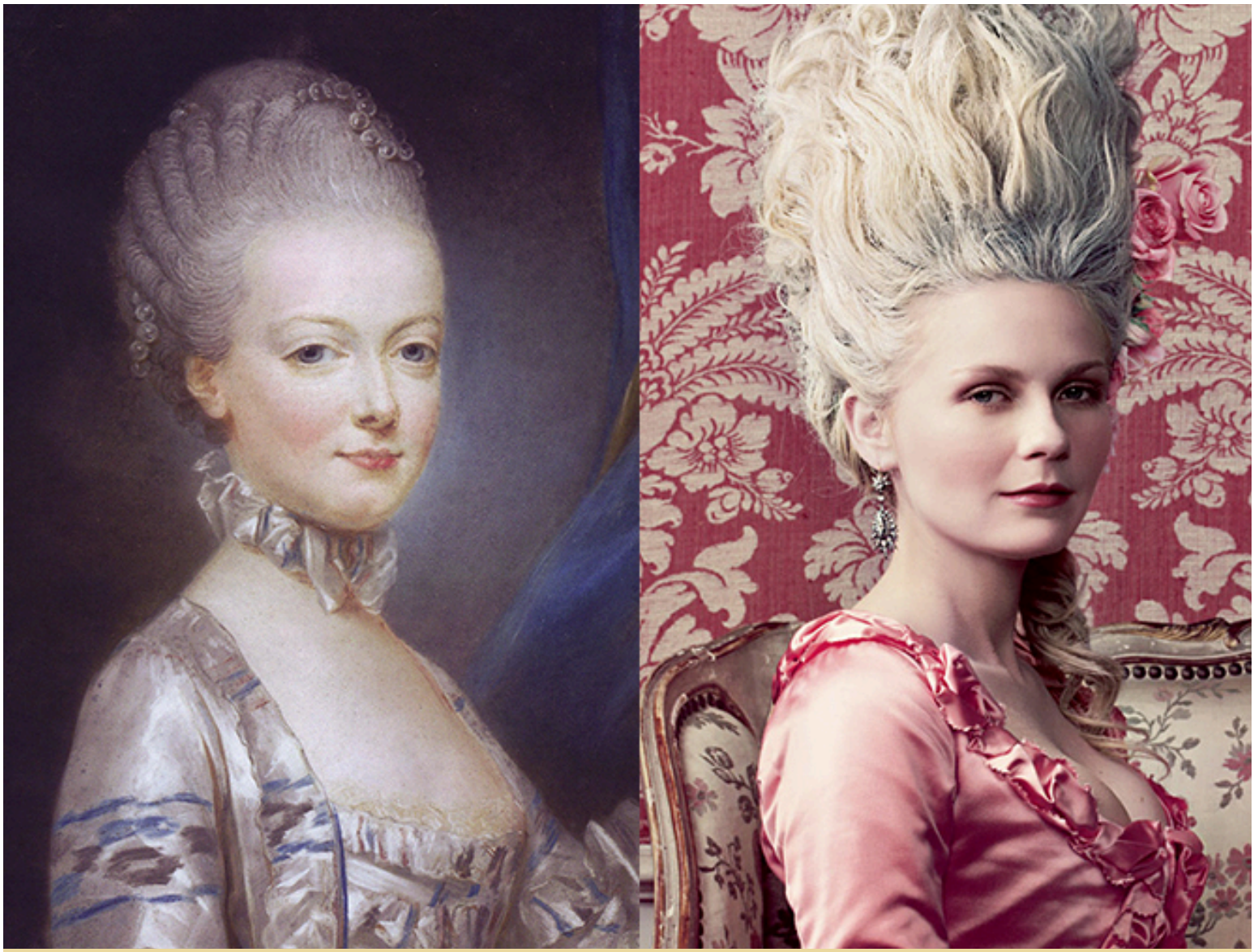


Fernanda Torres Rosales

Maria Antonieta e o Cinema

Uma abordagem feminista

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo, orientada pela Doutora Maria João Silveirinha e co-orientada pela Doutora Isabel Nobre Vargues, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015

Faculdade de Letras

Maria Antonieta e o Cinema

Uma abordagem feminista

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de mestrado
Título	Maria Antonieta e o cinema – uma abordagem feminista
Autor/a	Fernanda Torres Rosales
Orientador/a	Doutora Maria João Silveirinha
Júri	Presidente: Doutor João Figueira Vogais: 1. Doutora Adriana Bebiano 2. Doutora Maria João Silveirinha
Identificação do Curso	2º Ciclo em Comunicação e Jornalismo
Área científica	Comunicação
Especialidade/Ramo	Estudos Feministas
Data da defesa	14/10/2015

· U C ·

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo

Esta dissertação propõe-se a analisar a imagem de Maria Antonieta em alguns de seus filmes biográficos através da teoria feminista do cinema. A partir desses estudos, poderemos perceber como o olhar sobre a rainha perpetua uma imagem frívola, consumista e sexualizada desta que vem desde a época dos panfletos satíricos distribuídos ao povo francês durante a Revolução.

Com base em dados bibliográficos de alguns autores como Antonia Fraser e Stefan Zweig, procuramos compreender a sua complexidade, derivada de aspectos biográficos como o casamento não consumado, e portanto, a incapacidade em gerar herdeiros, a utilização da moda como um meio de obter poder e o cultivo da diversão.

O mito da futilidade é reforçado na cultura popular que olha a rainha a partir desta característica. No cinema, a personagem de Maria Antonieta é construída a partir do olhar masculino que objetifica e sexualiza a mulher como nos diz Laura Mulvey.

Percebe-se também que a imagem desta rainha/ mulher se mantém em função desta valorização do supérfluo, que condiz em grande parte com o estilo pós-feminista da cultura contemporânea, criando modelos consumistas a partir de conceitos deturpados de feminilidade.

Palavras-chave: Maria Antonieta, cinema, feminismo, consumo, cultura popular.

Abstract

The present dissertation proposes an analysis of Marie Antoinette's image in some of her biographical movies through feminist film theory. From these studies, we can realize how the gaze before the queen perpetuates an frivolous, consumerist and sexualized view that comes since the age of satirical panphlets distributed to french people during the Revolution.

Based on bibliographic data from some authors such as Antonia Fraser and Stefan Zweig, we try to understand her complexity derived from biographical aspects like the unconsummated marriage, and thus, the inability to give birth to an heir, she uses fashion as a way to get power and fun.

The myth of futility is reinforced on popular culture which looks to the queen from this feature. On cinema, Marie Antoinette's character is built through male gaze that objectifies and sexualizes woman as stated by Laura Mulvey.

It's also known that the image of this queen/ woman remains in function of the valuation of superfluous, which agrees mostly with contemporary culture's post-feminist style, creating consumerist models from distorted concepts of femininity.

Keywords: Marie Antoinette, cinema, feminism, consumption,is popular culture.

Índice

Introdução.....7
Capítulo 1 – Maria Antonieta – Contextualização Histórica.....10
1.1. – A austríaca que se tornou francesa.....10
1.2. – A vida em Versalhes.....13
1.3. – O *Petit Trianon*.....19
1.4. – Impopularidade crescente.....23
1.5. – Eclode a Revolução.....24
1.6. – Os últimos dias.....27
Capítulo 2 – Maria Antonieta e a Cultura Popular.....32
2.1. – Cultura popular.....33
2.2. – Influência e uso da imagem.....37
2.3. – Exemplos práticos na publicidade e na moda.....40
2.4. – Exemplos práticos em outras esferas culturais.....53
Capítulo 3 – O cinema, as mulheres e a cinebiografia de Maria Antonieta.....61
3.1. – O cinema no contexto contemporâneo.....62
3.2. – O cinema e as mulheres.....68
3.2.1. – Teoria feminista do cinema.....71
3.2.2. – A mulher como espectadora.....76
3.3. – Cinco filmes sobre Maria Antonieta.....80
3.3.1. – *Maria Antonieta* (1938).....82
3.3.2. – *A Austríaca* (1990).....86
3.3.3. – *Maria Antonieta* (2006).....89
3.3.4. – *Maria Antonieta – a verdadeira história* (2006).....93
3.3.5. – *Adeus, minha rainha* (2012).....97
Capítulo 4 – Maria Antonieta no cinema: uma análise feminista.....101
4.1. – *Maria Antonieta* (1938): A valorização do amor.....102
4.2. – *A Austríaca* (1990): O ocaso de uma rainha.....107
4.3. – *Maria Antonieta* (2006): Uma rainha pós-moderna.....111
4.4. – *Maria Antonieta – a verdadeira história* (2006): A síntese de uma vida.115
4.5. – Maria Antonieta em *Adeus, minha rainha* (2012).....118

4.6. – Algumas considerações acerca de Maria Antonieta.....120
Conclusão.....126
Bibliografia.....131
Outras fontes.....137

Introdução

Por detrás do pesado portão dourado, o Palácio de Versalhes apresenta um vislumbre da imponência a ser nitidamente percebida ao adentrar os muitos aposentos e admirar a imensidão do jardim impecavelmente cuidado, com suas fontes e caminhos milimetricamente demarcados por ciprestes e laranjeiras.

Ali, o visitante pode perceber como a vida na corte era permeada por luxo e opulência, nos lambris banhados a ouro, na madeira talhada ricamente, no veludo a forrar as poltronas. Por um instante, pode-se imaginar as pessoas que lá habitavam, seus hábitos, o rigor da etiqueta, os rituais, as hierarquias. Aquele lugar serviu de residência aos Luíses, mas indubitavelmente há de lembrar um nome que sintetiza tudo o que está materializado, por ser o rosto e a voz dessa época tão controversa: Maria Antonieta.

Peça do xadrez diplomático entre a Áustria e França, foi transportada a um outro universo ainda na adolescência. Lá, teve que aprender a portar-se como soberana e lidar com suas fraquezas e falhas, aos olhos de toda a gente. Sua privacidade perdida foi reencontrada no *Petit Trianon*, um pequeno e simples palacete nos arredores de Versalhes, onde pôde ser ela mesma por curtos momentos, sem carregar a estirpe real, que aos poucos a sufocava.

Amante da ópera e do teatro, precisou de interpretar o papel de rainha, mesmo sem ter a maturidade e vontade necessárias. Nesse viés, acabou por criar uma personagem que logo se tornaria a vilã da história, moldada por intrigas e rumores.

Pecou pelos excessos e pagou um preço muito alto por isso. Como mulher, era considerada o elo mais fraco da monarquia e sucumbiu aos fervorosos insurgentes de uma Revolução tão importante quanto avassaladora.

Sua imagem hoje não é tratada como a de uma mulher condenada injustamente, mas uma figura frívola que esbanjou em festas, jogos e amores. Essa imagem desenvolvida durante a Revolução Francesa perpetrou o imaginário popular e se mantém latente até hoje. Mesmo assim, evoca fascínio ao ser relacionada à moda e à sensualidade.

O presente trabalho irá investigar essas vertentes que alçaram Maria Antonieta ao posto de rainha mais contemporânea que se tem conhecimento, resultando no uso da imagem em incontáveis trabalhos publicitários e editoriais fotográficos, livros e filmes biográficos, especialmente em finais dos anos 90 e primeiras décadas do século XXI, tendo como base principal a análise fílmica fundamentada nas teorias feministas a fim de melhor compreender a construção da sua imagem.

Através dos filmes, pode-se ter uma clara noção de como ela é retratada na sociedade contemporânea, não só fisicamente, mas também a sua personalidade e atitudes, além da concepção do período histórico que permeia e influencia a sua própria vida. Segundo alguns autores, a feminilidade da rainha foi responsável pelo trágico destino que teve. E esse seria supostamente compreendido pelo consumismo e o estilo de vida fútil que abriu espaço aos boatos sobre sua sexualidade e infidelidade.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, será apresentada uma contextualização histórica sobre a vida de Maria Antonieta e o panorama dessa época, ou seja, o *Ancien Régime*, Versalhes, as pessoas que a cercavam e a Revolução Francesa.

O segundo capítulo visa o olhar sobre a rainha na cultura popular, com suporte nos estudos de Theodor W. Adorno e John Fiske, além de exemplos concretos de como a imagem da rainha serviu de referência aos meios de comunicação, desde a publicidade, passando pela moda e até mesmo a música.

Já no terceiro capítulo, faremos um breve estudo do cinema e a contextualização da teoria feminista do cinema, com abordagens de diversas teóricas, incluindo Laura Mulvey e Mary Ann Doane, que estudaram a visão masculina sobre a mulher enquanto imagem, sua objetificação e a influência exercida sobre a espectadora feminina no que concerne à captação e interpretação dessa mesma imagem. Ainda nesse capítulo, serão apresentados os filmes sobre Maria Antonieta devidamente sintetizados, a fim de entender o enredo de cada um deles.

Finalmente, no quarto capítulo, os filmes serão detalhados dentro do contexto histórico e feminista para captar as nuances e estereótipos que

encontramos, assim como certos detalhes no enredo que reforçam a imagem propagada ou compõem uma nova faceta, anteriormente presente apenas em livros, seguido de uma reflexão sobre essa persona que influenciou e intrigou tanto os seus contemporâneos quanto as gerações seguintes, tendo como base o feminismo da terceira vaga.

Assim, a compreensão da construção, ou no caso da rainha, a perpetuação da sua imagem fabricada, servirá de auxílio no entendimento de como a sociedade tem recebido e adotado exemplos e comportamentos esdrúxulos, que na adequação social acabam por corroborar a formação da identidade individual e a coletiva numa sociedade sedenta por figuras que exerçam papeis de influência e formadoras de opinião.

Capítulo 1 – Maria Antonieta – Contextualização Histórica

1.1. – A austríaca que se tornou francesa

Nascida em Viena, a 2 de novembro de 1755, filha da imperatriz Maria Teresa de Áustria e Francisco I, foi batizada como Maria Antónia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena. A data de seu nascimento ocorreu um dia após o grande terremoto de Lisboa, "uma catástrofe que parecia marcar indelevelmente a época do nascimento da princesa e que, embora não tivesse dado origem a quaisquer temores supersticiosos da sua parte, não deixou de impressionar vivamente o seu espírito" (Campan, 2008: 18).

No ano seguinte, a Áustria uniu-se à França através do Tratado de Versalhes a fim de garantir proteção mútua no caso de confronto com a Prússia. Esse acordo firmado pela rainha Maria Teresa e o rei francês Luís XV seria decisivo no destino da pequena Antoine, assim chamada na corte austríaca.

Sua infância foi vivida boa parte do tempo entre o palácio de *Schönbrunn* e o bucólico *Laxenburg*, situado 15 quilômetros a sul de Viena, com uma aparente liberdade, se comparar aos moldes de outras cortes como Versalhes, que no futuro, a rígida etiqueta iria causar-lhe bastante descontentamento. Quanto à educação, mesmo possuindo vários preceptores, mostrava-se distraída e desinteressada, com deficiência em leitura e no estudo de línguas. Já na música e dança, houve destaque e quando foi à França, tornou-se figura constante nas óperas de Paris. Vale destacar que a educação das princesas era menos voltado ao intelecto do que às boas maneiras, havendo "o cuidado de não lhes despertar demasiado a inteligência: só lhes ensinam o estritamente necessário para desempenharem o seu papel de figurante real. Esta táctica proporciona a vantagem de lhes proteger a tranquilidade de espírito" (Dufresne, 2007: 12).

Um adendo à citação de Claude Dufresne ao fazer um comparativo com Maria Antonieta: ela esteve longe de ser uma figurante real, principalmente pela influência que exerceu entre as mulheres da sociedade francesa cujo fascínio perdura até hoje e, em seguida, como bode expiatório da Revolução Francesa em

que a tranquilidade de espírito inexistiu especialmente em seus últimos anos de vida.

Em 1756, Áustria e França lutaram juntas na Guerra dos Sete Anos[1] , cuja maior consequência seria a independência dos Estados Unidos vinte anos depois. Nesse conflito ainda houve a participação da Suécia, Saxônia, Rússia e Espanha como aliados contra a Grã-Bretanha, Hanover, Portugal e Prússia, ao qual envolveram disputas econômicas e territoriais das várias colônias que esses reinos possuíam em outros continentes. Após diversas batalhas, ficou declarada a vitória da Grã-Bretanha e Prússia. A França acabou por ceder suas colônias no Canadá e Índia à Inglaterra gerando um atrito entre os dois países aliados, pois os franceses responsabilizaram a Áustria pela derrota. Para acalmar os ânimos e não perder um apoio fundamental, Maria Teresa decide oferecer a mão da sua filha mais nova, Maria Antonieta, ao futuro rei de França. "A Europa estava, positivamente, cheia de pequenos peões reais, prontos, assim parecia, a entrarem no grande jogo das alianças diplomáticas" (Fraser, 2001: 13).

Com a Sanção Pragmática[2] de 1713, Maria Teresa pôde herdar o trono, já que seu pai Carlos VI teve apenas duas filhas mulheres. Ela governou a Áustria com mão de ferro e, apesar de exercer poder sobre o Estado e seu marido, Francisco I, em relação às filhas, educava-as para serem submissas e obedientes aos seus futuros cônjuges. E mesmo com todas as obrigações de uma governante, esteve presente na formação de cada um dos seus quinze filhos, em especial, Maria Antonieta, que prenunciava um futuro promissor. "A imperatriz Maria Teresa combinava um intenso, quase sufocante, amor por seus filhos a uma conduta manipuladora e dominadora" (Foreman, 2011: 63).

---

[1] No reinado de Luís XVI a França ainda carregava os efeitos da derrota na Guerra dos Sete Anos "deixando o reino à beira da bancarrota, sobrecarregado com um déficit que chegava a 22 milhões de libras quando da ascensão de Luís XVI ao trono e, segundo se projetava, logo aumentaria em mais 78 milhões" (Weber, 2008: 130).

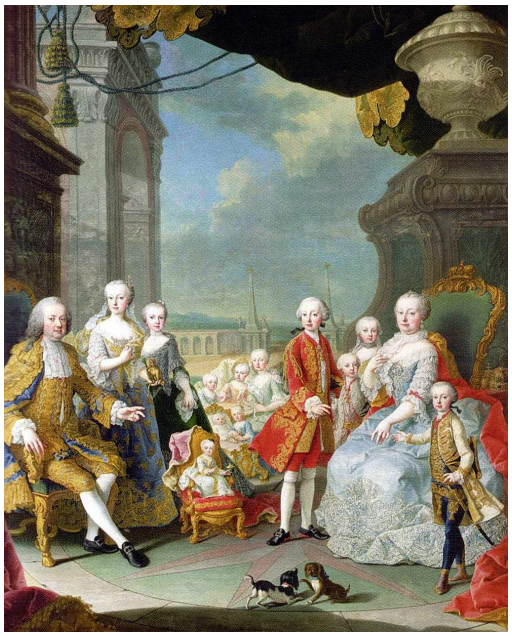
[2] Segundo a Lei Sálica, o trono só poderia ser herdado por um membro Real do sexo masculino. Apesar da Sanção Pragmática, após a morte de Carlos VI, eclodiu a Guerra da Sucessão Austríaca que durou oito anos, resultando no Tratado de *Aix la Chapelle* que reconheceu o governo de Maria Teresa.

Ela cuidou pessoalmente do casamento deles e quando Maria Antonieta encontrava-se em França, mesmo sem nunca mais poder ver a mãe novamente, sua presença manteve-se constante através de numerosas cartas, quase todas a aconselhar ou repreender seus atos que eram observados e transmitidos pelo fiel conde de Mercy-Argenteau, embaixador que a imperatriz enviou junto com a futura delfina e único membro da corte austríaca a instalar-se em Versalhes.

Após três anos de negociações com a corte francesa, finalmente o rei Luís XV aceita a proposta de casamento entre a jovem austríaca e seu neto Luís Augusto.

Iniciam-se os preparativos para o grande casamento Real. A aliança entre os Habsburgos e Bourbons seria selada para o bem maior da Áustria. Maria Teresa não mediu esforços ao compor o enxoval da filha e fazer jus à exigente Versalhes. Vários festejos foram realizados ao longo das semanas em homenagem à noiva, além de formalidades como a renúncia aos seus direitos hereditários, até que em 19 de abril de 1770, ocorre o casamento por procuração por se tratar de uma princesa estrangeira. O dia seguinte é marcado pela sua partida, com um séquito formado por 57 carruagens e quase 150 pessoas. Com apenas 14 anos de idade, Maria Antonieta está prestes a tornar-se uma das figuras mais emblemáticas da França.

Figura 1 – Família Real Austríaca



1.2. – A vida em Versalhes

Em 7 de maio, o séquito enfim chega à fronteira de Áustria e França. Entre os dois territórios foi construído um pavilhão para receber Maria Antonieta e realizar alguns cerimoniais, entre eles a *remise*, que consistia na troca das roupas austríacas pelas francesas, um ato simbólico que representava a adoção dos costumes de Versalhes.

Esse ritual, porém, mostrou-se bastante perturbador para a princesa. Diante de uma comitiva formada por membros da nobreza, ela teve que se despir totalmente das suas vestes e usar trajes e acessórios confeccionados na França. Além de invasivo, tal ato aflorou um aspecto pouco conhecido da sua personalidade: um pudor imenso que a fez mudar algumas regras de toalete na corte ao tornar-se rainha.

> O seu pudor era enorme em todos os pormenores concernentes à sua higiene íntima; tomava banho vestida com uma comprida camisa de flanela abotoada até ao pescoço, e, enquanto as suas duas banheiras a ajudavam a sair da tina, exigia que lhe pusessem à frente um lençol suficientemente grande para que as duas mulheres não vissem o seu corpo (Campan, 2008: 57-58).

Segundo Weber (2008), algumas pessoas presentes na ocasião relataram posteriormente que Maria Antonieta chorou muito durante a *remise*, ao fim de depois consolar-se nos braços da sua nova *damme d'honneur*, a condessa de Noailles. Severa com as normas de etiqueta, tal gesto desesperado e infantil da nova Delfina foi visto com reprovação pela condessa e outros nobres que assistiram à cena. Apesar do transtorno e consequente gafe, durante as solenidades ela chamou atenção pela beleza e graciosidade no modo de andar e em seus gestos, dignos de uma rainha.

Quem também mostrou-se admirado foi o rei Luís XV. Ele foi de encontro na floresta de *Compiègne*, já nas proximidades do palácio, juntamente com o delfim Luís Augusto, que apenas a cumprimentou formalmente com um beijo na face. Tímido, desajeitado e obeso, não possuía nada em comum com a bela e vivaz Maria Antonieta. Também estavam presentes na comitiva as filhas do rei ou

mesdames, como eram conhecidas Adelaide, Sofia e Vitória. Solteiras convictas, passavam seus dias a fazer fofocas da corte e maldizer a condessa *Du Barry*[3], amante oficial do rei.

A chegada em Versalhes deu-se ao 16 de maio, quando ocorreu a cerimônia oficial. 6000 pessoas compareceram para conhecer a futura rainha de França que surgiu deslumbrante num vestido branco ricamente bordado e a usar as joias da Coroa, entregues de presente por Luís XV. Ao final da noite, o arcebispo de Reims abençoou o leito nupcial e o casal enfim pôde recolher-se, tudo aos olhos atentos do rei e membros da corte que tiveram o privilégio de testemunharem a ocasião.

A consumação do matrimônio foi um martírio para ambos, pois só se concretizaria sete anos depois. Segundo Dufresne (2007), documentos comprovaram que o delfim possuía fimose, um estreitamento no prepúcio, que poderia ter sido corrigido durante a infância. Isso ocasionava desconforto e sofrimento ao jovem, que recusava ser operado por medo e insegurança, sentimentos que o acompanhou durante as tomadas de decisões cruciais à França e lhe custou a própria vida.

> Esse assunto secreto transforma-se, nos anos seguintes, numa bisbilhotice de corte e de cidade, numa conversa oficial; correios giram entre Viena e Paris: os parentes, os médicos, os homens de Estado e os diplomatas dão os seus conselhos neste espinhoso caso, e desta passageira perturbação fisiológica (Sweig, 1972: 28).

---

[3]De acordo com Sweig (1972), a condessa *Du Barry* nasceu do povo, de passado obscuro, tornou-se amante do rei e ingressou na corte desposando um conde que sumiu misteriosamente no dia do enlace. Luís XV escandalizou Versalhes ao recebê-la em seu círculo social, causando a ira das filhas que viram na ingênua Maria Antonieta a pessoa perfeita para afastá-la do caminho. Campan (2008) relata que após a morte de Luís XV, a condessa foi exilada para *Pont-aux-Dames* e continuou a receber uma considerável pensão anual.

A função primordial de uma rainha é gerar herdeiros. Maria Antonieta não está cumprindo esse dever e logo as cobranças recaem sobre ela. Nesse período, Maria Teresa envia correspondências responsabilizando a filha pelo fracasso como mulher e que deveria esforçar-se mais sendo submissa, dócil e agradável.

Tais críticas vindas da mãe e de toda a corte deprimiam a jovem delfina que, quase nada tinha a fazer. Para suprir essa lacuna, ela passou a frequentar festas, saraus e mesas de jogos. Suas visitas a Paris eram constantes e, apesar de muitas vezes comparecer às festas disfarçada, logo era reconhecida. Esse comportamento foi alvo de boatos que lhe causaram a fama de libertina na posteridade. As companhias eram outros jovens da corte, incluindo o conde D'Artois, irmão do delfim. "Ela escolhia seus amigos insensatamente, de entre os mais dissolutos da sociedade francesa. Eles conduziam a dócil rainha a um embaraço após outro" (Foreman, 2011: 64).

Por outro lado, o delfim com a recusa de submeter-se a uma cirurgia e ciente da sua incapacidade, mantinha-se cada vez mais distante da mulher, passando a maior parte do tempo envolvido em atividades como a caça e o *hobby* em consertos de fechaduras e relógios em sua oficina privada. Nos esporádicos momentos em que ficavam a sós nos aposentos reais, ele mal trocava palavra e rapidamente caía no mais profundo sono. Para evitar tal constrangimento, Maria Antonieta se atém aos jogos de cartas, o que causará uma perda considerável de dinheiro. "À noite, se vai para o quarto cada vez mais tarde, não é apenas por apreciar os encantos da vida nocturna, mas também para fugir dos assédios desajeitados e, sobretudo, inúteis do marido" (Dufresne, 2007: 33).

Ela encontrou outra 'distração' com a moda. Versalhes presava a aparência física e os trajes impecáveis como uma forma de mostrar o poder e luxo da corte. A cerimônia da toalete durava uma hora, com várias pessoas a ajudar a vestir várias camadas de roupa, fazer o penteado e a maquiagem. Duas personagens foram cruciais para alçar Maria Antonieta como influência e exemplo de bem vestir: Rose Bertin e Léonard. Mais do que uma frivolidade, a moda serviu como bastião contra as falácias e infelicidade que o casamento não consumado lhe causava. Foi através da moda que ela conquistou a admiração das mulheres e reverência dos homens.

Rose Bertin era uma jovem *marchande de mode* que possuía uma loja na Rua Saint-Honoré. Nessa época, as *marchandes de mode* ganharam importância por movimentar a economia de Paris com a venda de tecidos e peças de vestuário. O bom gosto de madame Bertin chamou a atenção da princesa que logo a admitiu em seu universo particular como conselheira de moda e fornecedora dos mais suntuosos vestidos. Uma tendência que a *marchande* estava apresentando à sociedade parisiense era o *pouf*, penteado gigantesco, verdadeira alegoria temática que juntamente com armações de arame, gaze, tecido, crina de cavalo e ornamentos "destinava ou a expressar um sentimento (*pouf au sentiment*) ou a comemorar uma circunstância (*pouf à la circonstance*) significativa para a cliente" (Weber, 2008: 120). Quem ajudou a compor esse engenhoso toucado foi Léonard, cabeleireiro que começava a ganhar renome entre as mulheres da capital francesa. Maria Antonieta ficou maravilhada com a novidade e logo passou a adotar tal excentricidade nas mais diversas ocasiões[4].

Figura 2 – Maria Antonieta com o *pouf à la Belle Poule*

O *pouf* virou marca registrada de Maria Antonieta em seu tempo e nos dias de hoje, sendo o penteado escolhido para fazer alusão a essa época e à princesa. Em Paris, as aristocratas passaram a aderir ao penteado que ficava cada vez mais extenso ao ponto delas terem que ficar de joelhos nas carruagens e os camarotes dos teatros aumentarem o tamanho das portas. "A princesinha é promovida ao grau de manequim do mundo elegante, de modelo para *toilettes* e penteados; o barulho do seu triunfo ressoa em todos os salões e em todas as cortes" (Zweig, 1972: 93). Maria Teresa logo fica sabendo dessa empreitada da filha e descontente com os exageros, a escreve com duras críticas sobre essa futilidade.

Embelezar-se e usar vestidos suntuosos eram bastante custosos. Os cofres do delfim logo sentiram o peso de tal capricho. Mas Luís Augusto, complacente, nada fazia para refrear sua esposa.

No dia 10 de maio de 1774, morre o rei Luís XV, vitimado pela varíola. A coroação do novo rei, agora Luís XVI, ocorreu em 11 de junho.

> Por morte de Luís XV, Luís XVI subiu ao trono com todas as virtudes de um homem, embora com poucas das virtudes que convêm a um grande rei e lhe seriam indispensáveis num tempo em que os povos andavam agitados pelos espíritos das diversas facções (Campan, 2008: 344).

Nesse mesmo ano, devido ao rigoroso inverno, as colheitas foram desastrosas acarretando um aumento no preço dos produtos. Sendo um país essencialmente agrário, a condição de vida da população francesa piorou, dando início a protestos e motins que ficaram conhecidos como Revolta da Farinha. Como os *poufs* e demais penteados utilizavam farinha de trigo para empoar os cabelos, Maria Antonieta passou a ser o alvo de piadas e tiras sádicas. É desse período que vem a alusão da famigerada frase '*que comam brioches!*' à rainha.

Vários historiadores defendem que ela nunca proferiu tal frase. Numa das

---

[4] O *pouf à la Belle Poule*, que exibe uma fragata com ornamentos de fitas, foi feito em homenagem ao apoio da França aos revolucionários americanos na vitória contra os britânicos em junho de 1778 (Weber, 2008).

cartas escritas à mãe ela menciona que “ao ver o povo tratar-nos tão bem apesar do seu infortúnio, vemo-nos obrigadas, mais do que nunca, a trabalhar arduamente para a sua felicidade” (Maria Antonieta *apud* Fraser, 2001, 61-62).

Sua camareira, Madame Campan (2008), afirma que a rainha possuía uma quantia entre oito a dez mil francos a fim de fazer caridade, chegando a distribuir parte do valor pessoalmente.

Não bastasse a população voltar-se contra seus hábitos, na própria corte ela passou por outra provação. A condessa D’Artois, mulher de seu cunhado, deu à luz um menino a 6 de agosto de 1775, recebendo o título de Duque DAngoulême.

Pelas regras da etiqueta, ela teve que presenciar o parto e após o acontecimento, a caminho dos seus aposentos, ouviu provocações de vendedoras do mercado que haviam ido a Versalhes. Elas questionavam a rainha quando nasceria seu herdeiro. “Assim que chegou à segurança dos seus aposentos a Rainha fechou-se à chave, apenas na companhia de Madame Campan, a Primeira Dama da Câmara Real, e chorou amargamente” (Fraser, 2001: 62-63).

É chegado o momento em que Luís XVI vence o medo e faz a cirurgia. Depois de sete longos anos, o casamento é finalmente consumado e às 11 da manhã do dia 19 de dezembro de 1778, nasce a primeira filha do casal, Maria Teresa e em 1781, dá à luz ao príncipe herdeiro, Luís José. Ela ainda viria a ter mais dois filhos, Luís Carlos e Sofia[5]. A rainha pôde respirar aliviada, pois viveu na tensão de ser deportada à Áustria por não exercer o dever real de gerar herdeiros. Agora havia um filho homem, o reinado dos Bourbons estava garantido.

Maria Antonieta foi uma mãe extremamente dedicada. Se antes a vida noturna e a moda permeavam sua vida, agora são os filhos que lhe dão ânimo para viver.

---

[5]Dos quatro filhos, somente Maria Teresa chega à idade adulta. Luís José, que sempre teve a saúde debilitada, morreu aos sete anos, princesa Sofia morreu antes de completar um ano de idade e Luís Carlos que foi mantido preso na *Conciergerie* durante a Revolução, sobreviveu até os dez anos.

Mesmo contando com ajuda, ela mesma fazia questão de desempenhar seu papel de mãe, tanto que seu desejo era dispensar a ama de leite, o que escandalizou Versalhes já que "as mulheres são estéreis e a rainha deve entregar-se de imediato à tarefa de dar um herdeiro à coroa" (Habsburgo, 2006: 114). Ou seja, volta-se ao assunto do papel primordial de uma rainha, a de ser mera genitora. E Maria Antonieta bate de frente contra essa convenção, pois como mulher, ela quer o direito de usufruir da maternidade.

1.3. – O *Petit Trianon*

"Se Maria Antonieta tivesse ficado em Versalhes, no meio da nobreza francesa e dos hábitos tradicionais, teria tido a seu lado, na hora do perigo, os príncipes, os fidalgos, o exército dos aristocratas" (Zweig, 1972: 110).

A rigidez de Versalhes e os mexericos da corte incomodavam a rainha. Ela precisava de um refúgio, de um lugar em que pudesse viver do seu jeito. Luís XVI atendeu aos seus apelos e a presenteou com um casarão nas imediações do palácio que foi batizado de *Petit Trianon*.

Um prédio de arquitetura simples, com apenas sete aposentos, sendo um quarto e rodeado de jardins floridos, possuía o estilo simples que rememorava sua infância em *Laxenburg*. Maria Antonieta transformou esse pequeno oásis em seu reino privado, fugindo por completo da austeridade e pompa de Versalhes.

Figura 3 – fachada do Petit Trianon

As regras da casa, os poucos funcionários, a decoração e as visitas, tudo passava pelo crivo dela. “No que era talvez o mais impressionante, todos os regulamentos que governavam o Trianon eram emitidos ‘Por Ordem da Rainha’ – feminizando de maneira sem precedentes o decreto monárquico tradicional” (Weber, 2008: 153).

A decoração era simples e com motivos campestres, os funcionários usavam um uniforme (*libré)* personalizado em vermelho e prata para diferenciar dos uniformes de Versalhes e até as próprias vestimentas da rainha foram adaptadas ao ambiente: saía o vestido volumoso com espartilho, bordados e pedrarias para dar lugar à *gaulle*[6], vestido leve e fluido de musselina. Essa veste a príncipio não foi aceita pela corte por lembrar as peças de baixo ou *chemises* e mais uma vez Maria Antonieta foi severamente criticada. Pouco depois, as parisienses e até mesmo a Madame Du Barry desfilavam pelos parques com suas *chemises à la reine*, como ficou conhecida. A ironia reside no fato desse modelo ter se tornado a veste oficial das populares de Paris durante a Revolução, devido ao estilo simples e nada aristocrático.

Figura 4 – Maria Antonieta a vestir a *gaulle*

Nesse período, Maria Antonieta reunia-se constantemente com seus amigos mais próximos, incluindo a princesa de Lamballe e a condessa de Polignac. A primeira, de nome Maria Teresa Luísa de Saboia, fazia parte da corte de Versalhes e conheceu Maria Antonieta quando esta tinha 15 anos e vivia solitária em seu primeiro ano na corte. Doce e tranquila, era a amiga e confidente que a jovem precisava. "Não tem sala de jogo, não introduz Maria Antonieta em maior turbilhão de prazeres e é-lhe discreta e silenciosamente fiel, até que a morte heróica vem selar para sempre a sua amizade[7]" (Zweig, 1972: 117-118). Pela vontade da própria rainha foi nomeada Superintendente da Casa da Rainha, um cargo mais alto que a *damme d'honneur* Noailles. Já Yollande Gabrielle de Polastron ou condessa de Polignac, possuía uma personalidade mais vivaz. A rainha a conheceu durante um baile e logo a abraçou ao seu círculo de amizade.

Vinda de família nobre mas sem recursos, seus parentes logo procuraram aproveitar-se da influente amizade angariando títulos nobiliárquicos. A atitude deles virou-se contra ela que foi vista por muitos como oportunista.

Inseparáveis, as três logo viraram assunto na corte. Tiras sádicas insinuavam que entre elas havia mais que amizade e o *Petit Trianon* passou a ser visto como um antro de luxúria.

> Atribuem amantes tão célebres quanto diversos àquela que será rainha de França. E como se estes amantes imaginários não chegassem para satisfazer o apetite de falatório de uns e outros, eis que Maria Antonieta é suspeita de manter relações duvidosas com as suas 'amigas do coração', a princesa de Lamballe e a condessa de Polignac (Dufresne, 2007: 31).

---

[6]A pintura acima de Élisabeth Vigée-Lebrun, *La Reine en gaulle*, foi exposta no Louvre, mas precisou ser substituída já que aos olhos dos franceses "pareceu não só indigna, mas indecente, e combinou a autodegradação social de Maria Antonieta com sua pretensa imoralidade sexual" (Weber, 2008: 184).

[7]Quando a Família Real foi levada à prisão na *Conciergerie*, a princesa de Lamballe quis juntar-se à amiga e também manteve-se prisioneira dos revolucionários. Ela foi executada após recusar-se a depor contra Luís XVI (Fraser, 2001).

Todo alarde nada mais era que o sentimento de exclusão daqueles que não recebiam convites para tardes agradáveis e saraus nos domínios da rainha. Essa talvez, possa ter sido a atitude mais prejudicial que Maria Antonieta tomou.

Ao desvencilhar-se dos membros da corte, ela foi vista como individualista, libertina e anti-francesa, alguém que recusava viver de acordo com as normas seculares da Versalhes. "É no próprio seio da nobreza que Maria Antonieta vai encontrar os seus primeiros detratores; serão eles que fornecerão argumentos aos inimigos da realeza, mas, mais uma vez, a rainha não tem consciência disso" (Dufresne, 2007: 68). Dentre os diversos apelidos difamatórios que recebeu ao longo do reinado, o que mais magoou foi a alcunha de *l'autrichienne*, ou 'a austríaca', pois, segundo eles, a rainha estava transformando o *Petit Trianon* numa pequena Áustria, portanto, ela nunca teria abraçado a França de verdade.

Dentre os homens convidados ao *Petit Trianon*, além do cunhado e outrora companheiro de festas, o conde D'Artois, também estavam os duques de Guines e de Coigny, o barão de Besenval e o conde Axel von Fersen, oficial sueco que muitos autores acreditam ter sido o único amante que Maria Antonieta teve.

Os dois se conheceram num baile de Ópera em Paris, no ano de 1774. Disfarçada, ela teve coragem de conversar com o rapaz por alguns minutos até ser levada pelos amigos. Naquele momento ele percebeu quem se tratava. Esteve na corte algumas vezes, mas a paixonite de ambos não passou da amizade. Como oficial, precisou ir ao estrangeiro algumas vezes, onde passava períodos de quatro anos, até retornar à França, até voltar a vê-la. "Não se sabe ao certo, portanto, quando Fersen se tornou exactamente amante da Rainha, se bem que algumas pessoas sugiram que foi no Verão de 1783" (Fraser, 2001: 91).

Apesar de vários nomes terem sido apontados como amantes da rainha, o de Fersen nunca figurou entre eles, o que mostra que ambos foram estritamente discretos quanto ao sentimento que nutriam. De acordo com Fraser (2001), provas sobre o romance só surgiram quase um século depois da morte da rainha, quando o neto de Fersen publicou as cartas do avô e historiadores chegaram à conclusão que uma certa 'Josefina' era Maria Antonieta.

De fato, sendo o romance mesmo consumado, os dois tiveram encontros esporádicos, seja pelas campanhas na América do Norte por parte do conde

sueco, seja pela maternidade e os tempos difíceis que prenunciavam deixando Versalhes e a própria rainha em alerta.

1.4. – Impopularidade crescente

Nos primeiros anos como mulher de Luís XVI, a jovem delfina era clamada pelo povo por sua beleza, simpatia e pompa. Com a crise aflorando a França e os gastos da coroa cada vez mais altos refletindo nos impostos, Maria Antonieta passou a ser vista como leviana e insensível às necessidades do povo, a creditar que o aumento das taxas serviam para manter a vida de luxo da rainha. Junto a isso, estavam as fofocas, tiras e cartazes maldosos que questionavam sua sexualidade e lhe atribuíam a fama de devassa.

Um acontecimento em particular serviu para macular de vez a sua reputação. Conhecido como 'caso do colar', tratava-se de um plano mirabolante contra a rainha. Com a crise, nada mais avassalador que por a veia consumista e a fama frívola de Maria Antonieta aos olhos do povo. Tudo começou com o plano de uma condessa, Jeanne de Lamotte Valois, que foi atrás do Cardeal Rohan e o informou que Maria Antonieta estava interessada em obter um colar de diamantes de 2800 quilates. Ele seria o intercessor entre a rainha e o joalheiro Auguste Boehmer, que já havia vendido algumas joias à Coroa e no passado ofereceu este mesmo colar duas vezes tendo a recusa da mesma.

Acreditando que teria uma aproximação com a soberana, o cardeal recebe uma carta que teria a rubrica 'Maria Antonieta de França' e logo vai agir com os trâmites. O local da entrega da joia seria à noite num dos jardins de Versalhes. Lá estava à espera uma mulher chamada Nicole D'Oliva que possuía uma semelhança assombrosa com a rainha. Um tempo depois, Boehmer vai a Versalhes em busca do pagamento que nunca recebeu. Instala-se o caos. A rainha a dizer que desconhece o ocorrido e o joalheiro a afirmar que vendeu por intermédio de Rohan. Ainda mostra a carta com a falsa assinatura, onde o erro contido é que a rainha só assina o seu nome de batismo. Rohan é preso e levado a julgamento e o parlamento o absolve de todas as acusações. "Um furioso Luís XVI tentou reduzir a afronta à honra de sua esposa banindo Rohan da corte e

obrigando-o a renunciar como grão-esmoler da França" (Weber, 2008: 193). A verossimilhança de um caso tão absurdo põe em cheque a inocência de Maria Antonieta. A pergunta da população é como ela se manteve alheia a um episódio que a envolve desde o início.

> Foram necessários meses para se conseguir desvendar todo aquele obscuro assunto e pronunciar o veredicto. E, no entanto, não ficou bem provada a falsidade da sórdida história do colar, que acabou por derrubar a rainha e, com ela, a monarquia, mergulhando a França na mais cruel das revoluções (Habsburgo, 2006: 141).

1.5. – Eclode a Revolução

"Para atingir a realeza, a Revolução devia atacar a rainha e, na rainha, a mulher" (Zweig, 1972: 5).

O caso do colar foi o episódio derradeiro para que a população se voltasse por completo contra a 'Madame Deficit', sua mais nova alcunha como retrata Habsburgo (2006). Os franceses descontentes com a economia que está na bancarrota começam a agitar-se em motins e protestos que chegam aos portões de Versalhes. O ministro das Finanças Jacques Necker tenta combater a crise planificando movimentos reformistas até que em maio de 1789 é aberta a assembleia dos Estados-Gerais, nome que vem dos três Estados que compõem a sociedade francesa: clero, nobreza e povo. O terceiro estado, formado pelo povo, clama por uma reforma constitucional e cria a Assembleia Nacional Constituinte. Necker é demitido do cargo e logo começa um tumulto que finda na tomada da Bastilha em 14 de julho do mesmo ano.

A população é encorajada a pegar nas armas, burgueses e oficiais passam a apoiar esse movimento para derrubar o Antigo Regime[8] e instalar uma nova forma de governo. Essa fase ficou conhecida como o 'Grande Medo'.

---

[8] Regime centralizado em que o governo está nas mãos de um rei.

De acordo com Michel Vovelle (2007), tratou-se de um pânico coletivo que repercutiu tanto no campo quanto nas cidades e fez aldeões e burgueses pegarem as armas contra a nobreza, a grande 'culpada' pela falência do país. Castelos são pilhados e incendiados, nobres são mortos apenas pela sua ascendência.

> Incontestavelmente, a ideia de uma justiça directa, popular, ao mesmo tempo formalizada à sua maneira e desembaraçada das formalidades da justiça oficial, desempenha aí um papel predominante. Depois, para lá deste nível de justificação, os fanstasmas de devoração e de mutilação encontram expressões muito concretas (Vovelle, 1987: 57).

Como sempre, o imaginário popular serviu de combustível para a Revolução e Maria Antonieta foi sua principal algoz. "Se a ideia de conspiração é talhada no mesmo tecido que a consciência revolucionária, é porque é uma parte essencial do que é o próprio substracto desta consciência: um discurso imaginárido sobre o poder" (Furet, 1983: 82).

Ao contrário da sua mãe que teve o governo nas mãos, Maria Antonieta foi educada e moldada a não participar da vida política, uma prática puramente masculina. Como Weber (2008) mostra na carta escrita ao seu irmão José II, ela lamenta a sua exclusão pelo rei e confirma que os assuntos políticos são aqueles que ela menos tem controle.

Em 05 de outubro do mesmo ano, um grupo de mulheres vai a Versalhes exigir comida e a aparição do rei diante delas. Assim que elas saem, uma multidão de 15 mil guardas nacionais simpatizantes ao movimento invadem o palácio e exigem que o rei os acompanhe a fim de aprovar os primeiros decretos de uma possível nova constituição. Enquanto isso, um grupo tenta invadir os aposentos da rainha. A fim de evitar um massacre na corte, Luís XVI e sua família atendeu aos apelos da população e sem saber que estavam a deixar Versalhes para sempre, dirigiram-se a Paris e ficaram instalados nas Tulherias.

Mesmo 'aprisionado' nas Tulherias, o rei acreditava que poderia voltar a ter o apoio do povo e até mesmo poder político. Mas os revolucionários liderados por Marat, Robespierre e tendo um membro de Versalhes, o duque D'Orléans, agora

chamado Filipe Igualdade, a inflamarem a Assembleia Nacional com seus ideais populares, juntaram forças para diminuir a importância do rei nas decisões da nação. No dia 23 de junho de 1790, “a Assembleia, aproveitando o facto de a sessão ser pouco concorrida, decretou a supressão da nobreza, sem permitir qualquer discussão sobre um assunto tão importante” (Tourzel, 2007: 82). Perceber que a real intenção da Revolução era transferir o poder do Segundo Estado para o povo foi um golpe duro para o ingênuo rei. Maria Antonieta passou a alimentar um plano de fuga, pois vislumbrava que além de perderem a autoridade eles também poderiam perder suas vidas.

Quase um ano depois desse primeiro golpe, os preparativos para a fuga estão quase concretos. O conde Fersen agiu ativamente para a realização dessa delicada operação. Toda a família real deveria sair das Tulherias sem que ninguém percebesse. O destino final seria Montmédy na fronteira com o Império dos Hasburgos, mas para chegar até lá o caminho seria por Varennes, a pedido do rei que tinha medo de ser reconhecido se passasse pelos arredores de Reims (Weber, 2007).

> No meio de tamanha tempestade, havia deputados que trabalhavam a fim de terminarem o texto constitucional; e o rei, tornado poder executivo, era despojado de toda a autoridade. Então, tendo considerado ser impossível conviver com semelhante Constituição, Sua Majestade fugiu de Paris acompanhado pela sua família (Campan, 2008: 346).

A fuga, desde o princípio, estava fadada ao fracasso, seja pela indecisão do rei que adiou a data da partida algumas vezes, seja pela preocupação exagerada nos detalhes por Maria Antonieta. Um dos maiores erros foi a convocação de Léonard, o cabeleireiro, para recebê-los em Varennes junto com uma comitiva a fim de protegê-los na empreitada.

Na madrugada de 21 de junho de 1791, sai uma carruagem das Tulherias guiada por Fersen e com a família real disfarçada de criados, além de uma das tias do rei e a preceptora do príncipe herdeiro, madame de Tourzel. Durante o trajeto ocorreriam atrasos, sustos, mas nada fora do previsto se não fosse o impaciente Léonard, que sem receber ordens de Choiseul[9], que viria ao seu

encontro, se convence do fracasso do plano e avisa aos soldados para estes recolherem-se de seus postos (Habsburgo, 2006).

Antes de chegarem a Varennes, o rei foi reconhecido por um jovem que avisou às autoridades da cidade, que ficaram à espera da carruagem. Logo uma multidão aglomerou-se à espera do espetáculo por vir. "Sua Majestade, apercebendo-se da inutilidade dos seus esforços para não ser reconhecido, declarou então que era o Rei, que saíra de Paris para fugir aos insultos diários dos que tiravam partido em ofender" (Tourzel, 2008: 213).

Chega, portanto, ao fim, a tentativa de fuga da família real, que reféns dos revolucionários voltam a Paris, massacrados verbalmente por populares em todas as cidades que passam. Esse episódio fez surgir o Partido Republicano, formado pelo proletariado (Zweig, 1972). Outras mudanças políticas aconteceram como a "renovação do pessoal político numa Assembleia Legislativa em que os constituintes não eram reelegíveis, intensificação – no contexto da aproximação da guerra e do perigo contra-revolucionário – do conflito entre o rei a Assembleia, evidenciado pelo exercício do veto real" (Vovelle, 2007: 83).

De volta às Tulherias, Maria Antonieta está prestes a viver seu novo calvário. Desgastada física e emocionalmente, a beleza radiante que impressionou Versalhes e toda a França agora dá lugar à melancolia. "Um corpo que perdeu a graça da juventude, um rosto prematuramente envelhecido, uns cabelos de cor louro cinza que, no espaço de uma noite, se tornaram brancos como os de uma anciã" (Habsburgo, 2006: 203). A rainha nessa época, tinha apenas 35 anos.

Apesar dos jacobinos, nome referente aos revolucionários da Assembleia, ameaçarem a família real com calúnias e leis que dissipavam o poder monárquico, Maria Antonieta mostrou-se firme quanto às suas convicções de rainha e do *Ancien Règime*. "A revolução é a inimiga – é este o ponto de vista da rainha. A rainha é o obstáculo – é este o ponto de vista da Revolução" (Zweig, 1972: 213).

---

[9] Étienne François Choiseul, foi ministro das Relações Exteriores do governo Luís XV e um dos mais fortes defensores da aliança Habsburgo-Bourbon (Weber, 2008).

Só há um lugar para exercer o poder, ou vem da realeza ou vem do povo. É preciso aniquilar um desses alicerces e ela tem total consciência disso, inclusive, que o seu lado é o mais fraco.

No primeiro aniversário da fuga para Varennes, as Tulherias foram invadidas por manifestantes que possuíam o único propósito de humilhar e desestruturar a família real. Após o ocorrido em Versalhes, os guardas suíços, que cuidavam da segurança da corte, trataram de proteger a todos contra os desordeiros. Outra invasão viria a ocorrer em 9 de agosto, com 10.000 pessoas adentrando o palácio, inspiradas no *Manifesto de Brunswick* "do qual ameaça levar Paris a uma execução militar e a uma subversão total" (Vovelle, 2007: 37).

Ao perceber o perigo iminente, a família real decide que é hora de sair das Tulherias e a Assembleia, agora representada pela Comuna, governo municipal antimonarquista, oferece apoio dando abrigo no Templo, uma torre de paredes grossas situada no palácio do conde D'Artois, sob a justificativa de que não haveria local mais seguro. A duquesa de Tourzel, que permaneceu fiel à rainha relembra em suas memórias uma conversa da mesma: "vereis que nos vão encerrar no *Temple*, que se transformará numa verdadeira prisão. Tive sempre um tal horror por essa torre que pedi mil vezes ao conde de Artois que o demolisse" (Tourzel, 2007: 404). Sua premonição foi mais que certeira.

1.6. – Os últimos dias

A princípio, a rainha, o rei e seus dois filhos ficaram juntos num apartamento de quatro quartos no Templo. Ainda tiveram a permissão de decorar o local e mandar trazer móveis e livros das Tulherias. Esse período uniu ainda mais a família. Apesar dos primeiros anos terem sido difíceis para o casal, com a não consumação e indiferença por parte de Luís XVI, com o passar dos anos e principalmente, com as dificuldades, ambos passaram a nutrir uma afeição genuína. "Juntos, passavam muito mais horas seguidas com os filhos que sua programação *à la* Ancien Régime jamais lhes havia permitido, e se dedicavam ativamente à educação das crianças" (Weber, 2008: 287).

Mas não se pode esquecer que se tratava de uma prisão e eles eram constantemente vigiados e troçados por soldados. Até as roupas que lhes eram enviadas eram todas revistadas a fim de confiscar qualquer carta escondida, assim como jornais não eram permitidos para eles não saberem dos avanços da Revolução.

No dia 21 de setembro de 1792, o rei é destituído e a República toma o poder. Luís XVI passa a ser chamado Luís Capeto, "o sobrenome de um dos mais remotos antepassados dos soberanos franceses" (Weber, 2008: 297). O próprio e Maria Antonieta receberam a notícia com a mais nobre resignação, sabiam que nada mais poderiam fazer, a não ser esperar mais outra decisão da Comuna.

Mesmo não possuindo mais autoridade, Luís Capeto permanece sendo uma figura latente da monarquia, então decidem por fim, deliberadamente, não só ao símbolo, mas ao homem. Ele é condenado à morte e não obstante essa sentença, ainda terá que viver suas últimas semanas separado da família, em outro andar da torre. Maria Antonieta percebe o que está acontecendo mas mantém a placidez pelos filhos (Zweig, 1972).

Em seu testamento, o rei deposto pede ao filho que não vingue a sua morte e que se viesse a governar, que o fizesse pelo povo e também pede perdão a Maria Antonieta por qualquer mal que lhe tenha causado (Fraser, 2001). Em 20 de janeiro de 1793, Luís soube que seria morto no dia seguinte. Pediu mais alguns dias para preparar-se espiritualmente, o que foi negado, mas permitiram que visitasse a família. Quanto a Maria Antonieta, só soube do destino do marido ao ouvir os gritos da população e suplicou que ele passasse a última noite junto dos seus, o que foi negado pelo próprio. Na manhã seguinte, mais gritos de regozijos foram ouvidos, dessa vez a comemorar a morte do rei.

Maria Antonieta segue seus dias, agora como viúva Capeto, a cuidar dos filhos que mais do que nunca, são seu bem mais precioso. Até outro golpe dos revolucionários, que decidem levar o delfim "sob o pretexto de fazer com que a criança perca 'a noção do seu estatuto'" (Dufresne, 2007: 221). Num ato de valentia, Maria Antonieta lança-se diante dos soldados e por mais de uma hora tenta manter seu filho protegido, que então é agarrado e levado para outro aposento, apenas para deteriorar ainda mais a saúde e dignidade da rainha.

Em setembro, ela foi transferida para a *Conciergerie* a fim de aguardar o julgamento no Tribunal Revolucionário. A Convenção acusava a *autrichienne* de ser suspeita de uma conspiração contra-revolucionária. O aposento na *Conciergerie* era ainda menor e ela só pôde levar poucos pertences e uma jovem chamada Roselie foi designada a ser sua ama. Após uma frustrada tentativa dos monarquistas de libertá-la, soldados passaram a vigiá-la constantemente.

Em 14 de outubro começou o julgamento. Todas as calúnias que foram proferidas ao longo do reinado de Luís XVI voltaram à luz nos dois longos dias que duraram o julgamento. Sua frivolidade, promiscuidade e os gastos excessivos foram expostos, mas o que ela não esperava era a acusação de que havia molestado o filho durante a prisão no Templo. "As mulheres do povo, as operárias, as peixeiras, as costureiras retêm a respiração; sentem misteriosamente que se acaba de ofender o sexo inteiro, lançando essa acusação contra Maria Antonieta" (Zweig, 1972: 429). A crueldade diante de tal calúnia foi expor uma criança de 8 anos diante de um júri e fazê-la afirmar um absurdo que claramente foi inventado pelos opositores que o mantinham em cativeiro longe da família e vivendo em condições deploráveis que pouco tempo depois o levou à morte. Por mais que Maria Antonieta fosse duramente criticada por vários dos seus atos, o amor pelos filhos nunca foi posto em dúvida, principalmente por ter quebrado o protocolo real para cuidá-los, como nenhuma outra soberana o fez. "Durante quinze horas seguidas no primeiro dia e mais doze no segundo, Maria Antonieta tinha lutado corajosamente, evitando os golpes, respondendo com firmeza e verdade a tão pouco nobres acusações" (Habsburgo, 2006: 247). A verdade é que esse circo armado já possuía um veredicto antes mesmo de iniciado e por unanimidade Maria Antonieta seria condenada à morte por todos os 'crimes' cometidos.

Os revolucionários não permitiram o uso das vestes de viúva no dia da sua morte. Ela escolhe então uma peça de musselina branca com uma touca. Nesse período, dentre tantos males que a envelheceram ainda mais, ela passou a sofrer de fortes hemorragias, que segundo alguns historiadores poderia ser até mesmo câncer uterino. Sempre vigiada, até mesmo nos momentos de higiene, o soldado presente recusava-se a sair do recinto, o que tornava o cenário ainda pior devido

ao seu enorme pudor. “Corando intensamente, ela se agachou junto da cama, removeu os panos sujos e enfiou-os num buraquinho na parede” (Weber, 2008: 319). Foi com tal humilhação que ela viveu seus últimos momentos até o trajeto à guilhotina, onde ainda conseguiu carregar um pouco de dignidade mesmo às vociferações e escárnios da multidão. E na manhã de 16 de outubro de 1793, na hoje conhecida Praça da Concórdia, foi guilhotinada uma das mulheres mais controversas e fascinantes da história.

A Revolução, apesar de acontecimento popular, foi comandado por burgueses e nobres contra o governo Luís XVI e sua maior representante, Maria Antonieta. Baseado no terror e na força das armas, não significou o fim da crise econômica e extinção do feudalismo, mas a queda de um sistema de governo e o advento de uma nova ordem vislumbrada na república.

> É certo que a Revolução produziu importantes reformas humanitárias e eliminou inúmeras barreiras tradicionais abrindo caminho ao Estado moderno mais unificado e politicamente mais eficaz; contudo, frustrou igualmente o movimento a favor de um melhor tratamento dos sectores mais pobres da sociedade, quer rural, quer urbana, que se manifestava nos últimos anos do *ancien régime* (Cobban, 1988: 180).

Não se pode negar as mudanças significativas na sociedade e principalmente, a influência exercida em outras nações da Europa, como Inglaterra, Alemanha e Itália com o bastião da liberdade, igualdade e fraternidade. A era moderna foi marcada por seus ideais que perduraram até a tomada do poder por Napoleão Bonaparte. Também não devem ser ignoradas as atitudes de ódio irremediável que marcaram essa fase com terror e sangue.

Capítulo 2 – Maria Antonieta e a cultura popular

Passaram-se 221 anos desde a morte de Maria Antonieta, mas o fascínio e curiosidade que seus contemporâneos sentiam continuam presentes e expostos das mais diversas formas. Sua estética é tão atemporal que serve de referência para a moda, cinema, artes, publicidade, dentre outros, seja ao retratar uma época, um costume ou disseminar uma ideia.

Toda a profusão de luxo, exagero e até mesmo *sex appeal* que refletem a personalidade de Maria Antonieta na atualidade é o que a mantém em voga e espelham essa época por ser retratado da mesma forma. É evidente que há uma diferença não muito sutil entre a sociedade atual e a do século XVIII, já que "nesse tipo de sociedades pré-modernas, o luxo era, antes de mais, definido pela função social de exibir simbolicamente a hierarquia social, e não como meio sobretudo destinado a ostentar riqueza material" (Rosa, 2014: 102). Naquele tempo, a condição econômica de cada um estava relacionada a uma ordem divina, ou seja, as classes sociais eram uma aquisição hereditária, ao contrário de hoje, que condiz com diversos fatores em que alguém pode ter a possibilidade de emergir financeiramente, adquirindo um *status quo* elevado, e muito da riqueza exposta em artigos de luxo, imóveis e outros bens, vêm acompanhados por uma exibição proposital em mostrar seu poder aquisitivo.

Neste capítulo, serão dados exemplos de como a figura de Maria Antonieta é empregada na sociedade moderna, desde a estética do século XVIII à sua característica mais proeminente, o penteado *pouf*, e como eles foram modelados aos meios de divulgação, no mobiliário passando pela moda, publicidade e cultura de massa. "A cultura de massas, fiel à realidade objectiva, absorve o conteúdo de verdade e esgota-se na matéria; porém, como matéria, só se tem a si própria" (Adorno, 2003: 61). No caso estudado, a rainha de França é transformada em referência partindo da ideia estereotipada de mulher sensual e frívola. A propagação desta imagem é ricamente trabalhada nos aspectos físicos, visuais e até mesmo na linguagem escrita.

2.1. – Cultura popular

Importa começar por compreender o conceito de cultura popular para fins desta pesquisa. Sendo um conceito vasto, explicado em diversos domínios da vida social, interessa-nos aqui sobretudo a sua relação com a comunicação mediada.

Theodor W. Adorno foi um dos primeiros autores a considerar sua importância nestes termos. Expoente da Escola de Frankfurt[10], criticou sagazmente a cultura de massas e seu real papel junto à sociedade. Foi nessa escola que ele começou os estudos sobre a indústria cultural, ainda nos anos 30 do século passado, tendo ganho força após a segunda Grande Guerra, quando tanto ele quanto os demais intelectuais foram exilados para outros países, como os Estados Unidos. Diz-nos Strinati que "o entendimento da Escola para a cultura popular baseia-se na teoria do capitalismo moderno e o controle que vê a indústria cultural exercer sobre a mente e ações das pessoas"[11] (Strinati, 2004: 50). Tal ideia expressa bem as teorias de Adorno pois, segundo Robert Witkin (2004), sua visão de cultura popular é que ela provém de uma força dominante. Adorno preferia utilizar os termos 'indústria cultural' ou 'cultura de massa', pois cultura popular remete a algo vindo dos povos, o que segundo ele é uma inverdade.

---

[10] A Escola de Frankfurt foi criada em 1923 e reuniu um seleto grupo de pensadores de origem judaica que seguiam o pensamento neomarxista. Os estudos baseavam-se primordialmente em "revelar as contradições sociais subjacentes às sociedades capitalistas emergentes da época, e suas ideologias típicas, de modo a construir uma teoria crítica do capitalismo moderno" (Strinati, 2004: 47).

[11] Tradução própria. Doravante, todas as citações serão igualmente traduzidas pela autora da dissertação.

> Os produtos da indústria cultural, na visão de Adorno, não vieram das pessoas, não foram uma expressão do estilo de vida dos indivíduos ou comunidades mas foram manufaturados e disseminados sob condições que refletiam os interesses dos produtores e as exigências do mercado, ambos os quais demandaram a dominação e manipulação da consciência das massas (Witkin, 2004: 2).

A massa permanece absorvida na satisfação de falsas necessidades, tornando-se passiva pelo poder de persuasão ao qual se sujeita. Em relação às falsas necessidades, a Escola de Frankfurt possuía um parâmetro próprio de distinção destas com as reais necessidades.

Afirmava-se ainda que em uma sociedade distinta, a falsa necessidade de um pode ser a real necessidade de outro. No entanto, este tópico foi criticado por outro teórico da Escola, Walter Benjamin, que analisou a sociedade americana do pós-guerra, num momento de crescimento econômico que resultou no alto poder de compra. Benjamin acreditava que teria ocorrido uma democratização da arte, mais especificamente da chamada cultura de elite, que com as massas emergentes, passou, de uma forma positiva, a ser absorvida pela cultura popular.

A cultura popular, nos termos Adornianos, não só apresenta novas formas de comportamento mas rege-o a fim de manter uma monopolização nos gostos pessoais e nos relacionamentos. Em outras palavras, “converteu a padronização e a produção em massa em matéria de arte, onde o seu oposto despreza qualquer lei formal que lhe venha do exterior” (Adorno, 2003: 76). Fazer parte da sociedade moderna é adequar-se ao que é vendido, nos estereótipos, nas gírias, na forma de agir, pensar e falar em uníssono. Ao colher materiais sobre um mesmo tema, verifica-se a semelhança entre eles e de onde surge o termo ‘imaginário coletivo’, que de nada tem no individual, mas subliminarmente é imposto como originário do próprio ser.

A massificação dos gostos culturais fez com que se iniciassem pesquisas de audiência, onde um público específico é analisado de acordo com seus interesses e necessidades. Tal estudo passou a ser comumente utilizado pela publicidade para melhor adequar o método de aproximação, familiarização e consumo entre produto e público-alvo. Nesta perspectiva, a cultura popular além de ditar valores também se adapta às vontades da sociedade, optimizando os

meios e mensagens que devem ou não ser utilizados a fim de obter retorno. “Os meios de comunicação não residem fora da sua própria sociedade e cultura mas fazem parte delas, ambos influenciando e sendo influenciados” (Grossberg, Wartella e Whitney, 1998: 63).

De acordo com os estudos mais críticos como os da Escola de Frankfurt, a cultura popular seria a cultura da ilusão e os meios de comunicação expressam verbal ou visualmente aquilo que a sociedade deve consumir. Em outras palavras, “ela oferece a aparência não a substância de resolução de problemas, a falsa satisfação das falsas necessidades como um substituto para a verdadeira solução de problemas reais. Ao fazer isso, ela assume a consciência das massas” (Strinati, 2004: 58).

Em causa está não apenas a massificação das mensagens culturais, mas a primazia do valor econômico que está associado a essa massificação. Tal representa ameaças que se estendem a tidos produtos da cultura midiática, incluindo as próprias notícias dado que todo conteúdo passa a ter uma conotação publicitária a partir do momento em que o interesse não é a apresentação do fato e sobretudo, o retorno financeiro obtido. Para isso, produz-se a ilusão de um ambiente midiático que, na verdade, pouco tem que ver com o objeto em si. Assim, por exemplo, a criação de um universo numa campanha publicitária pode ser mais persuasiva do que a própria mercadoria ofertada. Para vender o produto, é sobretudo preciso vender a ideia e seu valor emocional.

Para John Fiske, “a arte da cultura popular é ‘a arte da substituição’. A subordinação das pessoas significa que elas não podem produzir os recursos da cultura popular, mas elas fazem sua cultura através desses recursos” (Fiske, 1989: 4). Para este autor, a cultura popular só existe porque há um público subordinado ao que tais ‘recursos’ têm a oferecer. Esses recursos nada mais são que os meios como televisão, cinema, literatura, mídias sociais, etc. As tendências criadas são facilmente propagadas e absorvidas por esse público como verdades absolutas. Retomando o caso que aqui nos ocupa, se a imagem reproduzida de Maria Antonieta possui forte apelo sexual é porque para a mídia há um retorno social e econômico mais satisfatório do que haveria com a imagem de uma rainha sofredora.

Para Umberto Eco “algum perigo para o intelecto e a sociedade em geral que possa advir da cultura popular não provém das mensagens redundantes propriamente ditas, mas da manipulação implícita ou explícita da cultura popular por razões ideológicas” (Bondanella, 1998: 72).

No uso da imagem da mulheres, está bem estudado como a cultura midiática reproduz o seu papel geralmente submisso e frágil, com os gestos corporais que sinalizam desamparo, assim como a sexualização nas feições faciais, figurino e uso de fetiches. E novamente, vem à tona a questão da cultura de massas mascarar a realidade da mulher e seu papel na sociedade moderna: “Os meios de comunicação não estão simplesmente sendo desonestos em mostrar as mulheres em papéis estereotipados, mas têm um papel muito mais fundamental em ajudar a definir e modelar os significados fundamentais de feminilidade e masculinidade” (Strinati, 2004: 179). Esse papel sócio-educativo não ocorre porque é essa representação subserviente da mulher que melhor se adequa ao mercado estritamente machista e patriarcal que predomina até hoje. Também Walters nos recorda que “a representação das mulheres nessa sociedade midiática-saturada é particularmente preocupante com contradições e dilemas” (Walters, 1995: 22). O que faz os meios de comunicação serem tão poderosos é a influência que exercem na sociedade e a massificação dos estereótipos que tornam-se legítimos ao grande público que absorve aquilo que é imposto. Retomando o caso de Maria Antonieta, vemos como a sua figura foi personificada na forma como a mulher vem sendo retratada nos meios de comunicação: “A cultura popular oferece um significante meio para as garotas familiarizarem-se com noções de ser ‘sexy’, ‘bonita’ e ‘excitante’ ” (Jackson e Vares, 2011: 136). Assim como na década de 50 a mulher era retratada como dona de casa, mãe e esposa, atualmente houve uma objetificação do gênero feminino para satisfazer o homem. Apesar das grandes mudanças ocorridas, tanto a nível dos papéis que homens e mulheres desempenham nas sociedades de hoje e apesar de também as representações midiáticas terem mudado, é assim, aparente uma evolução emancipadora das imagens das mulheres nos meios de comunicação social. Diz, a esse propósito Angela McRobbie que “o novo posicionamento feminino, apesar da sua liberdade, leva ao silêncio, para

conter a crítica a fim de agir como uma garota moderna e sofisticada. Na verdade, essa contenção da crítica é uma condição para a sua liberdade" (McRobbie, 2009: 18).

Na verdade, mesmo com a profunda referência na moda e todos os adereços cabíveis, é na sexualização que Maria Antonieta encarna as modelos e é interessante verificar que sempre vem acompanhada com um sentido de vulnerabilidade e submissão, em contraposição com a figura régia e influente. Não é a figura de uma rainha a ser retratada, é a da mulher que precisa seduzir para ter atenção e ser dominada para ganhar importância. No entanto,

> O conceito estático dos papéis não nos pemite entender os posicionamentos mais flexíveis e aparentes criados pelas imagens na mídia de massa, ou os meios pelos quais os diferentes "papéis" das mulheres muitas vezes entram em conflito e contradição uns com os outros (Walters, 1995: 45).

A cultura patriarcal que adotava a Lei Sálica nas famílias reais de outrora parece assim continuar a exercer o poder que afirma na realidade e fantasia o posicionamento dos gêneros e como cada um deve exercer sua posição perante a sociedade. No entanto, tal poder que foi vivamente refutado por Maria Antonieta em seu *Petit Trianon* e serviu como afronta àqueles que se sentiram subjugados pelos 'caprichos' de uma mulher.

2.2. – Influência e uso da imagem

A época do *Ancien Régime* atrai pela pompa, o estilo das construções e a decoração com riqueza de detalhes que traduzem o período e o modo de vida. E justamente a arquitetura possui a capacidade de preservar e manter a atemporalidade ao longo dos séculos. O *design*, que é um dos seus nichos mais expressivos, possui a maleabilidade em usar o antigo para manter-se atual.

O mobiliário, batizado pelos nomes dos respectivos reis Luís XIV, Luís XV e Luís XVI, segundo Hellman (2006), no século XVIII, agia em conjunto com as pessoas presentes num determinado cômodo, auxiliando não só na composição

do ambiente mas principalmente na interação dessas pessoas, como uma extensão delas, por isso as formas sinuosas e estamparias que casavam com o vestuário nos bordados, brocados, franjas e fitas. “Através de seus materiais luxuosos e formas estrategicamente desenhadas, eles facilitavam um processo de auto-apresentação sedutora e comunicação elegante que foi fundamental para a formação das identidades da elite” (Hellman, 2006: 15).

Através de um móvel ostensivo, alguém hoje pode reviver a aura daquela época. Em 2002, o designer francês Phillipe Starck lançou a cadeira *Louis Ghost*, batizada assim em homenagem ao rei Luís XV, mantém as formas régias mas com uso de policarbonato ao invés da tradicional madeira trabalhada e alcochoamento em brocado ou veludo. A peça acabou sendo a cadeira de *design* mais vendida do mundo.

Figura 5 – cadeira *Louis Ghost*

Percebe-se daí a relevância que Versalhes possui no imaginário coletivo e é justamente nesse ponto que entra Maria Antonieta, já que suas vestes e penteado não possuem mais lugar na estética atual, ao invés dos objetos, em que é permitido sentir um pouco da vida de outrora. Mas o mundo fantasioso da

publicidade, da moda e do cinema conseguem explorar cada vez mais a sua vida, o seu estilo e os estereótipos produzidos nesses dois séculos.

Dessa forma, a publicidade assim como a moda, fazem uso da figura da rainha retratando-a fielmente ou trazendo algumas características particulares como o famoso penteado *pouf* e atitudes provocativas para enfatizar a languidez tão propagada pelos folhetins de seu tempo. "A necessidade de tomar riscos actualiza-se na ideia do experimental que, simultaneamente, transfere da ciência para a arte a utilização consciente dos materiais, contra a concepção de um procedimento orgânico inconsciente" (Adorno, 1993: 51). A alusão entre os elementos estéticos e a mensagem transmitida, além da modernização da persona, transcende o tempo criando assim uma tendência, transformando-a em personagem da cultura pop. Assim como Andy Warhol transformou latas de feijão *Campbell's* em obra de arte ao pasteurizar um produto peculiar, o mesmo pode ser visto pela replicação de Maria Antonieta em vários personagens para fins distintos.

> O poder do imaginário reside sob as imagens que o ilustram, nas paixões que suscita e que a ele se associam. A força destas paixões movimenta-se nas profundezas do ser, numa fisiologia de funções presentes no ambiente humano e material que tanto o satisfaz como o desilude, assim como, confere emotividade comunicável entre os homens (Sebastião, 2012: 29).

O imaginário coletivo, cria e propaga uma ideia, transforma em estereótipo que enraiza e vira a verdadeira identidade do objeto. "A maioria dos estereótipos não são neutros; eles estão profundamente enraizados em estruturas de opressão e dominação e tornam-se preceitos de comportamento e modos de controle social" (Walters, 1995: 43).

2.3. – Exemplos práticos na publicidade e na moda

A publicidade é uma ferramenta poderosa para divulgar produtos e influenciar pessoas. Tendo o *boom* na década de 60 com a ascensão de grandes agências americanas e profissionais visionários como o mítico David Ogilvy[11], tal área foi adaptando-se ao decorrer das décadas perante as necessidades e mudanças de comportamento do público.

Enquanto no início do século XX, os anúncios eram baseados primordialmente por textos explicativos, hoje em dia as imagens tornaram-se a própria mensagem. "Todos os anúncios, de uma forma ou de outra, compartilham a proposta social de promover um produto, um evento, uma política ou ideia, mas um anúncio pode ser descrito como situado em qualquer parte no *continuum* da informação à magia" (Huisman, 2005: 287). É nessa 'magia' de contar uma história e mostrar um universo atrativo e único que a imagem de Maria Antonieta mostra a aura que os anúncios precisam, sem muitas palavras, apenas a caracterização, pose e ambiente.

Não é apenas o produto a ser divulgado, mas a forma como é divulgado. "A publicidade contemporânea incita mais a imitar estilos do que a rivalizar pela posse de um objeto" (Rosa, 2014: 215). Ou seja, a publicidade vende um estilo de vida materializando o que o público-alvo deve ser para ter.

Nos anúncios apresentados, apesar do produto/ serviço diferenciar, todos vão mostrar pontos em comum que chegam a um único consenso: o luxo e a sensualidade, cada um no seu contexto, mas ao transmitir essa mesma mensagem, a magia condiz com o *lifestyle* ou *status* do público-alvo, já que ambos definem um aspecto-chave da sociedade moderna baseada no poder aquisitivo.

---

[11] David Mackenzie Ogilvy fundou em 1948 a agência *Ogilvy & Mather* com sede em Nova York. Ele é considerado 'o pai da publicidade' por ser o precursor do modo de fazer propaganda adotado até aos dias atuais.

A figura 6 mostra uma campanha veiculada em revistas brasileiras da empresa de tv por assinatura SKY. Nela, a modelo Gisele Bündchen aparece caracterizada como Maria Antonieta com um vestido rosa de época, leque e penteado que algumas pinturas da rainha já retrataram. O ambiente também está característico com o mobiliário, papel e lambris nas paredes.

O mote mostra as frases "*Meu reino por uma Sky*" e "*Em que época você vive que ainda não tem Sky?*". Vale frisar a sensualidade em que a modelo posa em conjunto com o vestido tomara que caia que ao mesmo tempo, traz um teor moderno, além do uso das tonalidades em rosa que ressalta a feminilidade sempre tão presente na vida na rainha.

Figura 6 – Campanha publicitária SKY

A figura 7 traz a campanha outono/ inverno 2014 da marca Wildfox Couture, cujo mote é "*Fit for a queen*" ou numa tradução livre, *Feito para uma rainha*. Nota-se novamente o uso do penteado ao estilo *pouf* empoado para dar ênfase à personagem, além do ambiente em azul claro, relembrando a famosa sala azul[12] do *Petit Trianon*. A frase utilizada "*Let me eat cake!*" ajusta-se perfeitamente ao já notório *"e que comam brioches*". Novamente o elemento

sensualidade encontra-se presente com a modelo aparentemente desnuda na imagem.

Figura 7 – Campanha publicitária Wildfox Couture

Figura 8 – campanha publicitária Dior

Figura 9 – Campanha publicitária Juicy Couture

A figura 8 é uma campanha da linha de maquiagem da *maison* Dior intitulada *Trianon*, em homenagem à casa de campo de Maria Antonieta. A repetição dos tons pasteis, o penteado que dessa vez leva um cacho de flores ao invés do tradicional *pouf* e novamente o ar lânguido e frívolo da modelo, deitada a apreciar a maquiagem ou até mesmo a apreciar-se com o espelho num tom narcisista que também foi imposto à rainha.

A figura 9 é um anúncio do perfume da marca Juicy Couture. A modelo a usar um *pouf* rosa que harmoniza com a parte inferior que apresenta a marca, segura uma réplica gigante do perfume que tem o frasco em estilo rococó, remetendo ao século XVIII, com uma pomba na tampa que traduz pureza, assim como o *background* com uma luminosidade etérea. Tais simbologias podem perfeitamente ser uma ironia por contradizer o estereótipo promíscuo da rainha.

[12] Na verdade uma antecâmara totalmente monocromática, situada no *Petit Trianon*, era o espaço que proporcionava mais privacidade à rainha.

Figura 10 – campanha publicitária Air France

A figura 10 mostra o anúncio da companhia aérea Air France com a modelo numa espécie de aposento com papel de parede, cortina de veludo e candelabros que remetem ao século XVIII. Ela aparece reclinada num assento de avião de primeira classe. Esse paradoxo entre o novo e o antigo é um artefato para mostrar alguns fatores: primeiro, trata-se de um anúncio de uma empresa aérea francesa e o universo de Versalhes é tipicamente francês, segundo que é a apresentação da *La Premiere Suite*, um novo serviço da primeira classe. O mote "*The soaring palace*" ou algo do tipo "*O palácio nas alturas*" enfatiza o luxo e o conforto dos seus assentos reclináveis, ótimos para dormir. A máscara de olho que a modelo usa e a pose relaxada servem para corroborar a afirmativa.

Figura 11 – Campanha Relógio Breguet

O anúncio da figura 11 não traz imagem referente à rainha, mas a história por trás do relógio sim. A marca suíça Breguet, fundada em 1775 é contemporâneo a Maria Antonieta. O relógio que aparece no anúncio foi batizado de *Marie-Antoinette nº 1160* em sua homenagem e tornou-se o mais famoso da marca já que dizem ter sido esse modelo feito a pedido de um fã da rainha para presenteá-la. Há quem diga que o tal fã era o conde Axel von Fersen, seu suposto amante, mas seja quem for, tal peça nunca chegou às mãos dela, pois a

fabricação só foi finalizada 34 anos após sua morte. Mito ou realidade, essa história serviu para tornar o relógio um ícone da marca ao carregar a estirpe da rainha de França. O mote da campanha, que anuncia a apresentação da peça em sua loja, deixa explícito com "*don't miss Breguet's most famous watch*" ou "*não perca o relógio mais famoso da Breguet*".

A indústria da moda também se rendeu ao poder exercido pela austríaca. Nas grandes marcas e os editoriais das principais revistas do setor sempre renascem o esplendor dessa época tendo Maria Antonieta como pano de fundo. Há uma lógica por trás disso. Se fizer um paralelo entre a influência que a rainha exerceu na sociedade com suas vestimentas e costumes retratadas nas magazines do seu tempo e as chamadas *it-girls* da atualidade com seus blogs e páginas nas redes sociais, o poder exercido no público feminino é praticamente o mesmo, daí a referência. Dos vestidos suntuosos de Rose Bertin aos modelitos Chanel, é através da aparência que muitas mulheres se inserem na sociedade e adquirem status até mesmo de celebridade. Maria Antonieta sabia da sua influência, tanto que pediu que "publicassem a filosofia de sua arte, tal como praticada em sua pessoa real, nas páginas do jornal feminino *Le Journal des Dames*, como um meio de educar as leitoras sobre suas escolhas de roupa" (Weber, 2008: 126-127).

Ao mesmo tempo, é interessante verificar que é no mercado de luxo, nas grandes *maisons* de *haute couture* que mais inspiram e propagam o estilo Maria Antonieta de vestir numa estruturaçao contemporânea. "O luxo antigo, o luxo antigo regrado, era uma obrigação, enquanto o luxo moderno passa a ser uma aspiração; ele deixa de ser a exibição de um ser pré-existente para representar a captura de um ser que denota uma nova condição social" (Rosa, 2014: 113).

Figura 12 – Desfile Chanel Cruise 2012/ 2013

A figura 12 mostra um dos modelos da coleção Chanel Cruise 2012/ 2013 assinada pelo estilista alemão Karl Lagerfeld e tendo os vestidos de Maria Antonieta como influência no corte, cor e babados das roupas. Na foto, o famoso *tailleur* da marca numa releitura rococó dos vestidos assinados por Rose Bertin. O desfile foi realizado nos jardins do Palácio de Versalhes, onde tudo começou.

A figura 13 é uma foto do desfile da Dior na época comandada pelo estilista John Galliano. A modelo está completamente caracterizada como a rainha, usando um vestido armado todo em brocado, maquiagem com bastante pó e o *pouf* com plumas. Os desfiles de moda permitem que haja uma caracterização fidedigna por serem verdadeiros espetáculos que contam uma história através da vestimenta.

Figura 13 – Desfile Dior outono/ inverno 2001

Figura 14- capa da revista Harper’s Bazaar abril 2014

Enquanto a figura 14 mostra a capa da revista de moda Harper's Bazaar com a modelo usando o *pouf* decorado com um leque, maquiagem com o blush bem demarcado e uma peça em renda para cobrir sua provável nudez sob uma luz etérea, entre a inocência e a languidez, mais uma vez presente. Assim, como os desfiles, as capas das revistas de moda dão liberdade ao exagero com caricaturas e riqueza de detalhes, em especial nos editoriais de moda, que também contam uma história através das fotos, numa linguagem gráfica de fácil assimilação.

Figura 15 – editorial de moda Vogue Estados Unidos abril de 2012

O editorial de moda da edição de abril de 2012 foi totalmente inspirado em Maria Antonieta. Nas fotos há a ênfase no luxo e sexualidade como na figura 15, que retrata a modelo britânica Kate Moss como uma Maria Antonieta contemporânea no quarto com três mulheres, remetendo a sua fase no *Petit Trianon* com as amigas inseparáveis, e que gerou boatos de lesbianismo entre elas. Na figura 16 do mesmo editorial, a ênfase está na relação de poder e classe

social, apresentando a modelo numa posição superior em relação às duas mulheres vestidas de empregadas, sendo uma ajoelhada aos seus pés e outra a manter-se na porta numa referência de respeito à privacidade da sua ama. Em ambas as fotos, a modelo aparece acima das outras figurantes, fazendo um joguete de soberano e súditos.

Figura 16 – editorial de moda Vogue Estados Unidos abril de 2012

A figura 17 mostra a capa da revista Vogue Estados Unidos na edição de setembro de 2006 totalmente dedicada ao filme Maria Antonieta realizada por Sofia Coppola e lançado no mesmo ano. A edição de setembro é considerada a mais importante da indústria de editorial de moda por apresentar as tendências do ano seguinte, e com isso atrai mais anunciantes, deixando as edições como bíblias tamanho é o número de páginas que pode triplicar em relação a um exemplar de outro mês. A capa e o editorial de moda são muito bem pensados pois precisam ser atrativos a fim de adquirir um grande número de vendas. A escolha da atriz Kirsten Dunst, protagonista do filme, como capa e o tema

presente mostram a importância que Maria Antonieta possui no mercado da moda e entre as mulheres.

Figura 17 – capa da Vogue Estados Unidos setembro de 2006

Figura 18 – editorial Vogue Estados Unidos setembro de 2006

A figura 18 é uma das páginas do editorial principal que retratou o universo da rainha e sua vida em Versalhes. A foto mostra uma das reuniões em que Maria Antonieta aparece rodeada de seus amigos mais próximos à direita, os prováveis inimigos à esquerda, figurados por pessoas mais velhas e seu possível caso amoroso na figura do jovem conde von Fersen que a encara à distância. Numa única foto foi possível encarnar o ambiente fantasioso e libertino que estigmatizou seu reinado.

A Vogue Alemanha apostou numa Maria Antonieta soturna e moderna no editorial entitulado "*Opulenz à la Marie Antoinette*" com uma repaginada do *pouf* para compor o ar inóspito do ambiente frio, de parede envelhecida, a exalar um ar fúnebre ao invés da característica sensualidade e paleta de cores suaves, projetando uma nova faceta da rainha, ainda mais contemporânea, como mostra a figura 19.

Já o famoso *designer* de sapatos Christian Louboutin lançou em 2009 uma coleção em homenagem à rainha, com todos os detalhes referentes à ela, desde o famoso *pouf à la belle poule* e outros elementos-chave como bordados, rendas e fitas, formando uma verdadeira alegoria, presente na figura 20.

Figura 19 – editorial de moda Vogue Alemanha abril de 2014

Figura 20 – sapato Marie Antoinette de Christian Louboutin

2.4. – Exemplos práticos em outras esferas culturais

A música, a fotografia e o universo infantil também foram contagiados com a influência de Maria Antonieta. Da mesma forma que a publicidade e a moda, a maneira como ela é apresentada em outros nichos assemelha-se desde o seu aspecto físico à personalidade. Muitas referências em comum podem ser encontradas também, mantendo o estereótipo com uma remodelagem própria ao meio propagado.

Madonna, um dos maiores ícones do século XX pela ousadia e facilidade de reinventar-se a cada álbum lançado, associou sua imagem ao de Maria Antonieta algumas vezes como as figuras 20 e 21 mostram. A primeira imagem é de uma performance durante a premiação do Video Music Awards da MTV. Ela levou a corte de Versalhes ao palco, com cenário e bailarinos a caráter onde cantou *Like a Virgin* e *Vogue*, o primeiro um dos seus grandes sucessos, com alto teor erótico, enquanto a outra canção faz referência ao mundo da moda. A segunda imagem faz parte de um ensaio feito pelo fotógrafo Steven Klein, que já a registrou diversas vezes para trabalhos editoriais e de divulgação. A empatia

entre a imagem da cantora e da rainha mostra a forma semelhante como o público enxerga ambas.

> A figura de Madonna é emblemática em relação à forma confusa na qual as mulheres são representadas na cultura popular. Devemos contar com a natureza complicada e contraditória das imagens na nossa cultura. É muito simplista afirmar que há 'más' imagens que produzem 'más' atitudes e comportamentos; infelizmente, a situação é mais complexa que isso. Diferentes públicos podem interpretar imagens iguais de maneiras diferentes. A imagem 'negativa' de um grupo pode ser o meio de poder a outro, e a recepção à Madonna é um exemplo primordial dessa complexidade. (Walters, 1995: 2-3)

Figura 21 – Madonna no Video Music Awards 1990

Figura 22 – Ensaio fotográfico por Steven Klein em 2004

Outra cantora performática que adotou o mesmo estilo foi Lady Gaga durante a premiação do Brit Awards. Com um imenso *pouf* ornado com rendas e uma máscara, ela personificou a Maria Antonieta dos bailes de Paris.

Figura 23 – Lady Gaga no Brit Awards 2010

A fotografia autoral[13] também utiliza-se de Maria Antonieta para tema de ensaios e exposições. A premiada fotógrafa australiana Alexia Sinclair fez algumas séries inspiradas na rainha como *Les Antoinettes* de 2013 e *Rococo* de 2015.

Em *Les Antoinettes*, as fotos mostram uma modelo caracterizada como Maria Antonieta aparecendo em plano médio curto[14], usando a fisionomia e pequenos elementos para expor diversos momentos da rainha, desde o *pouf*, o baile de máscaras até sua morte como aparece na figura 24, toda em branco com uma fita vermelha ao redor do pescoço para demarcar o corte feito pela guilhotina.

Figura 24 – foto da série *Les Antoinettes*, de Alexia Sinclair

[13] Fotografia autoral ou de autor é assim denominada para descrever projetos pessoais ou à fotografia como arte.

[14] Plano médio curto, também conhecido como plano busto ou superior, consiste em fotografar alguém com o enquadramento até a região do busto.

A série *Rococo*, foca a luxúria com a modelo deitada, nua ou semi-nua, com uso de cores e elementos compositivos, expondo uma rainha mais caricata e sexual.

Figura 25 – foto da série *Rococo*, de Alexia Sinclair

Figura 26 – Barbie Maria Antonieta

Figura 27 – réplica do famoso colar de diamantes

No meio infantil, a boneca Barbie ganhou uma versão Maria Antonieta para colecionador, com um vestido e ornamentos típicos da rainha de França com laços e babados ricamente detalhados e a usar uma joia igual ao famigerado colar de diamantes que arruinou sua reputação, como mostra a figura 27.

Finalizando, a figura 16 exibe o cartaz do desenho japonês *The Rose of Versailles*, uma produção de 1979/ 1980 em que os personagens são os próprios habitantes de Versalhes como Maria Antonieta, o conde Axel von Fersen e a condessa de Polignac.

Figura 28 – desenho japonês *The Rose of Versailles*

> De fato, a própria presença da rainha na coleção de Galliano e em muitos outros meios de comunicação culturais contemporâneos – da imprensa de moda ao cinema popular, das performances e cartazes de Madonna à recente campanha publicitária suíça de relógios – confirma sua capacidade intacta de evocar ao mesmo tempo a ostentação e o desvario de um mundo aristocrático desaparecido (Weber, 2008: 10).

O amplo universo na qual abrange a rainha de França mostra a capacidade do imaginário coletivo de enfeitiçar e manipular as pessoas. Dentre os exemplos

citados percebem-se pontos em comum na estética com o *pouf* que por si só dispensa apresentações, até a mensagem transmitida pela fotografia. Nota-se a presença da sensualidade em quase todos as imagens, comprovando o poder da informação e o perigo que reside na forma como ela é propagada. São essas bagagens culturais que enraizaram e mantiveram a aura de Maria Antonieta, e bem ou mal, são o que mantêm seu espírito vivo. “Aquilo que é designado por cultura deve justamente acolher, em evocação, o que fica pelo caminho desse processo de domínio progressivo da natureza, reflectido num racionalismo crescente e em formas de dominação cada vez mais racionais” (Adorno, 2003: 113). Ou seja, essa cultura do culto à figura de Maria Antonieta não é propriamente da soberana, mãe, mulher, mas a personagem que foi criada pelo povo e seus desafetos revolucionários, da insensível e meretriz, que nem em vida teve voz para se defender, mas se a fama a consola, nem tão cedo cairá no esquecimento.

Capítulo 3 – O cinema, as mulheres e a cinebiografia de Maria Antonieta

Este capítulo aborda o tema do cinema e das mulheres e nele também serão apresentados alguns filmes sobre Maria Antonieta realizados ao longo das décadas. Não tem por objetivo fazer uma análise cronológica da origem do cinema até aos dias atuais, mas explorar como o cinema faz parte do mundo moderno, construindo e simultaneamente refletindo o olhar das pessoas, nomeadamente das e sobre as mulheres.

> As condições materiais, e sobretudo psicológicas, da sua apresentação ao público, e a cada espectador em particular, são modeladas pela existência de uma instituição, socialmente aceite e economicamente viável, ainda mais perceptível por se encontrar actualmente em plena mutação; só no próprio dispositivo da sala escura se determina, até certo ponto, sua recepção e existência (Aumont e Marie, 2013: 9).

Abordaremos também a relação do cinema e a mulher numa visão feminista de como uma indústria comandada por homens e tendo o sexismo como pano de fundo em muitos dos enredos vem retratando a mulher e construindo sua imagem na tela grande. Na visão clássica desta abordagem feminista, "sua [das mulheres] presença visual tende a trabalhar contra o desenvolvimento de uma linha da história, para congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica" (Mulvey, 1999: 837). Analisaremos não apenas o contributo de Laura Mulvey como o de outras teóricas feministas virão à tona com o que também participaram do debate sobre o papel que a mulher exerce no cinema, sendo retratadas muitas vezes como objeto sexual ou como estopim de um conflito, e ainda como estes papéis contrastam com o predomínio do homem como protagonista e herói.

Os filmes sobre Maria Antonieta que aqui serão referidos – ao todo cinco, que datam de 1938 a 2012 – apresentam diversas nuances na visão da rainha, com perspectivas diferentes dos seus diretores e épocas em que foram filmados. Um desenvolvimento maior será feito no capítulo seguinte, deixando para este o relato descritivo dos filmes, de modo a mostrar a narrativa de cada um, estética, atuação e qual passagem da vida de Maria Antonieta representa, a fim de um

melhor entendimento sobre tais películas. Explora-se assim como diversos filmes sobre a rainha em momentos distintos servem para ratificar o fascínio e curiosidade do público, além da sua atemporalidade.

3.1. – O cinema no contexto contemporâneo

Desde o final do século XIX que o mundo maravilha-se com a mágica que o cinema transmite com suas histórias e narrativas que emocionam e fazem refletir. Ele é hoje a expressão artística mais popular pela fácil acessibilidade e fonte de entretenimento com sua indústria a mover bilhões de dólares a cada ano. O interesse pela narrativa vem desde os primórdios da humanidade com os homens das cavernas a expressarem o seu cotidiano em desenhos rupestres e a seguir, com o desenvolvimento da fala, escrita e tipografia, as narrativas foram dos relatos aos livros, que mais seguramente transmitiam informação a gerações seguintes, até o surgimento da fotografia para então chegar ao cinema que em sua fase inicial foi a transformação de imagens estáticas em figuras em movimento. Vem daí o termo em inglês *motion picture*, utilizado também para designar cinema. A sua importância social e política é indubitável: "Os filmes que assistimos moldam a maneira como enxergamos o mundo à nossa volta e nosso lugar nesse mundo. Além do mais, uma análise detalhada de qualquer filme em particular pode dizer muito sobre o artista, sociedade ou indústria que o criou" (Barsam e Monahan, 2010: 2).

O cinema mudo deu lugar ao cinema sonoro da mesma forma que o preto e branco foi substituído pela cor, não só pelo avanço tecnológico, mas principalmente por esses dois recursos estéticos se aproximarem mais da realidade. Partindo dessas características, é interessante notar que tais estéticas obsoletas foram utilizadas posteriormente na composição de filmes contemporâneos como ferramentas fundamentais para a narrativa, como é o caso de *Schindler's List* (1993), filmado em preto e branco[15].

---

[15] Alguns dos títulos dos filmes estão no idioma original devido à diferença na tradução em Portugal e no Brasil.

Segundo o diretor Steven Spielberg, tal recurso serviu para deixar o filme menos insuportável dado o excesso de violência gráfica. Mais recentemente, podemos referir o caso de *The Artist* (2011), de Michel Hazanaicius, que além de ser a preto e branco, é mudo em sua totalidade e conta justamente a história de um ator do cinema mudo em confronto com o advento do cinema falado.

Charles Chaplin, que trabalhou durante esse período de transição, foi um dos resistentes à sonorização. De acordo com suas próprias palavras:

> "Por que eu continuei a fazer filmes mudos? O filme silencioso é, antes de tudo, um meio universal de comunicação. Filmes falados têm um alcance limitado, restringem-se a línguas específicas de raças específicas. Eu tenho confiança de que no futuro ocorrerá um retorno do interesse por filmes silenciosos, pois existe uma demanda constante por uma mídia que seja universal na sua utilidade". [16]

Esse retorno que Chaplin mencionou pode ser vislumbrado no filme ucraniano *Plemya* (2014) de Myroslav Slaboshpytskiy. Cercado de artifícios diferentes dos filmes sem sonorização das primeiras décadas do século XX, que utilizavam o intertítulo[17] para narrar a história e expor diálogos entre os personagens, Slaboshpytskiy utilizou atores surdo-mudos para contar uma trama em que a linguagem de sinais (libras) é a única forma de diálogo presente. O poder da narrativa reside nos aspectos visuais, linguagem corporal do elenco e o trabalho de montagem, deixando o filme com fácil percepção, pois o telespectador compreende o enredo e pode até deduzir o teor da conversa das personagens sem nenhum recurso auxiliar, como legendas ou até mesmo o próprio intertítulo.

---

[16] Trecho extraído da página online www.blogchaplin.com. Título da matéria: *O retorno do cinema mudo em "O Artista"*, de 04/08/2014.

[17] Intertítulo é um recurso utilizado no cinema mudo para narrar e criar diálogos entre os personagens. Consiste numa tela preta com a legenda em branco, muitas vezes envolta numa moldura, que surge em diversos momentos do filme.

Parece não haver limites para o cinema quanto às técnicas e inovações utilizadas para compor uma produção. O importante é a impressão que vai causar ao público e mesmo numa ficção científica, um elemento é essencial para manter a atenção: identificação. “Mesmo os filmes considerados ‘controversos’ ou ‘provocativos’ podem ser populares se eles proporcionam respostas emocionais de seus espectadores que reforçam anseios ou crenças que se encontram dentro deles” (Barsam e Monahan, 2010: 10).

A concepção dos personagens tende a seguir uma fórmula que se mostra eficaz, seja qual for o gênero. O uso do termo ‘herói’ lhe cai bem, pois as histórias costumam mostrar uma situação ao qual se vivencia diversos percalços até ser bem sucedido em seu objetivo final, seja salvar o mundo ou conquistar a mulher dos seus sonhos. Com muita frequência, quando a audiência vai assistir a um filme, inconscientemente tem vontade de ver um final feliz, como nos contos de fada. É conhecida como narrativa de causa e efeito. Para alguns, “alguns críticos afirmam que os filmes Hollywoodianos têm um final feliz porque os executivos de estúdios com fins lucrativos recusam-se a por em risco a alienação do público” (Pramaggiore e Wallis, 2008: 12). Ou seja, o cinema mostra às pessoas aquilo que elas esperam ver e quando foge à regra, pode causar espanto e até rejeição do grande público. A justificativa é que o cinema como meio de entretenimento deve proporcionar prazer e diversão, mas ela também possui um alto poder informativo a exemplo dos documentários que costumam abordar temas do cotidiano e histórias de pessoas reais com a linguagem cinematográfica. Na verdade, “todos os documentaristas empregam narração e dramatização em algum grau na construção do seu material. Se não o fizessem, suas filmagens tornariam-se tão maçantes quanto o vídeo de uma câmera de segurança com gravações de idas e vindas diárias” (Barsam e Monahan, 2010: 66).

O cineasta americano Michael Moore é dos mais conhecidos deste gênero. Ele dirigiu alguns dos mais polêmicos documentários nos anos 2000, tendo sempre como tema assuntos complexos que envolvem a sociedade norte-americana. É o caso de *Bowling for Columbine* (2002), que aborda o uso legalizado das armas de fogo nos Estados Unidos, utilizando como pano de fundo o tiroteio num colégio do Colorado em que dois adolescentes mataram 15

pessoas ou de *Fahrenheit 9/11* (2004) onde faz uma investigação do atentado terrorista ao *World Trade Center* em Nova York. Diferente de uma matéria jornalística que busca a imparcialidade, no documentário o cineasta lança seu olhar e opinião própria acerca dos assuntos abordados, conferindo dramaticidade ou por vezes comédia, se o convém.

Para introduzir o tom de veracidade, alguns filmes foram realizados com a estética documental, ou seja, filmados na primeira pessoa, como se o protagonista estivesse a filmar seus próprios passos gerando imagens diretamente da sua perspectiva e utilizando recursos amadores como imagens desfocadas e tremidas. A produção mais conhecida desse gênero é *The Blair Witch Project* (1999), de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez e conta a história de três amigos que faziam filmagens na floresta quando sumiram misteriosamente e um ano depois a câmera deles é encontrada contendo fatos assustadores que ocorreram aos jovens. Como estratégia de *marketing*, na época do seu lançamento, o filme foi divulgado como um registro real e só depois a produção confirmou que se tratava de um trabalho ficcional. Enquanto esse gênero pode apresentar desfechos inesperados e até mesmo incompletos, o filme tradicional, mais precisamente o *Hollywoodiano*, possui em seu contexto começo, meio e fim para amarrar a trama e o destino dos protagonistas. Nesse trabalho, o uso das vontades do público serve como atrativo para mostrar o reflexo do que a audiência acredita ser.

> Os personagens, cujas lutas para superar obstáculos e alcançar seus objetivos asseguram a progressão da narrativa em sua causa inicial, são psicologicamente definidos e, geralmente, possuem atributos específicos e bastante óbvios. Eles também podem ser definidos pelas estrelas que os interpretam uma vez que o sistema das estrelas irá muitas vezes identificar atores em particular com traços de caráter específicos (Strinati, 2000: 32).

Muitas vezes, quando vamos ao cinema, é como se estivéssemos predispostos a fugir da realidade e adentrar numa história ficcional onde durante um certo tempo passaremos a viver e acreditar em seu enredo. Essa conexão é, pelo menos parcialmente, o que torna o cinema tão eficaz. A partir do momento

em que passamos a torcer pelo protagonista e criar aversão ao vilão, o filme parece cumprir o seu papel: “Não importa o que apareça na tela, o público vai instintivamente moldá-la em uma representação de algo familiar a eles. Ao filme que gratifica esta tentativa, o filme mais satisfatoriamente representacional, chamamos realista” (Andrew, 1984: 47). Ainda de acordo com Dudley Andrew, o filme realista reforça o mundo que o público constrói. Existe uma mescla entre o mundo real e o fictício, com vários elementos que conectam e familiarizam-se com o cotidiano de cada parte. Mesmo se o universo apresentado for fantasioso, com personagens excêntricos, a tendência é captar tudo aquilo de forma natural, sem questionar por que uma mulher voa com a ajuda de um guarda-chuva ou como um esquilo pode falar. Essa entrega ao universo fílmico é o que críticos chamam de ‘suspensão da descrença’. Sem esse conceito psicológico, o cinema não seria tão criativo e histórias fabulosas como O Senhor dos Anéis de J.R.R. Tolkien não sairiam da mente do escritor já que essa concepção também está presente na literatura. Nesse sentido, “realismo, não importa o quão verdadeiro possa parecer, sempre envolve mediação e, assim, interpretação. Na maneira em que é criado e na maneira em que é percebido, o realismo é uma espécie de ilusão” (Barsam e Monahan, 2010: 51).

Essa ilusão está presente também nas cinebiografias. Por mais que sejam baseadas numa história real, sempre haverá um complemento narrativo para acrescentar dramaticidade ou juntar acontecimentos a fim de deixá-la ainda mais interessante, além do uso de recursos estilísticos próprios do realizador. Como veremos adiante, o filme *Maria Antonieta* (2006) de Sofia Coppola, apesar de ambientado no Versalhes do século XVIII, apresenta diversas implementações contemporâneas, como a trilha sonora, cenário e na concepção de uma Maria Antonieta moderna. Ele não deixa de retratar sua vida junto a fatos históricos essenciais, mas pensa-o na ótica do jovem do século XXI. “*Maria Antonieta* é, de fato, um ‘novo tipo de filme de época’, uma impressão de como as coisas poderiam ter sido no agora final do século XVIII, com uma sobreposição de como as coisas são no agora de 2006” (Ford e Mitchell, 2009: 214).

Os filmes de época aliás, ganharam mais força no fim do século XX, com a onda de reproduções literárias ficcionais e biográficas. Vários romances da

escritora britânica Jane Austen ganharam vida no cinema como Emma, Orgulho e Preconceito, Sensibilidade e Bom Senso, Persuasão, além de outros títulos literários de autores diversos como Anna Karenina de Liev Tolstoi, Ligações Perigosas de Chordelos de Laclos, Jane Eyre de Charlotte Brontë, Madame Bovary de Gustav Flaubert e biografias de personalidades históricas tais como as rainhas Isabel I e Victoria da Inglaterra e Georgiana Spencer, duquesa de Devonshire.

O que essas tramas possuem em comum é que em todas as mulheres são personagens centrais movidas por suas paixões e apesar de algumas possuírem um *status quo* elevado, quando confrontadas com o sexo masculino, mostram-se num estado de submissão e total entrega ao romance, justamente o final feliz sempre tão aguardado. Por isso, tal gênero acabou por vir a ser conhecido como 'filme de mulher', pela estética permeada em ambientes bucólicos, com figurinos bem elaborados, romantismo e saturação na imagem ao criar uma atmosfera idílica: "O centro do filme de mulher é a noção de classe média, não apenas como um estatuto econômico, mas como um estado de espírito e um código moral relativamente rígido" (Haskell, 1999: 22).

Enquanto a mulher é enquadrada numa atmosfera delicada e sentimental, o universo masculino no cinema requer ação, explosões e o conflito herói/ vilão. Rambo e James Bond cederam espaço ao mercado da banda desenhada, que vem lucrando com as grandes editoras Marvel e DC Comics a licenciarem produções com seus personagens principais. Enquanto nos anos 80 Superman e Batman eram os super-heróis reproduzidos na grande tela, nos anos 2000 diversos outros angariaram seu espaço como Homem-Aranha, Homem Demolidor, Quarteto Fantástico, Lanterna Verde, Homem de Ferro, Capitão América, entre outros. O mote é sempre o mesmo: salvar a humanidade. E as personagens femininas presentes são, quase em sua totalidade, pares amorosos que em algum momento estarão em perigo à espera da salvação. O fato dos super-heróis ganharem fama após a Segunda Grande Guerra não é coincidência[18].

Ao deparar-se com a iminência da Guerra Fria, os Estados Unidos, berço desse gênero de banda desenhada, precisavam mostrar à população jovem

figuras viris e corajosas, que lutavam a favor da ordem e justiça, carregando o bastião nacional, tanto que o uniforme de vários deles possuem as cores da bandeira do país. Nesse contexto pode-se afirmar que "a masculinidade é reconstruída no contexto da guerra e para a construção da identidade individual através do prisma da auto-determinação nacional" (Price, 2012: 121).

O cinema faz também um parecer da sociedade contemporânea. Em cada época predomina um determinado tema, recursos estilísticos, o retorno de algum gênero como o musical, ou o aprimoramento de outro como as animações infantis. Tudo isso é realizado como reflexo do que as pessoas consomem, do modo como vivem, o que almejam. É como se o cinema não só ditasse tendências mas as corroborasse e talvez seja por isso que essa arte não ficou obsoleta e não conseguiu um concorrente à altura: "Se um cineasta cria uma narrativa, documentário ou filme *avant-garde*, ele está ciente das expectativas do público. Por sua parte, os espectadores trazem expectativas sobre o tipo de filme que eles estão vendo e podem ficar deliciados ou perturbados pelas escolhas do cineasta" (Pramaggiore e Wallis, 2008: 13). Não será, portanto, exagero chamar o realizador de visionário, já que ele precisa enxergar com os olhos do público e para isso, precisa, antes de mais nada, saber o que esse público pretende enxergar.

3.2. – O cinema e as mulheres

O cinema foi criado por homens e desenvolvido por homens. Hollywood, seu principal representante americano, foi fundado por homens, sendo os grandes estúdios presididos por homens. É também bem sabido que os maiores salários vão sempre para os atores[19]. Nesse panorama, é possível perceber as incoerências que se geram entre o cinema e as mulheres que dele fazem parte.

A objetificação da mulher e seu papel relegado a uma mera fonte de prazer masculina é comumente visto nos filmes de todas as épocas e gêneros. A relevância que tiveram as personagens de Lauren Bacall no *film noir*, Claudia Cardinale no *western* e Marylin Monroe na comédia é praticamente o mesmo, da mulher vulnerável e sensual que se apaixona pelo personagem principal e até

chega a envolvê-lo em apuros. “As mulheres são instigadas a pensar em seus corpos como ‘coisas’ que precisam ser moldadas e transformadas numa concepção masculina de perfeição feminina” (Walters, 1995: 56). Essa concepção finda ultrapassando os limites profissionais e atinge o pessoal dessas mulheres, tanto que muitas atrizes que iniciaram suas carreiras como *bombshells*, em algum momento procuraram contornar a situação interpretando papéis mais ‘sérios’, como o caso de Jane Fonda que atingiu a fama com *Barbarella* (1968), de Roger Vadim, onde interpreta a personagem homônima numa espécie de comédia *sci-fi*. Ela vive uma agente interestelar a serviço do presidente da Terra e usa a sensualidade para derrotar os inimigos. Não bastasse essa característica, ainda incorpora a loira desastrada tantas vezes vividas por Monroe e aparece seminua em diversas cenas, o que certamente gerou lucros ao filme. Onze anos epois, a atriz estrela o drama *The China Syndrome* (1979), de James Bridges. Nele, Fonda é uma repórter que ao fazer uma matéria televisiva numa usina nuclear percebe uma irregularidade e resolve investigar o caso ao lado do cinegrafista vivido pelo ator Michael Douglas e um funcionário do local, interpretado por Jack Lemmon. Apesar da presença de um jovem ator (Douglas), os dois não vivem um caso amoroso e a personagem de Fonda não utiliza dos atributos físicos, nem da vulnerabilidade feminina para obter os resultados da sua investigação. Sua atuação rendeu uma indicação ao Oscar de melhor atriz, alçando-a à lista A dos artistas renomados em Hollywood.

---

[18] Superman foi o primeiro super-herói a aparecer numa banda desenhada. Criado por Jerry Siegel e Joe Shuster em 1938, conta a história de Kal-El, enviado ainda bebê do planeta Krypton para a Terra, possui poderes e esconderá sua verdadeira identidade ao adotar a figura do jornalista tímido e desastrado Clark Kent, que finda por apaixonar-se pela também jornalista Lois Lane.

[19] Ver por exemplo, http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/aug/03/forbes-list-hollywood-wage-gap (consultado em Agosto de 2015).

Ainda que houvesse um redirecionamento no papel feminino, a hegemonia da sexualização perpetua, tanto que até hoje Barbarella é a personagem mais conhecida de Fonda e a fez carregar o estigma da atriz sensual. “Mesmo que o olhar da mulher e o desejo sejam radicalmente circusncrito e até mesmo encenado pelos filmes como ‘impossível’, não é reprimido no sentido de que já não exista” (Penley, 1989: 51).

Quem também quis mostrar sua veia dramática foi a própria Marilyn Monroe. No início da carreira chegou a fazer parte de algumas produções desse gênero, mas foi na comédia e interpretando o estereótipo da loira burra que alcançou o título de mulher mais sexy do mundo. Sempre figurando a caricatura, com ar ingênuo, voz rouca e figurino que valorizava o corpo, poucos davam crédito ao real talento que ela pudesse ter, até que em 1961, o roteirista Arthur Miller, então marido da atriz, escreve o papel que poderia mudar sua imagem. O filme é *The Misfits* (1961), com direção de John Huston, também estrelado por Clark Gable e Montgomery Clift, atores conhecidos pela virilidade de seus personagens. Nesse filme não será diferente, eles interpretam dois *cowboys* que caçam cavalos selvagens para depois vendê-los a abatedouros. Mesmo com toda a dramaticidade do filme, os conflitos individuais de cada personagem e a boa atuação de Monroe, seu papel finda por cair nas armadilhas machistas de Hollywood. A começar, ela continua a ser vista como objeto de desejo, como na cena em que ela está em um bar rodeada por homens que a observam lascivamente, envolve-se num triângulo amoroso, exibe o corpo em cenas de seminudez e usando traje de banho e várias vezes encarna a mulher submissa e vulnerável ao confrontar e clamar pelo amor do soturno e rabujento personagem de Gable.

> A imagem fetichista retratada refere-se apenas ao narcisismo masculino: a mulher não representa a si mesma, mas por um processo de deslocamento, o falo masculino. É provavelmente verdade dizer que, apesar da enorme ênfase na mulher como espetáculo no cinema, a mulher como mulher é praticamente inexistente (Johnston, 1999: 33).

Os críticos costumam dizer que esse papel foi perfeito para Marilyn porque foi inspirado na vida dela. É interessante então perceber a visão que o próprio

marido possuía da atriz e como corroborou o estereótipo que ela já não suportava carregar. O drama vem na história de vida da Norma Jean que cresceu em orfanatos, era depressiva, insegura e na época em que o roteiro foi escrito, havia sofrido um aborto. A aura de sensualidade foi apenas um atributo fabricado por Hollywood adotado para si da mesma forma que adotou o nome artístico, como um meio de apagar seu passado mas com o peso de carregar uma figura que também a martirizou.

3.2.1. – Teoria feminista do cinema

O estudo da mulher no cinema tomou forma no final da década de 1960 e começo dos anos 70 na Inglaterra e Estados Unidos, a partir das análises feministas críticas nos domínios político, social e cultural com ênfase no cinema. Em termos gerais, "essas críticas alegavam que os filmes causavam efeitos prejudiciais sobre as mulheres reais e defendiam representações mais positivas" (Byars, 2005: 18). Esse período encontra-se na Segunda Vaga do movimento feminista, iniciado depois da Segunda Grande Guerra, tendo como um dos seus marcos a Declaração dos Direitos Humanos que garantia a igualdade de direitos entre homem e mulher quanto ao casamento e sua dissolução. "A igualdade formal, no entanto, não significa automaticamente que as mulheres experimentaram uma mudança fundamental na sua posição social e econômica" (Hannam, 2007: 134). Nessa época, houve uma regressão das funções das mulheres, que tendo trabalhado durante a guerra para preencher as vagas deixadas pelos homens a lutar em campo e depois, com os homens em regresso, votaram ao seu posto de outrora como donas de casa. Este retrocesso gerou inconformidade e a luta pelo direito de escolha que os movimentos feministas impulsionaram.

A maior inspiradora dessa fase dos movimentos feministas foi a francesa Simone de Beauvoir e de entre suas obras, *O segundo sexo* (1949), que ajudou as mulheres "a verem suas frustrações pessoais em termos da condição geral" (Walters, 2005: 98).

A psicanálise, amplamente utilizada para fomentar as teorias feministas no cinema, já havia sido criticada por Beauvoir não pelas suas contribuições, mas pelo seu método, que considerava a sexualidade como um dado científico, além da prioridade no estudo do comportamento masculino em detrimento ao feminino: "Consideram-se femininas as condutas de alienação, e viris aquelas em que o sujeito afirma sua transcendência" (Beauvoir, 1970: 72). Ao afirmar que o mundo sempre pertenceu aos machos, ela o diz à luz da filosofia, história e biologia. Na ideia que ficou famosa, ninguém nasce mulher, torna-se mulher. Para ela, a mulher não sente inveja do homem. Essa cultura de inferiorização desde a infância de repressão e domesticação foi enculcada pela sociedade, pelo que a mulher passou, assim, moldada de modo a agir segundo os preceitos masculinos.

> Opõe-se por muitas vezes o 'mundo feminino' ao universo masculino, mas é preciso sublinhar mais uma vez que as mulheres nunca constituíram uma sociedade autônoma e fechada; estão integradas na coletividade governada pelos homens e na qual ocupam um lugar de subordinadas (Beauvoir, 1967, 363).

Beauvoir procura elucidar o que é ser mulher e o porquê do sexo feminino ser relegado a segundo plano, ou como o próprio título do seu mais famoso livro implica, as mulheres são o 'segundo sexo'. Para isso, percorre a cultura humana ao longo dos séculos até chegar ao estilo de vida contemporâneo (leia-se década de 40) mostrando sem reservas a posição da mulher como indivíduo, esposa, mãe e até mesmo independente de amarras sociais. Da mesma forma, busca destrinchar o mito do 'eterno feminino', que Shohini Chaudhuri (2006) sintetizou como sendo a atribuição de "qualidades como inferioridade, gentileza e emotividade às mulheres, ao assumi-las como inatas e fixas".

Outra obra que também foi um marco na segunda vaga é *Mística feminina* (1963) de Betty Friedan. Nela, Friedan fala sobre a mulher da classe média americana, no final da década de 50. Esta é a época, como já foi referido, em que, após a Segunda Grande Guerra, a mulher saiu do ambiente de trabalho e voltou a ser dona de casa, passando a ter os cuidados do lar, marido e filhos como seus únicos afazeres. Para Friedan, isto gerou nela um vazio existencial,

que não conseguia exprimir, ou, tinha vergonha de ser mal interpretada, tornando-se um ‘problema sem nome’. Essa angústia na verdade, vinha do desgosto de não poder ter a vida que realmente queria. Com isso, a mulher sujeitava-se ao modo de vida patriarcal, resignando-se como se fizesse parte do destino, sem direito à liberdade de escolha, tendo que aceitar e felicitar-se como se tal estilo de vida fosse uma sorte grande. Desse tipo de comportamento, veio a denominação de mística feminina: “A nova imagem de que essa mística reveste a mulher é também uma velha imagem: ‘ocupação – dona de casa’. Transforma a esposa-mãe, que jamais teve a oportunidade de ser outra coisa, em modelo para todas as mulheres” (Friedan, 1971: 40).

Tal modelo, ainda segundo a autora, foi fortemente corroborado pelos meios de comunicação, em especial as revistas femininas, que enalteciam o papel coadjuvante e submisso da mulher no seio familiar.

Friedan fez uma série de entrevistas com jovens mulheres, universitárias ou donas de casa, para saber o motivo da conformidade em abrir mão de uma carreira promissora pela vida doméstica. Muitas confessaram querer um emprego, mas o fato disso as tornar ‘diferentes’ das demais e o vislumbre da renúncia pelo casamento, faziam-nas desistir de seguir adiante.

Ao abordar um tema que era praticamente um tabu na sociedade moderna, mas que ao mesmo tempo, refletia todos os desejos e anseios das mulheres retratadas, Friedan tornou-se uma voz para aquelas que tanto temiam expressar seus sentimentos e impulsionou a quebra dessa mística feminina ao elucidar que não se tratava de um fato isolado e uma problemática geral e estabelecida. Co-fundadora da NOW (*National Organization of Women*), lutou durante toda a vida pela igualdade de gênero e direitos femininos – “A revolução feminista precisava ser empreendida porque a mulher ficou simplesmente detida num estágio de evolução muito aquém de sua capacidade humana” (Friedan, 1971: 75).

Betty Friedan abriu espaço para a análise da imagem da mulher nas publicações e campanhas publicitárias, propiciando o desenvolvimento de outras áreas, como o cinema. Claire Johnston foi uma das pioneiras na teoria crítica do cinema, ao abordar a mulher como mito. Ela condenou a forma como o cinema divulga a imagem da mulher como sendo real, ou um espelho que reflete a

sociedade. Para ela, esse espelho seria uma imagem distorcida através do ponto de vista masculino: “Johnston salienta que o cinema não é uma janela transparente para o mundo, mas um método de comunicação na qual os significados são formados pelos próprios filmes” (Chaudhuri, 2006: 23). Os significados seriam uma analogia semiótica da maneira como a mulher é representada pelo homem e aceite pelo público não só como ‘real’ mas a representação daquilo que as outras mulheres gostariam de ser. Em suas palavras, “é possível separar os ícones do mito e, assim, fazer reverberações dentro da ideologia machista em que é feito o filme” (Johnston, 1999: 33).

Seguindo essa ideia, em 1973, os estudos feministas do cinema conquistaram ainda mais espaço com publicações das teóricas Molly Haskell com *From reverence to rape* e Marjorie Rosen com *Popcorn venus*, ao criticarem Hollywood e seu mecanismo de estereotipar o gênero. De acordo com suas análises,

> O cinema assume estar produzindo a realidade. Neste ponto de vista sociológico, a objeção à fabrica de sonhos de Hollywood é da produção da falsa consciência, em que os filmes não mostram mulheres ‘reais’, mas apenas as imagens estereotipadas de uma feminilidade ideologicamene carregada (Smelik, 1998: 8).

Ao mesmo tempo, na Inglaterra, Juliet Mitchell e Laura Mulvey complementavam suas teorias com a implementação da psicanálise como um modo de entender a opressão feminina, tendo Mitchell publicado *Psichoanalysis and Feminism* (1974) e Mulvey o artigo *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), que aprofundou o estudo feminista no cinema ao agregar Freud e Lacan. Essa era uma clara influência dos estudos do linguista e teórico de cinema francês Christian Metz, precursor da implementação da psicanálise como fonte complementar nos estudos semióticos da linguagem cinematográfica. Outras teóricas como Kaja Silverman e Teresa de Lauretis também utilizaram a psicanálise em seus estudos, mas vale ressaltar que o ensaio de Mulvey tornou-se uma referência ao afirmar que o cinema é construído a partir do olhar. Nesse

sentido, “foi a primeira tentativa de considerar a interação entre o espectador e a tela em termos feministas” (Chaudhuri, 2006: 2).

O artigo de Laura Mulvey explora a noção de escopofilia, que é o gosto por ser observado, para explicar o fascínio que o cinema exerce e em especial a maneira como a mulher é vista. De acordo com os estudos de Freud, isso seria “um dos componentes instintivos da sexualidade que existem como unidades independentes das zonas erógenas. Nesse ponto, ele associou a escopofilia com a tomada de outras pessoas como objetos, submetendo-as a um olhar controlador e curioso” (Mulvey, 1999: 835).

Esse olhar partiria de três fontes: a câmera, o personagem masculino e a espectadora em relação à personagem feminina. Isso acontece porque a câmera, comandada por um homem, concentra sua direção a partir da perspectiva masculina, reforçada pela presença do ator, além da captura da imagem ser acompanhada pela audiência na sala de cinema. Noutras palavras, a espectadora toma para si o olhar masculino e acaba por também transferir as impressões do mesmo. “Toda a cena é dirigida a um espectador ideal ou imaginário que é implicitamente assumido como sendo masculino. Essa suposição coloca a mulher como ‘seu’ objeto” (Smelik, 1998: 10). O fato da plateia estar numa sala escura em que não há interação entre os presentes, predominando apenas o foco nas imagens, transmite uma sensação de individualidade, como se o filme estivesse rodando apenas para o indivíduo que a vê, aumentando a sensação de voyeurismo, um aspecto tipicamente masculino, da observação do corpo feminino: “O espectador pode simultaneamente (e indiretamente) experimentar a emoção, desejo, perigos e incursões de ser tanto um *voyeur* quanto o sujeito observado” (Denzin, 1995: 14).

Outros dois componentes também analisados por Mulvey e que ajudam a definir o olhar masculino nos filmes são o narcisismo e o fetichismo. O narcisismo refere-se à forma como o espectador se identifica com o personagem do filme, atribuindo a si mesmo as características e qualidades apresentadas. Essa reação teria ligação com a teoria do *estágio do espelho* do psicanalista Jacques Lacan. Segundo ele, a partir do momento em que o bebê reconhece sua imagem no espelho, ele estaria desenvolvendo o próprio ego. “Por isso, é o nascimento do

longo caso de amor/ desespero entre imagem e auto-imagem que encontrou tal intensidade de expressão no cinema e esse alegre reconhecimento na plateia" (Mulvey, 1999: 836). Já o fetichismo tem relação com a 'castração' da mulher. A ausência do pênis é compensado pela beleza na concepção praticamente perfeita das atrizes que instiga o instinto voyeurístico nos homens: "O fetichismo no cinema confirma a reificação da figura feminina e assim falha na representação da 'mulher' fora da norma fálica" (Smelik, 1998: 11).

3.2.2. – A mulher como espectadora

Enquanto *Visual pleasure and narrative cinema* fez com que várias teóricas se debruçassem sobre o olhar masculino, também muito se disse sobre o olhar feminino nos anos 80. Vários estudos abordaram os tradicionais melodramas conhecidos como filmes de mulher, em que a figura feminina é a peça central da história. Essas produções costumam entrar em conflito com o enredo patriarcal que geralmente são impostas e seus desfechos findam permeados de contradições, formados a partir de ideais que possam agradar a ambos.

A própria Mulvey escreveu anos depois uma reflexão a partir do seu famoso ensaio, em que analisa a dificuldade da mulher em enxergar a personagem com o olhar feminino, uma vez que tende a utilizar o olhar masculino. Nesse estudo, ela inclui novamente uma análise freudiana a partir do seu conceito de feminilidade, em que a 'fase fálica' que ambos os sexos vivem durante a infância são reprimidas nas garotas quando estas desenvolvem sua feminilidade, enquanto o homem adquire o status ativo em contraposição à passividade feminina. Por isso, diz, "os filmes hollywoodianos são estruturados em torno do prazer masculino, oferecendo uma identificação do ponto de vista ativo, permitindo à espectadora redescobrir aquele aspecto perdido da sua identidade sexual" (Mulvey, 1999: 124). Para explicar o olhar da espectadora, ela escolheu o filme *Duel in the sun* (1946), de King Vidor. Apesar de ser um *western*, a personagem principal é uma mulher que vive um triângulo amoroso com dois irmãos. Um deles é claramente o oposto dela, apresentando um comportamento machista e dominante, a ponto de negar-se a casar com ela, deixando-a

humilhada. O fim da história é trágico com o casal morrendo depois de um duelo, mas antes, quando já estão feridos, declaram o amor que sentem um pelo outro.

Esse é o pano de fundo em que Laura Mulvey estuda o comportamento feminino diante da oscilação sexual em que a espectadora vai perceber a personagem do filme assim como "a identificação masculina, em seu aspecto fálico, reativa para ela uma fantasia de 'ação' em que as corretas demandas femininas devem ser reprimidas" (Mulvey, 1999: 129).

Outra teórica que também estudou o posicionamento da espectadora foi Mary Ann Doane. Em seu artigo *Film and the masquerade: theorizing the female spectator* (1982), Doane fala sobre o artifício do 'disfarce' feito pelas espectadoras. "A oposição binária de suporte neste trabalho não é apenas a utilizada por Laura Mulvey na oposição passiva e ativa, mas, talvez mais importante, uma oposição entre proximidade e distância em relação à imagem" (Doane, 1999: 134). Ou seja, para Doane é preciso haver uma distância entre a espectadora e a tela. Enquanto isso é possível entre o homem e a personagem feminina, em relação à mulher espectadora essa distância não existiria por ela ser a representação da imagem, em especial porque na relação homem/ imagem há o voyeurismo e entre mulher/ imagem há o narcisismo no tocante identificação com a personagem. Para tanto, seria necessária a criação de um disfarce, não no sentido de mascarar a espectadora, mas de deixá-la ainda mais feminina e assim, haver uma distinção entre as duas partes.

Ela também faz uma alusão à desvalorização que o cinema faz do olhar da mulher em relação ao homem ao analisar *Un regard oblique* (1948), fotografia de Robert Doisneau. A imagem mostra um casal diante da vitrine de uma loja. A mulher está posicionada no centro da imagem a olhar um quadro que encontra-se abaixo dela e pela feição aparenta falar com o homem que por sua vez, encontra-se no canto direito da foto a observar atentamente o quadro com uma mulher nua situado no canto esquerdo. Apesar do posicionamento de ambos, é o olhar do homem que centraliza a imagem e chama o espectador para si. Da mesma forma que a imagem da mulher nua, mesmo menor e posicionada marginalmente, acaba por tornar-se mais significante ao invés da mulher vestida sobriamente e no meio da vitrine. Doane creditou tal fotografia como um exemplo perfeito do domínio do

olhar masculino, que também ocorre no cinema, mesmo quando a personagem principal é uma mulher.

> É bastante tentador excluir completamente a possibilidade da espectadora feminina, ao repetir no nível da teoria o gesto da fotografia, dada a história de um cinema que depende tão fortemente do voyeurismo, fetichismo e identificação com um ego idealmente concebido apenas em termos masculinos (Doane, 1999: 143).

Figura 29 – *Un regarde oblique.* Robert Doisneau, 1948

Vale ressaltar que no cinema atual tais concepções ainda permanecem. Na sua maioria, os filmes continuam a funcionar do mesmo jeito, com personagens masculinos latentes e à frente da situação a dominar a visão do espectador. Já nos filmes de mulher, costuma haver uma conjunção de relacionamentos entre a personagem principal e os demais coadjuvantes, seja no âmbito amoroso ou familiar, sempre há um melhor amigo, parente ou ex-namorado que a descentraliza no campo da imagem.

Vejamos, a este propósito, o filme *My best friend's wedding* (1997) de P. J. Hogan. Nele, a personagem central Julianne, interpretada por Julia Roberts, recebe a notícia que seu melhor amigo Michael irá casar e nesse momento

percebe que nutre sentimentos por ele. Começa então a arquitetar planos para terminar o relacionamento dele, tendo a presença de um outro amigo, George, como cúmplice, que por diversos momentos age como conselheiro e mediador da situação, uma espécie de consciência materializada, ou o 'grilo falante' dos contos infantis. A outra mulher presente, Kimberlly, a noiva, é a eterna rival, com quem a protagonista bate de frente e quer derrotar. O filme estabelece claramente padrões de relacionamentos típicos estabelecidos pela indústria e reforça a condução do olhar feminino para preceitos machistas sobre as interações homem/ mulher, homem/ homem, mulher/ mulher.

Tal construção das relações interpessoais "não só implica a crítica dos estereótipos que mostram aspectos limitados da vida das mulheres e suas experiências, significa também que o que consideramos ser definições comuns de feminilidade são, elas próprias parte desta fabricação" (Pollock, 2003: 175). Neste filme, os homens são apresentados sob um prisma positivo. George é cúmplice mais pela fidelidade à amizade e tem consciência dos atos inapropriados de Julianne e as consequências que esta acarretará no final, enquanto Michael é o protótipo do mocinho, ou seja, bonito, bem sucedido, carismático, adorado por todos. Quanto às mulheres, Kimberlly é o modelo aristocrático da perfeição nas vestes e gestos, mimada, vulnerável, insegura e Julianne, a protagonista ambiciosa, egoísta, sagaz e teimosa. A relação entre Julianne e os homens é de respeito, admiração e amizade, enquanto com Kimberlly é pura rivalidade, mas uma rivalidade unidimensional que parte apenas de uma das partes, já que a noiva nada de mau fez e justamente por ser uma pessoa amável e o par perfeito para o amigo, ajuda a alimentar o ciúme que Julianne sente dessa relação e seu desejo em derrotar a adversária.

Por ser comédia, as situações são mais leves e cômicas, mesmo assim é clara a questão de gênero, opondo as mulheres e vitimizando os homens, deixando-os no pedestal enquanto elas lutam pelo seu amor, cada uma à sua maneira. "O cinema tem trabalhado não só para encontrar uma estrutura que maximize seu público; Hollywood também usou essa estrutura ideológica para mascarar a natureza política das imagens que vende ao mundo" (Pollock, 2003: 186). Como todas as teóricas buscaram mostrar em seus estudos, o monopólio

do homem em relação à mulher no cinema vai muito além de um olhar. Ele está ideologicamente ligado à herança cultural que as civilizações carregam e transmitem para as gerações posteriores, sempre galgada na hegemonia masculina que não dita apenas como agir, mas como ser e perceber a si mesmo.

3.3. – Cinco filmes sobre Maria Antonieta

No que se segue, faremos uma abordagem aos cinco filmes sobre a vida de Maria Antonieta que escolhemos para mais adiante analisarmos em pormenor, sendo que aqui nos limitaremos à sua descrição e resumo de modo a facilitar a compreensão do trabalho desenvolvido no próximo capítulo.

Por terem como público-alvo as mulheres, há muita romantização em seus personagens, seja no aspecto físico para deixá-los mais atraentes, nas situações que são amenizadas ou até inventadas para dar mais corpo ao drama ou até mesmo por questão de coerência no enredo. Justamente por ter uma personagem real, não significa que a história em si realmente tenha acontecido e o que aconteceu pode ser retratado de uma maneira diferente e sob a visão de uma terceira pessoa.

Cada filme é concebido à sua maneira, com a ênfase em algumas personagens, a ausência de outras, mas todos eles procuram capitular momentos importantes da vida de Maria Antonieta. Nesse contexto, será interessante perceber as nuances do cinema clássico e o contemporâneo e a postura da rainha que muda a cada filme, mantendo em comum a composição de filme de época, riqueza nos figurinos e cenários e presença de casos amorosos, bem típicos dos melodramas, cujo apelo "é a *mise-en-scène* do desejo feminino, que produz, portanto, subjetividade feminina. E põe o deleite da mulher (prazer indizível) na tela" (Hayward, 2000: 222)[20].

---

[20] "O termo francês *mise-en-scène* significa, literalmente, 'encenação' ou 'posicionamento de uma cena' e, às vezes, é chamado apenas de cena. Na análise crítica de filmes, o termo refere-se à aparência geral de um filme – a soma de tudo que o público vê, ouve e vivencia enquanto o assiste" (Barsam e Monahan, 2010: 156).

As produções realizadas sobre este tema foram as seguintes:

- *Marie Antoinette, Das Leben einer Königin* (1922), de Rudolf Meinert – Alemanha
- *Marie Antoinette* (1938), de W. S. Van Dyke – Estados Unidos
- *Marie Antoinette, reine de France* (1956), de Jean Delannoy – França
- *Marie Antoinette* (1975), de Guy Lefranc (minissérie televisiva) – França
- *Maria Antonietta, regina di un solo amore* (1989), de Paolo Poiret – Itália
- *L'Autrichienne* (1990), de Pierre Granier-Deferre – França
- *The affair of the necklace* (2001), de Charles Shyer – Estados Unidos
- *Marie Antoinette* (2005), de Alain Brunard (filme para TV) – França
- *Marie Antoinette* (2006), de Sofia Coppola – Estados Unidos
- *Marie Antoinette* (2006), de David Grubin (filme para TV) – Estados Unidos
- *Marie Antoinette, la véritable histoire* (2006), de Francis Leclerc e Yves Simoneau (filme para TV) – França
- *Les Adieux à la reine* (2012), de Benoît Jacquot/ França
- *Marie Antoinette* (2015), de Kathy McCurdy (curta-metragem)/ Estados Unidos

Destas obras cinematográifcas foram escolhidas cinco para análise: *Marie Antoinette* (1938), *L'Autrichienne* (1990), *Marie Antoinette* (2006), *Marie Antoinette, la véritable histoire* (2006) e *Les Adieux à la reine* (2012). O critério para a escolha acentuou no fato de cada um destes filmes apresentarem uma certa particularidade, enquanto que em algumas produções apresentavam um enredo um pouco semelhante entre si, tornando o seu conteúdo em algo redundante. O primeiro filme em questão foi escolhido por ser uma produção clássica de 1938. Pelo que seria elucidativo ter a visão de um diretor nessa época. O segundo filme foi escolhido por retratar apenas o período de vida da rainha na prisão, trazendo uma perspectiva diferente e a figura da rainha num estilo decadente. Em seguida, analisaremos uma produção com uma abordagem contemporânea e com diálogos que não foram extraídos das documentações de época; além disso, este mesmo filme – *Maria Antonieta* (2006) – explora particularmente a questão do consumo. O quarto filme é uma produção para a

televisão, ou seja, o formato diferencia-se, adquirindo um caráter documental que os outros filmes não possuem. O último filme em análise, constrói uma história de Maria Antonieta através dos olhos de outra pessoa, no caso, a personagem principal do filme, que é uma das suas criadas.

Os resumos que elaboramos para cada um desses filmes centram-se apenas no enredo em si, não sendo feita neste momento nenhuma análise mais pormenorizada. Assim, os resumos servem apenas para contextualizar as histórias que serão analisadas no capítulo seguinte.

3.3.1. – *Maria Antonieta (1938)*

Ficha técnica: Título original: *Marie Antoinette* (Estados Unidos)
Realizador: W. S. Van Dyke
Roteiro: Claudine West, Donald O. Stewart e Ernest Vajda
Elenco: Norma Shearer, Tyrone Power, Robert Morley

Dividido em duas partes, o filme começa com a jovem Maria Antonieta ainda a viver em seu palácio na Áustria. Ela vai ao encontro da mãe, rainha Teresa, que anuncia seu casamento com o delfim de França. Nesta cena, presencia-se uma jovem encantadora e curiosa, cheia de perguntas e vislumbres de um futuro mágico e romântico, ela quer saber se o príncipe é bonito e se gosta dela, mas a mãe, em seu traje de luto devido à morte do marido anos antes, possui um ar mais sério e austero e deixa claro que faz parte de uma aliança política entre os dois países. Vê-se uma contraposição entre mãe e filha: a princesa de branco, feliz e esperançosa por dias de glória, a mãe atenta e preocupada por ser essa a última cartada para manter a paz entre os reinos vizinhos. A cena termina com a câmera fechada sobre o rosto da princesa a dizer “serei uma rainha” em tom sonhador enquanto uma trilha sonora sombria surge deixando implícito que seu futuro não será tão feliz como ela pensa.

Figura 30 – o enlace Real

A sequência seguinte mostra a princesa em Versalhes, sendo recebida pela população em festa e prestes a conhecer o futuro marido, que fisicamente a decepciona, pois falta-lhe beleza, simpatia e modos. Mesmo assim, ela esforça-se em ser amável e gentil. Logo em seguida, vem a cena do casamento com toda pompa e circunstância, com Maria Antonieta radiante e Luís com o olhar baixo e soturno.

Sentindo-se sempre sozinha no palácio e sem a companhia do marido, é seduzida pelas ideias do duque D'Órleans e passa a frequentar as festas em Paris. Numa noite em que jogava cartas com os novos amigos, ela vê Axel von Fersen e pede para ele fingir-se de russo a fim de não perder seu colar de diamantes como aposta. A princípio ele não gosta do seu comportamento frívolo mas ambos ficam atraídos um pelo outro.

Na cena a seguir, vemos um baile na Sala dos Espelhos. Mesmo o filme sendo a preto e branco, a suntuosidade dos lugares e figurino dos personagens são bem representados. Numa visão aérea pode-se perceber a riqueza do ambiente e dos convidados presentes a dançarem. Nesse baile a delfina deveria cumprimentar madame Du Barry, a amante do rei e inimiga declarada, a pedido de sua mãe. Esse é o único momento em que o nome da rainha Teresa é mencionado através do preceptor conde de Mercy. Maria Antonieta atende com relutância, mas ao receber uma resposta jocosa de Du Barry, não se contém e

começa a ofendê-la. O desvario da princesa custa-lhe caro, pois o rei Luís XV sem aceitar a humilhação sentida pela sua amante, decide anular o casamento entre ela e o neto e o agravante é o fato de depois de quatro anos de matrimônio, ainda não ter gerado um herdeiro.

Desconsolada, ela pede o apoio a D'Órleans que a abandona e então segue à embaixada da Áustria à procura de Mercy quando encontra Fersen. Nesse mesmo momento, o delfim cria coragem e enfrenta o avô, que está adoecido, e diz que a delfina não irá embora e logo tornará rei e expulsará Du Barry da corte.

De volta à cena na embaixada, Fersen e Maria Antonieta fazem juras de amor e passam a noite juntos. De volta ao palácio nas primeiras horas do dia, recebe a notícia de que o rei está morrendo. Ela vai de encontro a Luís e os dois juntos esperam o momento da morte do velho monarca e a sagração do novo rei de França. Com brandidos da corte que vão reverenciá-los aos gritos de "longa vida ao rei, longa vida à rainha", um movimento de câmera percorre até a soberana que está posicionada ao lado de um castiçal. O enquadramento entre a rainha e as velas, dão a impressão de grades. Seu ar preocupado confirma a prisão em que se encontra: agora como rainha, não poderá renunciar seu casamento para viver o romance com Fersen, além disso, a metáfora da cena é um prelúdio para o seu futuro com o advento da Revolução Francesa.

Figura 31 – enquadramento

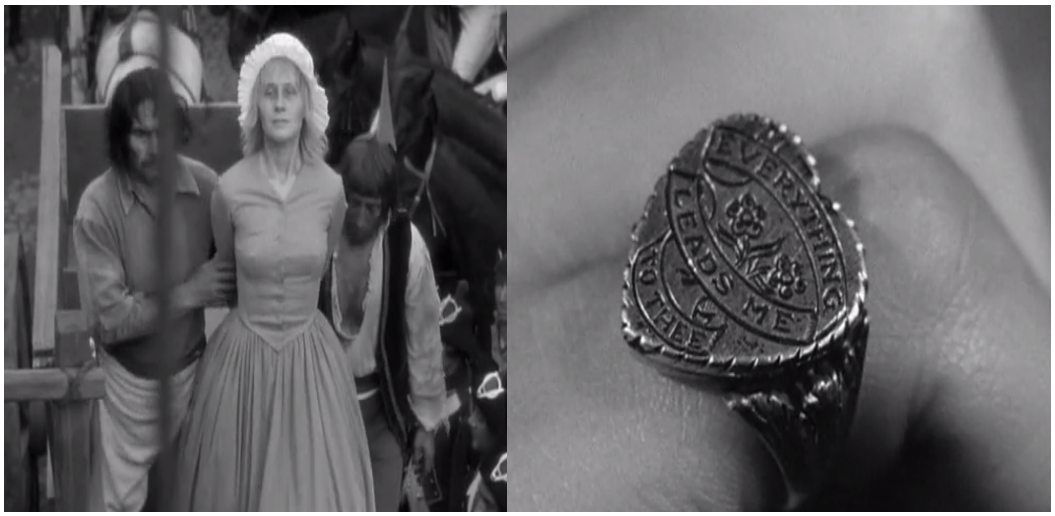
Mais tarde, ela e Fersen encontram-se novamente nos jardins de Versalhes quando ela afirma que nada mudará entre os dois e como rainha pode mantê-lo por perto, mas Fersen acha perigoso continuarem o romance e anuncia que irá servir o exército na América. Entre lágrimas, ela aceita seu destino e despede-se dele. Fim da primeira parte.

A segunda parte é permeada pela fase sombria de sua vida. A cena inicial mostra o nascimento do tão esperado príncipe herdeiro. Enquanto isso, na sequência, surgem camponeses franceses empobrecidos e famintos, a reunirem-se a favor de uma revolução. E assim, a hostilidade para com a família real começa, com a carruagem a levar a rainha e seus filhos sendo apedrejada. Quando vai relatar o que ocorreu ao marido, este entrega uma carta escrita por Fersen e numa conversa terna admite que sabe do romance. Essa cena mostra a relação de cumplicidade e amor não romântico que há entre o rei e a rainha.

Decorre o episódio do colar que marca a decaída de Maria Antonieta e sua família. A revolução toma forma e a população invade Versalhes, aprisionando-os nas Tulherias. A evolução da protagonista já é percebida. Os trajes finos e a altivez da outrora adolescente dão lugar a trajes mais simples, em tons escuros e cabelos sem enfeites. Numa noite, o conde Fersen faz uma visita e relata um plano para tirá-los das Tulherias. As cenas seguintes mostram a fuga frustrada para Varennes e o destino final na prisão da Conciergerie. É lá que o amor pelos filhos é reverenciado e cenas de teor emotivo como o último jantar do rei com a família e o momento em que os insurgentes a separam do futuro delfim mostram a boa performance de Norma Shearer para o drama.

Pouco depois, Fersen chega em Paris e descobre que Maria Antonieta irá morrer no dia seguinte, então dirige-se à prisão para despedir-se dela. Com um aspecto envelhecido, ela diz adeus e então é levada à guilhotina onde encerrará ali sua vida. O filme termina com Fersen a ouvir os gritos de regozijo da população e um close de câmera aponta ao anel em seu dedo, presente da rainha, com os dizeres: “Tudo me leva a ti”.

Figura 32 – sequência final do filme



3.3.2. – *A Austríaca (1990)*

Ficha técnica: Título original: *L'Autrichienne* (França)
Realizador: Pierre Granier-Deferre
Roteiro: André Castelot e Alain Decaux
Elenco: Ute Lemper, Patrick Chesnais, Daniel Mesguich

Versalhes dá lugar à *Conciergerie* nesse drama. A história narra os últimos dias de Maria Antonieta na prisão durante o julgamento que ocorreu durante dois dias inteiros em outubro de 1793. A figura imponente ficou na lembrança, a rainha deposta encontra-se envelhecida, mesmo tendo 38 anos, com os cabelos brancos, aparência cansada, vestes simples. Marcas de sofrimento e injustiça impostas pela Revolução. O palácio luxuoso coberto por mármore e ouro não existe mais. O que se vê é um minúsculo quarto com paredes sujas e poucos móveis, os companheiros da corte foram substituídos por guardas, ratos e apenas uma lacaia, Rosalie, que a alimenta e ajuda a trocar as vestes, o único rosto amigável do recinto junto a um dos oficiais que ainda demonstra um resquício de respeito e pagará o preço por isso logo adiante.

Ela conta com o ajuda do advogado Chauveau-Lagarde, que serve apenas de alegoria, pois todos já sabem, inclusive ela, que a sentença já está feita.

Em um breve encontro, ele percebe manchas de sangue no vestido dela, um indício de que a sua saúde não está bem. Em outra cena, durante o julgamento ela tem uma crise de tosse que é amenizada quando o oficial mencionado anteriormente oferece-lhe um copo d'água. Por esse gesto, ele é afastado de suas funções.

Figura 33 – Maria Antonieta em dois momentos

Durante o julgamento, ela é acusada de agir contra a nação, fornecer informações confidenciais à Àustria e cometer incesto com seu próprio filho. Várias testemunhas são chamadas para depor e sempre com declarações impetuosas contra Maria Antonieta que mantém-se serena durante todo o tempo. Na acusação de incesto, ela levanta e protesta diante do público presente, num completo estado de indignação.

Um momento lúgubre acontece quando um dos membros do tribunal mostra objetos confiscados da rainha contendo os fios de cabelos de seus filhos, um lenço bordado e um medalhão com a foto da princesa de Lamballe. Maria Antonieta olha para seus objetos de caráter afetivo com uma certa melancolia e humilhação, como se sua intimidade estivesse sendo exposta a todo mundo.

Os cenários são escuros dando um ar funesto que contrapõem com as lembranças do passado da rainha, cheios de cor, iluminados e bucólicos.

Figura 34 – o julgamento

Ao resultado da sentença, a pena de morte, Maria Antonieta vai passar seus últimos momentos a escrever uma carta para a cunhada e esperar o dia amanhecer, que acontece com um jogo de iluminação enquanto ela caminha pelo quarto e o sol vai nascendo sem brilho, tal qual um dia nublado.

Rosalie aparece para ajudá-la a vestir-se com as roupas brancas que ela guardara para a ocasião. Cheia de pudor, pede ao guarda presente que se retire mas ele nega o pedido, tendo ela que se vestir e mostrar a bata suja de sangue, que esvaiu junto com o resto de dignidade que lhe coubera. Ainda há tempo de olhar-se ao espelho e o que vê não é mais a si mesma. Em seguida, aparece o padre ao que ela nega confessar seus pecados. Logo adentram os membros do tribunal junto com o carrasco que ata suas mãos e corta seus cabelos numa composição com a câmera a passar lentamente sobre o rosto de cada homem presente que assiste à cena degradante com um certo constrangimento e o som da tesoura ao fundo acentua a humanidade que ali também está sendo cortada por responsabilidade daqueles presentes que a levaram à guilhotina por intermédio de calúnias.

Figura 35

Quando Maria Antonieta sai da cela e vê a carroça de lixo que a aguarda não pode deixar de expressar horror. De humana passa a ser um material que será transportado. A consternação é tanta que ali mesmo na frente de todos os homens agacha para aliviar-se, agora sem mais pudor algum, que só é ocultado pelo padre que posiciona-se à frente dela para oferecer o mínimo de privacidade.

O carrasco a leva até a carroça sem antes orientá-la a ficar de costas para os cavalos num último gesto de desumanização da rainha, que resignada, é levada até seu destino final.

3.3.3. – *Maria Antonieta (2006)*

Ficha técnica: Título original: *Marie Antoinette* (Estados Unidos)
Realizadora: Sofia Coppola
Roteiro: Sofia Coppola
Elenco: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Judy Davis

Este filme mostra Maria Antonieta de uma forma mais pessoal, é como se acompanhasse os seus passos dia após dia em Versalhes. Todos os acontecimentos são tratados de acordo com a perspectiva dela, por isso, as cenas externas ao palácio ocorrem praticamente na ópera de Paris ou em bailes.

A diretora Sofia Coppola ousou na produção ao misturar o clássico com o moderno. A composição vai desde um tênis *All Star* junto aos sapatos da rainha, até a trilha sonora que embala as cenas, a exemplo do baile de máscaras em que os convidados dançam valsa ao som de rock e até os gestos e atitudes dos personagens são mais informais do que vistos em outros filmes do mesmo segmento. Essa estratégia agradou ao público jovem e não tanto a crítica especializada que sentiu incoerência nesse recurso estético.

Figura 36

O filme inicia com a partida da delfina de seu palácio na Áustria. Ao chegar na fronteira com a França é recebida pelo séquito francês que a apresenta à etiqueta rigorosa de Versalhes. Isso por sinal é bem explorado ao longo da projeção, que mostra o mesmo acontecimento em ocasiões diferentes e o interessante desse recurso é a possibilidade do espectador pode perceber a evolução da personagem e até mesmo o clima que paira no ambiente.

Quando despediu-se da mãe, esta lhe disse: “todos os olhos estarão em você”. Maria Antonieta está constantemente cercada por pessoas a observar os seus passos, desde a hora em que acorda, a princípio um ritual sufocante que com o tempo passa a ser visto com indiferença da parte dela, ocorrendo também durante as refeições quando membros da corte rodeavam a mesa do casal real como se estivessem a assistir um espetáculo. O filme aliás, é repleto de sons de conversas randômicas sobre futilidades e fofocas, retratando como bem deveria

ser Versalhes. Por sinal, as conversas entre amigos nunca mostra assuntos consistentes, apontando o comportamento fútil e despreocupado dos nobres.

Figura 37

A própria Maria Antonieta é retratada dessa forma, como uma adolescente jogada à sorte, a necessitar sempre da intervenção de seu preceptor Mercy, que está prontamente a postos para um conselho, advertência ou reprimenda. Além dele, há as cartas da mãe a exigir uma atitude ativa quanto ao seu casamento não consumado.

Podemos ver as investidas mal-sucedidas por parte dela com Luis Augusto que aos poucos dão lugar à vida de festas, jogos e gastos descomunais em roupas e joias. Numa das festas ela conhece o conde Fersen, que depois volta a encontrar em Versalhes. Os dois iniciam um romance que não tem continuidade devido às obrigações do conde com o exército. A relação deles não é tratada com intensidade, parecendo ser mais uma forma da rainha suprir a ausência do marido do que uma paixão verdadeira.

Os fatores externos aliás, nunca tomam forma por completo. Sabe-sa da popularidade da rainha quando ao final da apresentação de uma ópera ela começa a aplaudir emocionada sem perceber que tal gesto é considerado rude, mas a plateia presente faz o mesmo, comprazendo-a.

Isso não seria um desleixo por parte do roteiro, mas uma forma de mostrar como a vida em Versalhes encontrava-se isolada do resto da França. Ecos da

Revolução são demonstrados esporadicamente, mas isso não parece preocupar Versalhes onde todos estão envolvidos em suas rotinas. Essa vida é representada com um certo enfado pela rainha, que encontra a felicidade no *Petit Trianon*, onde pode viver de um jeito mais simples tanto no comportamento quanto nas vestimentas, além de poder receber quem ela quiser, como as amigas inseparáveis Polignac e Lamballe.

Figura 38 – Maria Antonieta e amigas no *Petit Trianon*

Na sequência percebe-se que as cores e frugalidade começam a dar lugar às sombras e monocromia quando enfim a Revolução eclode e a população invade Versalhes. Mesmo nesse panorama todos ainda tentam viver normalmente, como na cena em que o rei a rainha estão a jantar enquanto ouvem gritos e protestos do lado de fora do palácio. A perda da popularidade da rainha é mostrada através de um outro recurso estilístico em que um quadro seu aparece em cena e sobre ele frases de efeito maldizendo-a, como ‘rainha da dívida’, ‘levou a França à ruína’. Em outra ida à opera, ao contrário do que ocorreu anteriormente, dessa vez ela aplaude ao final e ninguém a acompanha. E com o agravamento da situação, a vida na corte começa a tomar outra forma, com os nobres tendo que partir e o palácio a ficar cada vez mais escuro e vazio, até que resta somente a família real devido à negativa de Luís XVI em sair por não querer ser um rei fugitivo.

Figura 39 – dois momentos da vida na corte

O filme não mostra passagens dela na prisão nem a sua morte, da mesma forma que ignorou o episódio do colar de diamantes. O desfecho ocorre com a família partindo de Versalhes em direção ao palácio nas Tulherias, que viria a ser a primeira 'prisão' imposta pelos insurgentes. Da carruagem, Maria Antonieta vislumbra os jardins do palácio quando Luís XVI pergunta se ela está a observar suas limoeiras ao que ela responde com tristeza: "Estou dizendo adeus".

3.3.4. – *Maria Antonieta – A verdadeira história (2006)*

Ficha técnica: Título original: *Marie Antoinette – la véritable histoire* (França)
Realizador: Francis Leclerc e Yves Simoneau
Roteiro: Jean-Claude Carrière
Elenco: Karine Vanasse, Olivier Aubin, Chloé Rocheleau

Produzido como um docudrama, filme com teor de documentário, essa produção também datada de 2006 é narrada durante toda a projeção, apenas dando espaço aos diálogos dos personagens, que por vezes falam olhando diretamente à câmera como outra alusão ao estilo documentário, em que as pessoas também são entrevistadas. Esse recurso comprometeu a dramaticidade da narrativa que por sua vez não ficou fluida.

A história inicia-se a partir do fim, com Maria Antonieta na prisão escrevendo uma carta à cunhada horas antes de ser guilhotinada até ter os cabelos cortados pelo carrasco Samson, quando um close-up a transporta aos dias áureos em Versalhes. As imagens são pautadas em vários close-ups e *contra-plongée*, também chamado de 'câmera baixa', e como o nome indica, a imagem é captada de baixo para cima.

Figura 40 – Maria Antonieta em enquadramento *contra-plongée*

Essa técnica dá uma dimensão maior ao ambiente já que o cenário expande verticalmente e em relação ao personagem denota imponência pela imagem ser os olhos do espectador e esse encontra-se num patamar inferior, transferindo inconscientemente essa forma de olhar ao *status quo* dos personagens.

Por ser um filme narrativo, acaba por ser sobretudo explicativo, num contexto mais histórico que pessoal. As relações não são aprofundadas, as características de cada um não são exploradas, deixando os personagens unidimensionais. Nas cenas iniciais, fala-se de madame Du Barry e da negação de Maria Antonieta em aproximar-se, até que depois de várias investidas da mãe, ela cede e a cumprimenta. Logo após, vem a morte do rei Luís XV e coroação de seu neto.

Com a não consumação do casamento, Maria Antonieta volta sua vida às frivolidades e gastos, como o fato de mandar construir uma vila medieval e contratar funcionários para fingirem-se de camponeses, comprar 170 vestidos por ano e utilizar mais de dez mil velas para iluminar o palácio, sendo que apenas uma vela tem o mesmo custo do salário semanal de um trabalhador. Em relação aos filmes até aqui apresentados, a Maria Antonieta interpretada por Karine Vanasse possui uma postura arrogante e egoísta, sem dar importância ao que ocorre ao seu redor e usando da sua influência com o rei nas decisões com os ministros.

Figura 41

Já Luís XVI surge como uma figura reservada e menos covarde. Defende os gastos da rainha por não participar a ela o que realmente ocorre com a população francesa e possui o hábito de andar nos telhados do palácio, a fim de ter um momento de solitude e contemplação.

O escapismo de Maria Antonieta é o *Petit Trianon*, que vira ambiente para comemorações e encontros com Axel von Fersen, que segundo a corte é amante

dela, mesmo sem ninguém nunca ter flagrado os dois juntos. No filme ele é um dos companheiros inseparáveis da rainha, presente em vários eventos assim como a madame de Polignac. Já a princesa de Lamballe foi desprezada da produção sem surgir da película.

Outra ênfase dada é ao caso do colar de diamantes que arruinou de vez a reputação da rainha perante seus súditos. Em uma das cenas ela queima panfletos revolucionários com histórias e imagens sádicas a seu respeito e quando os revolucionários invadem Versalhes, rechaçam-na quando ela surge com seu filho na varanda a fim de acalmar os ânimos. Aliás, o filme reserva um bom tempo para contar a progressão da revolução e sintetiza o momento da ida da família às Tulherias e a tentativa de fuga.

Na prisão, mostra a despedida de Luís XVI e quando o príncipe herdeiro é tirado dos braços da mãe até chegar ao julgamento, com a rainha a receber a sentença e manter-se altiva diante do seu destino. Depois de uma cena com imagens de panfletos da época com caricaturas pornográficas e xingamentos dirigidos à Maria Antonieta, volta à cena inicial na prisão, com ela a recitar as últimas palavras da carta que escrevera e que nunca chegou à destinatária.

Figura 42

3.3.5. – *Adeus, minha rainha (2012)*

Ficha técnica: Título original: *Les adieux à la reine* (França)
Realizador: Benoît Jacquot
Roteiro: Benoît Jacquot e Gilles Taurand
Elenco: Diane Kruger, Léa Seydoux, Virginie Ledoyen

Adeus, minha rainha mostra Versalhes durante a Revolução Francesa através do olhar de Sidonie, a leitora da rainha. A história tem início dia 14 de julho de 1789, data da tomada da Bastilha. Sidonie, fiel à soberana e disposta a servir-la para qualquer fim, em um dado momento comenta: "Faria por ti viagens mais longas se assim o desejasse".

Como leitora, seu dever é entretê-la a fim de dissipar suas preocupações acerca dos conflitos. Maria Antonieta planeja a fuga da famíla para Metz, mas o rei é contra sair de Versalhes, gerando um conflito pessoal que só é acalmado com a presença de Gabrielle de Polignac, amiga pessoal e amante da rainha.

Sidonie será os olhos e ouvidos do que se passa nos bastidores do palácio. Astuta, sabe quem procurar a fim de obter as devidas informações. Todos aqueles que fazem parte da corte, desde os nobres aos funcionários, vivem um clima de tensão e insegurança e o que se vê são pessoas inquietas, aglomeradas nos corredores durante a madrugada, atentas a qualquer sinal ou rumor que possa surgir sobre o desenrolar dos acontecimentos.

Figura 43 – Maria Antonieta e Sidonie

Essa possibilidade de andar nos dois extremos de Versalhes, dá uma perspectiva maior do que ocorre em Paris, mesmo que a história não ultrapasse os limites do palácio. São nos corredores escuros de paredes sujas que toda a informação acerca da Revolução é transmitida, através de conversas entre nobres e funcionários que chegam a fundir-se sem a detecção precisa das divisões de classe, numa analogia de que em tempos difíceis, ninguém está a salvo.

Misteriosa – ninguém sabe ao certo a origem da criada – o seu maior temor, no entanto, é ficar sem a presença da rainha, a quem nutre admiração que beira à paixão platônica. Ela percorre todos os caminhos de Versalhes para investigar pessoalmente o destino da monarquia e, consequentemente, seu próprio destino, que sente estar intrinsecamente ligado ao de Maria Antonieta. Ciente dessa fidelidade, a rainha lhe compete algumas funções que vão além da leitura, sendo sempre acatadas com felicidade. Num certo momento, quando recebe uma reprimenda por ter-se esquecido de cumprir uma tarefa, chora por desgosto de ter 'decepcionado' sua ama.

Figura 44 – Maria Antonieta e madame de Polignac

Já Maria Antonieta mantém uma relação de dependência emocional com Polignac, mostrando-se por vezes à beira de um ataque de nervos, permanece boa parte do tempo no *Petit Trianon*, deitada na cama ou então a chorar pelo destino cruel reservado a ela e sua amada. Quanto a Polignac, vem de uma família falida que conseguiu títulos e riqueza ao concubinar-se com a rainha. Esnobe, nunca olha ou dirige a palavra aos demais membros da corte e recebe a notícia que teria de partir com um certo alívio, não só por poder salvar a própria pele mas por ver-se livre de Versalhes e da própria Maria Antonieta.

Há ainda a presença da madame Campan, preceptora real e camareira do *Petit Trianon*. Perfeccionista, está sempre à espreita a vigiar Sidonie, indicando o que esta deve fazer e até onde posicionar-se diante da rainha. Ciente da sua posição servil, mantém um distanciamento necessário, o que não a impede de espreitar a rainha por trás da porta, nem tanto por curiosidade e mais para saber quando deve estar presente.

Apesar da frieza aparente e um constante ar inabalável, num dado momento, ela pede a Sidonie para não aceitar nada que a rainha lhe peça quando esta responde que não pode negar a um pedido da soberana. E eis que o motivo da preocupação da preceptora é revelado.

Ao entrar nos aposentos reais, Sidonie encontra a rainha chorosa, já que Luís XVI precisou ir a Paris a fim de chegar a um acordo com os insurgentes. Com medo do marido ser preso, Maria Antonieta escreve um discurso à Assembleia Constituinte a fim de entregar-se a si e seus filhos. Esse é apenas o primeiro gesto de fidelidade a demonstrar, logo mais anuncia à criada que ela deve partir à Suíça junto com Polignac e seu marido. Sua justificativa foi a resposta dada por Sidonie de que seria capaz de viajar para longe pela rainha. Sua função é disfarçar-se de nobre enquanto os Polignac vão vestidos de criados, pois com esses disfarces, se forem parados, os guardas tendem a prender os nobres, sendo uma forma da amante da rainha ser salva. Decepcionada por servir de 'isca' como assim o diz, recebe da rainha o argumento arrogante de que essa é uma forma de ganhar o seu amor.

Já com seus disfarces, os três partem de carruagem em direção à Suíça. A princípio Sidonie mostra-se disposta a estragar o plano, expondo-se às pessoas, acenando como se a partir daquele momento nada de pior poderia acontecer já que sua importância ao mundo é nula. Os Polignac, nervosos com o comportamento da garota, ordenam que esta permaneça deitada durante toda a viagem, cobrindo-a para manter-se invisível em sua totalidade.

Ao serem parados pelos guardas, ela mostra desenvoltura em seu disfarce, para alívio dos Polignac e então seguem viagem. Da mesma forma que ninguém sabia do seu passado, tampouco saberão do seu futuro, já que a própria Sidonie desconhece o que o destino a reserva. Ao final, ela apenas relata que é orfã,

leitora da rainha e deve obediência a ela. Encerrando que logo estará longe de Versalhes, logo será um ninguém.

Capítulo 4 – Maria Antonieta no cinema: uma análise feminista

Depois de apresentar os filmes que retratam a vida de Maria Antonieta, este capítulo visa a análise histórica e fílmica dos mesmos, destrinchando-os a fim de compreender a concepção da sua imagem a partir de um ponto de vista feminista.

Serão pontuados até onde os acontecimentos realmente aconteceram ou o motivo que levaram a uma mudança ou acréscimo de informações. O comparativo será realizado através de fontes bibliográficas, que de fato, também podem apresentar omissões ou amostras não comprovativas, mas que continuam sendo o meio mais confiável para conhecer um período da história. O mesmo vale para a vida da rainha, como foi visto em alguns filmes, determinadas pessoas foram omitidas, outras enfatizadas, as ações dela, em alguns momentos, foram mais dramatizados ou estereotipados. "Situar o filme na história envolve reconstruir as circunstâncias de recepção" (Bettinson e Rushton, 2010: 141). Como o capítulo 1 fala do contexto histórico, aqui esse aspecto não será aprofundado, mas faz-se necessário para um melhor entendimento da idealização da personagem central, sendo feito apenas um paralelo entre filme e história com argumentos pessoais.

Nessa análise a figura de Maria Antonieta será estudada no âmbito das te orias feministas do cinema e como a personagem sendo mulher é retratada, representada e vista. Da mesma maneira, como é sua relação com os personagens presentes tanto femininos quanto masculinos e até onde o sexismo auxiliou na concepção da rainha, sua personalidade e o teor das relações.

Sabe-se que cada filme buscou um método narrativo para desenrolar o enredo e isso será interessante para entender até onde as semelhanças e diferenças no modo de contar uma história sobre a mesma pessoa mas com premissas distintas podem utilizar artifícios do lugar-comum ou incrementar com novos métodos visuais e estilísticos.

No final, faremos, uma avaliação geral sobre a concepção da sua imagem a fim de chegar ao ponto-chave deste trabalho: como Maria Antonieta foi moldada culturalmente na sociedade e de que maneira ela mantém o fascínio e interesse mesmo apresentando um caráter contraditório e que na realidade não lhe

pertence. Apesar da literatura volta e meia investir nela, são nos filmes que sua figura tem maior poder de propagação e assimilação do grande público.

4.1. – *Maria Antonieta (1938):* A valorização do amor

Na produção de W. S. Van Dyke, baseada no livro de Stefan Zweig, o enredo vai desde a juventude de Maria Antonieta aos 14 anos, ainda na corte austríaca, até sua morte na guilhotina em 16 de outubro de 1793.

A Maria Antonieta de Van Dyke é, antes de mais nada, uma mulher romântica. As primeiras cenas já mostram essa faceta, quando ao saber que vai casar, fica feliz com o fato de ser rainha e sonha com o futuro marido. Tanto que a cena seguinte é quando a delfina conhece Luís Augusto, seguido da cerimônia de casamento. "Há alguém dividindo o casal em cada cena: o padre, os membros da corte. Sua separação na tela reflete a verdade que, no início, o casamento era um acordo, não uma parceria afetiva" (Ford e Mitchell, 2009: 198).

Essa separação é bem visualizada quando eles ficam a sós nos aposentos. Sentados cada um em um canto da sala, Maria Antonieta começa a conversar e aos poucos vai aproximando-se até ficar ao lado do marido, que tímido, a evita. Num dos diálogos ela diz: "Minha mãe falou que um casamento feliz depende da esposa". Uma clara alusão ao papel de uma rainha: agradar ao marido e gerar filhos. Esse comportamento submisso fica claro na sequência, quando ele tenta ir embora e ela clama pela sua companhia, ajoelhando-se perto dele. "A submissão feminina parece encontrar sua tradução natural no fato de se inclinar, abaixar-se, curvar-se, de se submeter (o contrário de pôr-se acima de), nas posturas curvas, flexíveis e na docilidade correlativa que se julga convir à mulher". (Bourdieu, 2010: 38). Aliás, esse posicionamento inferior torna-se corriqueiro, inclusive quando Maria Antonieta está com o conde Fersen.

A romantização da mulher está intrinsecamente relacionada com a submissão, como se tais características fossem restritas ao sexo feminino. Tal qual um conto de fadas, a princesa indefesa espera pelo príncipe que além de salvá-la, entregará o seu amor como se fosse um privilégio adquirido. O homem por sua vez, precisa manter a postura protetora e viril, sem tantas demonstrações

de sentimento para não se afeminar. “Nas relações tradicionais entre homem e mulher, os homens demonstram seus sentimentos indiretamente através das mulheres” (Pleck, 2004: 59). Aos poucos, Maria Antonieta conquista a confiança do rei. E assim, galgada pela insistência dela, os dois constroem uma relação estável não baseada no amor romântico, mas na admiração que sentem um pelo outro.

Já Madame Du Barry não possui a doçura e benevolência de Maria Antonieta. Pelo contrário, ambiciosa e pérfida, a amante de Luís XV aprecia uma intriga e tenta desestabilizar emocionalmente a rainha utilizando o seu ponto fraco: a não consumação do casamento. Ao mesmo tempo, utiliza da sedução para receber favores e privilégios do rei. O confronto das duas num baile mostra o oposto de personalidades figurada na cor do vestido de ambas. Enquanto Maria Antonieta usa um suntuoso vestido branco representando o bem, Du Barry está de preto, representando o mal. A rivalidade das mulheres é posta à prova e por pouco, não gera uma crise diplomática entre França e Áustria.

De fato, Maria Antonieta, por ordem da mãe, foi cordeal com Du Barry, mas apenas uma vez, enquanto no filme, as duas entram em conflito, causando quase o retorno da princesa à Áustria. “Maria Antonieta foi vencida, bem o sabe: o seu jovem e ingénuo orgulho, ainda não dominado, recebe um golpe terrível. Pela primeira vez, curva a cabeça, mas não a curvará segunda” (Zweig, 1972: 54).

Quando começa a frequentar festas, apresenta-se frívola e libertina, entregando-se aos bailes, jogos e casos amorosos. “O filme sugere que Maria Antonieta encorajou os homens, incluindo o irmão de Luís, a terem intimidade com ela” (Ford e Mitchell, 2009: 201). Numa das festas, quando fica a sós com o conde D’Órleans, após negar-lhe um beijo, diz em tom jocoso que ele não tem encanto. O conde então responde “Deve ser por isso que eu sou o único homem a quem você recusa beijos”. Ela desfere um tapa mas ainda assim, o beija. A imagem leviana também é perpretada nesse filme, utilizando de atributos próprios da feminilidade e da masculinidade.

De acordo com o modelo de reflexão da cultura proposto por Suzanna Walters, os meios de comunicação refletem a realidade como um espelho, podendo a imagem ser perfeita ou distorcida. Ainda segundo a teórica, “os meios

de comunicação refletem uma sociedade sexista e/ ou os interesses dos seus profissionais masculinos" (Walters, 1995: 40). Apesar de a noção de 'espelho' poder ser contestada, pois mais do que funcionar como espelho, os media são um elemento essencial da construção da realidade, o cinema é um exemplo desse tipo de construção dos significados, com o olhar machista às suas personagens femininas.

Mesmo com esses namoricos, nenhum homem a conquistou, com exceção do conde Axel Von Fersen. No momento em que os dois se conhecem, durante mais uma das jogatinas da rainha (na verdade foi em um baile de máscaras), Maria Antonieta aparenta superioridade, ao posicionar-se diante dele num degrau mais alto de uma escadaria e ao levá-lo aos seus amigos, como prêmio de uma aposta e a agir como se ele fosse um objeto de desejo. Não contente com essas atitudes, o conde maldiz o comportamento dela, chamando-a de meretriz. Maria Antonieta pede para que seus amigos a apresentem e ao saber que dirigiu-se à rainha de França, não se dá por rogado e retira-se do local. Mesmo assim, ela vai atrás, pede desculpas pelo comportamento e o chama para jantar, recebendo uma recusa como resposta. Então, beija-o a fim de convencê-lo e mais uma vez ele condena tal atitude.

Percebe-se que a construção dessa relação tem uma visão masculina baseada na dominação. Mesmo hierarquicamente superior, Maria Antonieta deixa-se seduzir pelo desprezo momentâneo de Fersen, sujeitando-se aos seus comentários machistas e prestando ao papel típico da mulher submissa. "As mulheres no cinema clássico Hollywoodiano são tratadas como objetos dos impulsos voyeurísticos e sadísticos dos homens. As mulheres existem para preencherem os desejos do espectador masculino" (Denzin, 1995: 42-43). A alusão à escopofilia teorizada por Laura Mulvey mostra como em praticamente todas as cenas em que há a relação homem e mulher, o direcionamento é praticamente o mesmo, da dominação, vantagem e virilidade masculinas em detrimento à omissão, submissão e vulnerabiliidade femininas.

Apesar de ter sido esnobada pelo conde, Maria Antonieta apaixona-se por ele e no próximo encontro, iniciarão um romance. Nesse momento, ela está desesperada e chorosa com medo de ser expatriada e eis que surge Fersen para

consolar a frágil delfina. É a ocasião precisa para ele declarar o seu amor, mais uma vez, ela mantém sua posição abaixo dele ao dizer que no dia em que se conheceram, ele encontrou uma “tola de mente vazia e mal educada”.

Depois da morte de Luís XV e a coroação do seu neto Luís XVI, Maria Antoineta, agora rainha, encontra-se novamente com Fersen, feliz, pois acredita que poderá mantê-lo por perto, mas Fersen acha perigoso continuar o romance e decide ir para a América. Abalada com a súbita notícia, a rainha chora e ajoelha-se diante do seu amor que permanece em pé e altivo, até que ela pede para ele abraçá-la, pois quer guardar essa lembrança. Ele a envolve em seus braços, enquanto ela derrama suas últimas lágrimas e depois reclina-se para receber o beijo de despedida. Numa só cena pode ser observado vários gestos corporais na personagem feminina que se ajoelha, encolhe, põe as mãos no rosto, é envolvida, baixa a cabeça ou reclina-a, numa fusão de entrega e feminilidade, enquanto no homem a postura é ereta, quase imóvel, o olhar para a frente, mas volta e meia a envolve num abraço, no ato de puxar para si, mais como sinal de posse do que de proteção. Aqui, recordamos Erving Goffman sobre os ‘modos de gênero’ construídos pela comunicação corporal. “A dominação masculina é um tipo muito especial, uma dominação que pode ser transportada para o mais gentil, mais amável momento sem aparentemente causar tensão” (Goffman, 1987: 9). Essas expressões corporais, ditadas pela cultura patriarcal, implica as atitudes esperadas entre homem e mulher quanto ao papel que cada um deve exercer na sociedade.

Nos filmes clássicos, os gestos são mais efusivos e cheios de teatralidade, o que não deixa de ser um vestígio do cinema mudo, onde a linguagem corporal substituía as palavras. Norma Shearer, intérprete de Maria Antonieta, começou sua carreira no cinema mudo, possuindo os trejeitos típicos dessa fase.

Já a sua relação com Luís XVI é moldada no afeto que ambos foram construindo ao longo dos anos. Depois do nascimento dos filhos, eles aparecem mais ternos, envoltos num amor fraterno. Esse amor vai mantê-los unidos durante a Revolução e será responsável pelas cenas mais emotivas do filme.

Quando na prisão, Luís XVI visita a cela de Maria Antonieta para jantarem juntos. Essa seria a última vez que ele veria sua família, pois seria morto na

manhã seguinte. Ao saber do infortúnio, a rainha não consegue conter as lágrimas e é amparada pelo marido. Os dois filhos aparecem em cena e ela tenta esconder o choro por eles não saberem da sentença. O jantar é servido e nesse momento o taciturno Luís mostra sua verdadeira essência, um pai amoroso, que brinca com os filhos e um marido leal que demonstra preocupação pelo estado emocional da sua esposa.

A partir desse momento, o que se vê é uma mulher tensa, sem o frescor de outrora, a envelhecer aos poucos, enquanto sua cela vai ficando mais escura e aparentemente menor, já que primeiro é o marido quem vai embora, depois os guardas levam seus filhos para longe dela.

Sozinha e já sem esperança, encolhida como um animal enjaulado, Maria Antonieta recebe a visita de Fersen e chora nos braços do amado. Essa cena foi uma adaptação do roteiro. Segundo os historiadores, a última vez em que estiveram juntos foi durante sua estada nas Tulherias, em 1792. “Embora permanecesse no exterior, Fersen continuava ansiosamente atento à sua amada e pressionando os líderes aliados” (Weber, 2008: 312).

A despedida dos dois é singela e ao rufar dos tambores, ambos percebem que o momento está chegando. Maria Antonieta, depois de tanto tempo, ergue a cabeça com coragem para o seu destino final.

No trajeto para a morte, apenas algumas poucas mulheres no meio da multidão choravam por ela. Enquanto a guilhotina é suspensa, Maria Antonieta, resignada com sua tragédia pessoal, vislumbra a juventude, quando ingênua e romântica, a aguardar um futuro deslumbrante como rainha de França. O paradoxo dessa cena com o contraste das duas fases da mesma mulher mostra como a Revolução foi implacável com a rainha, desfazendo da sua feminilidade. Num oposto uma garota sorridente e alinhada, do outro, uma pessoa disforme, sem identidade e com o olhar perdido.

E é dessa maneira que Maria Antonieta despede-se do mundo e do seu amor, Fersen, que carregará consigo essa dor, quando ao fim da projeção, põe a mão junto ao peito.

4.2. – *A austríaca (1990):* O ocaso de uma rainha

O roteiro desta obra cinematográfica foi escrito por dois importantes historiadores franceses, André Castelot e Alain Decaux, que utilizaram documentação da época para a sua composição. Os diálogos no julgamento, por exemplo, foram extraídos de escritos e cartas, compondo praticamente o que realmente foi dito, com poucas alterações. Por esse motivo pode-se dizer que A austríaca é um dos filmes mais fidedignos à vida de Maria Antonieta.

Como dito anteriormente, a história centra-se nos dois dias de julgamento até o derradeiro momento em que é levada à guilhotina. O rei Luís XVI havia morrido nove meses antes e seus filhos já não estavam mais com ela. O ambiente criado para representar a Conciergerie faz jus aos relatados pelos historiadores, pequeno, sujo, escuro e sem privacidade. O aspecto físico de Maria Antonieta também, precocemente envelhecida, cabelos brancos, magra, vestes simples e austeras. Como o filme bem mostra com as cenas da tosse durante o julgamento e o sangue em suas vestes, a saúde estava bastante debilitada. "A tuberculose era frequente na sua família e provavelmente Maria Antonieta estaria a sentir os primeiros sintomas. Porém, também sofria inquestionavelmente de hemorragias, que tinham sido parte da sua perturbada história ginecológica durante anos" (Fraser, 2001: 161).

Os únicos vislumbres de Versalhes ocorrem nos devaneios da personagem, que se distraía em suas lembranças. "Rosalie descreveu a Rainha a sonhar acordada, passando os anéis de diamantes de uns dedos para os outros" (Fraser, 2001: 169). As lembranças são vividas até durante o julgamento, um recurso para amenizar a cena mas que pode muito bem ter acontecido com Maria Antonieta.

O julgamento foi uma artimanha dos revolucionários para ultrajar e humilhar a rainha diante da população pela última vez. No filme ela tem a ajuda de um advogado, mas a verdade é que não foi concedido a ela esse direito até à última hora, no entanto, a Luís XVI foi concedido. "Em nenhum momento Herman consegue apanhá-la em flagrante delito de mentira, ou em contradições consigo própria" (Zweig, 1972: 428). Tal como no filme, Maria Antonieta passou todo o

julgamento serena enquanto era bombardeada de calúnias e mentiras. As acusações que aparecem em cena, inclusive com os pertences da rainha e até trechos dos diálogos são fiéis à realidade, baseados nos registros de Stefan Zweig. E durante o julgamento, quando mostram os pertences, em especial o medalhão com a imagem da princesa de Lamballe, o encarregado sorri maliciosamente a insinuar um romance entre as duas.

Com exceção da personagem de Rosalie, todos os outros personagens que interagem com Maria Antonieta são homens. Os guardas costumam agir com indiferença, os membros do tribunal, com desprezo. As testemunhas demonstram temor perante a corte e seus depoimentos são mais para corroborar seu apoio à república. A plateia presente no tribunal reage em determinados momentos, mas sem agressões verbais. Mesmo havendo mulheres, as pessoas que ali estão são uma massa uniforme, sem rosto. A ré, Maria Antonieta, permanece sentada diante dos juízes que se posicionam em palanques parecendo uma arquibancada, formando uma barreira masculina contra uma única mulher, sentada diante deles, sempre de cabeça erguida.

Vale atentar-se ao comportamento de dois revolucionários presentes no julgamento, Herman e Fouquier-Tinville. O primeiro sentado numa posição superior (figura 33) é quem declara as acusações e interroga Maria Antonieta. Esse posicionamento e olhar direcionado de cima para baixo por parte de Herman, soa quase hierárquico, um patamar além, inquisidor. Já Fouquier-Tinville está exatamente de frente à rainha, a dirigir constantemente um olhar ameaçador, como um animal a observar sua presa. “O ponto de vista, a partir do personagem, efetua uma cumplicidade entre o ponto de vista do espectador e aquilo que é ‘visto’ pelo personagem” (Byars, 2005: 114).

Apesar de todos os olhares estarem sobre ela, é o desse personagem que se destaca, e assim como o olhar da fotografia *un regard oblique*, o espectador é atraído e consegue interpretar o repúdio contido. “O olhar contribui para a forma como a hierarquia de gênero é fabricada e mantida” (Pollock, 2003: 177). Maria Antonieta como ré, está em desvantagem perante a todos naquele tribunal. Na posição em que se encontra, poderia facilmente demonstrar vulnerabilidade e medo, mas a postura ereta na cadeira e a cabeça erguida mostram o contrário.

Ao fim das sessões, ela levanta-se com altivez e passava pela audiência sem encará-los, como se estivesse só e ao evitar percebê-los é como se eles também não a percebessem.

Outro momento que mostra a dominação do homem sobre a mulher é no final da projeção, quando os insurgentes juntamente com o carrasco aparecem na prisão para levar Maria Antonieta ao seu destino final. Como dito no capítulo anterior, esse é momento derradeiro de desumanização da rainha. A começar pelo guarda que fica em pé no quarto a observá-la trocar de roupa, intimidando-a e privando-a ainda mais da liberdade que já não tem e enquanto os membros do tribunal ficam diante dela mais uma vez como uma barreira humana a encurralá-la. À rainha, não cabe mais nada, a não ser atender às ordens. "A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física" (Bourdieu, 2010: 50).

As circunstâncias fizeram com que Maria Antonieta perdesse a autonomia e autencidade, mesmo assim, não se prostrava diante das pessoas, por mais humilhada e desfavorecida que estivesse. Ela não possuía mais o poder nem o título real que poderiam resguardá-la, mas ainda possuía o domínio da palavra e assim o fez, durante o julgamento a responder aos questionamentos de modo a não contradizer-se ou dar os subsídios que os juízes queriam. Permanecia em silêncio quando desejava, ignorava os insultos, evitava o conflito.

A câmera quando a enquadrava, mostrava seu isolamento, quando ampliava a imagem, mostrava seu aprisionamento. "Cada um dos possíveis arranjos em proximidades entre si e com a câmera tem o potencial de transmitir algo significativo sobre o que se passa na tela, e, felizmente, a maioria dos significados vêm a nós naturalmente" (Barsan e Monahan, 2010: 232).

A sua relação com Rosalie, a única mulher além da própria na história, era de uma terna cumplicidade, confirmada nas trocas de olhares que sinalizavam afeto. Enquanto Maria Antonieta encontrou na camareira um refúgio aos tempos de outrora e um suporte pontual, Rosalie percebia a tamanha crueldade dos seus colegas e punha-se no lugar dela, como mulher, a ser ultrajada, vigiada e julgada. Em Rosalie ela conseguia manter um traço de feminilidade. Era na feminilidade

que ela conseguia manter um traço de humanidade. É na cena em que ela pega um espelho para passar pó, percebe a nulidade que se tornou.

Ao contrário da imagem luxuriante que costuma carregar na mídia, *A Austríaca* expõe uma outra faceta de Maria Antonieta, mais madura e ao mesmo tempo fragilizada. A forma como Rosalie acolhe a personagem é transferida para a audiência. "Elas abraçam o público como vítimas, através dos mitos comuns de rejeição e auto-sacrifício e o martírio como é difundido pelos meios de comunicação" (Haskell, 1999: 23). Vale ressaltar que enquanto a mulher é vitimizada, no caso do homem em situação semelhente, ele será transformado em herói. Tania Modleski em seu artigo *Clint Eastwood and Male Weepies*, faz um comparativo entre o homem e a mulher no gênero drama. Ela cita a autora Juliana Schiesari ao tratar da melancolia, e de acordo com seu estudo "o ato do sofrimento é tradicionalmente atribuído às mulheres e é uma prática coletiva ao invés da expressão da tristeza em um único indivíduo" (Modleski, 2009: 142).

Num certo momento da projeção, Maria Antonieta está a ter um pesadelo. Sussurros femininos xingam-na e quando ela acorda percebe que há mulheres à espreita na janela da cela ditando impropérios. Assustada, ela começa a gritar quando o sentinela aparece e as afugenta. O quarto da rainha é separado da saleta dos guardas por uma cortina e quando esta levanta-se para tomar um pouco de água e olha ao sentinela que a ajudou, ele fecha a cortina por completo, deixando-a sozinha outra vez.

As primeiras rebeliões contra a família real partiram das padeiras que fizeram uma marcha de Paris a Versalhes a exigir farinha para a produção de pão. O fato das mulheres francesas rebelarem-se contra Maria Antonieta deu força aos revolucionários ao perceberem que não haveria uma base feminina aliada à monarquia. A cena foi uma alegoria desse episódio. Quanto à cortina fechada, apesar do auxílio, foi uma maneira que o sentinela achou de não torná-la humana novamente, afinal ele não estava a serviço dela, estava a serviço da República.

Ao mesmo tempo, apesar da ausência da sexualização, a rainha é objetificada do mesmo jeito. Para os personagens masculinos, sua situação é contemplada com sadismo. Recordamos Laura Mulvey:

> A mulher está na cultura patriarcal como um significante para o sexo masculino, vinculada por uma ordem simbólica em que o homem pode viver suas fantasias e obsessões através de um comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, limitada em seu lugar como portadora, não a criadora de significados (Mulvey, 1999: 834).

Como Mulvey atesta, a mulher aparecerá de acordo com a maneira que o homem a apresentar. Na vida real, Maria Antonieta foi apresentada à população das formas mais pejorativas através dos panfletos. Essa imagem perpetuou e acarretou em culpa pelas mazelas na França. A Revolução veio para puni-la e ao perceber que *A Austríaca* é uma das reproduções mais fiéis em relação à sua vida, podemos ter a dimensão do poder que ela possuiu e do quanto sua imagem foi deturpada ao ponto de inflamar os corações dos insurgentes para agirem do modo vil e misógino, destruindo-a como mulher, mãe e rainha.

4.3. – *Maria Antonieta (2006):* Uma rainha pós-moderna

Baseado na biografia de Antonia Fraser, este filme de Sofia Coppola é provavelmente o mais conhecido sobre a rainha de França, devido à atenção dada pela mídia no ano de seu lançamento e à proposta ousada em adotar referências modernas em sua composição.

Sofia Coppola fez questão de recriar Versalhes numa faceta contemporânea, tanto que a maior parte dos diálogos não saíram de cartas, a própria realizadora os escreveu.

As primeiras cenas seguem à risca o ritual da *remise*[21], e as facetas dos personagens começam a tomar forma, desde a rigidez da sua dama de honra a condessa de Noilles, a futilidade das Mesdames, a timidez de Luis Augusto, escondido atrás dos irmãos e a libertinagem do rei Luis XV, que em sua primeira aparição pergunta ao preceptor Mercy sobre os seios da delfina.

[21] Vide página 7 desta dissertação

Ford e Mitchell (2009: 212) associam esse diálogo ao fato de Maria Antonieta tornar-se “propriedade” da França.

A vida na corte irá mostrar que ser propriedade da França tem um preço alto. “O Versailles de Coppola é um mundo de privilégio, vaidade e consumo, onde o poder é elaboradamente diferido e incessantemente cobiçado. Está separado e isolado das preocupações do mundo exterior – embora nem tanto como aparenta” (Mayshark, 2007: 177). Permeada nesse universo, a jovem e inexperiente Maria Antonieta adota esse estilo de vida luxuoso apesar de detestar a etiqueta que o acompanha. Apesar de rainha, ela sempre será dominada. Seja na etiqueta rígida, nas fofocas, no casamento não consumado, no amor. O único poder que emana dela é a ostentação, o charme interior que será transferido em seu estilo e mesmo assim, como um meio de camuflar as falhas como soberana e mulher.

Kirsten Dunst interpreta uma Maria Antonieta doce e vulnerável, uma típica adolescente que se entedia com as regras e possui a curiosidade de viver a vida. Já Luís XVI (Jason Schwartzman) não possui as características físicas descritas pelos historiadores, mas seu jeito tímido e reservado, desconfortável na presença da esposa dão sinais às limitações apresentadas pelo verdadeiro monarca.

Quando ela chega a Versalhes, faz um verdadeiro *tour* pelo seu novo lar, onde pode observar a profusão de luxo que existe em cada móvel remetendo também o estilo de vida do lugar, que logo será adotado por ela própria.

O destaque fica por conta do detalhamento nas regras e etiquetas da corte, dando um entendimento maior de como Versalhes funcionava e como a frivolidade presente era uma questão social e não pessoal, mostrando que Maria Antonieta, vinda de um reino com menos formalidades teve dificuldades para acostumar-se com todos os rituais impostos, que resultaram em dois fatores paradoxais na sua vida: a afeição pela moda a fim de adequar sua identidade a esse novo mundo e o estabelecimento das suas própris regras no *Petit Trianon*. “Enquanto a moda tornará eventualmente o modo de influência e poder da jovem rainha, os rituais em torno do ato da vestimenta são inicialmente um indicativo do seu status como vítima” (Ferriss e Young, 2010: 102). Ao designar a troca de roupa da rainha como honraria às mulheres da corte, Versalhes nada mais fazia

que deixar Maria Antonieta à mercê dos costumes, sem o domínio dos seus atos e sem a privacidade desejada.

Ao mesmo tempo que o filme aborda esses costumes, também faz um paralelo à relação do casal real. Diversas cenas mostram as tentativas de Maria Antonieta em seduzir o marido, sendo todas em vão. Ele a evita de todas as formas alegando cansaço ou até mesmo não comparecendo ao quarto e ela apenas resigna-se a olhar ao teto à espera de um dia ele ceder. As pressões da sua mãe com diversas correspondências a exigir um herdeiro, faz com que ela procure distrações, que a princípio serão na companhia das novas amigas Lamballe e Polignac e o consumo excessivo em roupas e jogos, seguindo das festas em contraponto com as caçadas do marido, um dos seus grandes prazeres. A frivolidade surge a partir do que é considerada uma fraqueza feminina: a mulher precisa suprir de alguma forma a sua frustração e o consumo virou lugar-comum na identidade feminina contemporânea. Durante uma cena em que as três amigas estão escolhendo sapatos, Mercy, o único homem presente, expressa enfado. Ainda tenta falar sobre política com Maria Antonieta, mas ela está tão absorta em seu passatempo que não ouve as declarações do preceptor. "O filme, no entanto, longe de condenar seu consumismo, o defende, considerando uma evidência do seu charme alegre e cativante" (Ferriss e Young, 2010: 106). Essas cenas sempre aparecem depois de um momento angustiante de Maria Antonieta e mostra ser essa a sua válvula de escape, que certamente foi objeto de identificação por parte da audiência feminina.

O *Petit Trianon* aparece nesse filme. A primeira cena em seu interior mostra Maria Antonieta reclinada no sofá rodeada por quatro homens que tocam instrumentos musicais. Essa imagem é aparentemente inocente, mas ao inserir o olhar masculino, a composição apresentará um certo erotismo que fará alusão aos boatos de luxúria e libertinagem que a corte acreditava acontecer nesse local.

> O homem controla a fantasia do filme e também emerge como o representante do poder num outro sentido: como o portador do olhar do espectador, transferindo-o por trás da tela para neutralizar as tendências extra-diegéticas representadas pela mulher como espetáculo (Mulvey, 1999: 838).

A espectadora vai captar essa visão e corroborar a forma como Maria Antonieta sempre foi apresentada e Coppola, intencionalmente, cria momentos apropriados para tal conceito.

Ainda no *Trianon*, enquanto aproveita sua vida bucólica, reencontra Fersen, depois de tê-lo conhecido alguns anos antes num baile. Após um jantar com os amigos, repleto de brincadeiras inocentes, os dois iniciam um romance pontuado por algumas cenas juntos na casa de campo, até o dia em que ele deve retornar às suas obrigações militares.

Após a partida do amante, Maria Antonieta passar a viver momentos de melancolia. Nada parece agradá-la, nem o campo, nem as diversões de Versalhes. Enquanto ela vai à janela num vislumbre de saudade, surge a imagem de Fersen num combate, igual a um jovem Bonaparte, em seu cavalo branco mostrando virilidade e coragem. A rainha recolhe-se e fica a sonhar acordada com o amado, num misto de languidez e torpor, alegria e culpa.

A imagem dos dois mostra como a figura masculina e feminina são representadas quando o assunto é o amor. Apesar de apaixonado, o conde põe seus deveres em primeiro lugar, num ato racional e instintivo. Já a rainha, dá prioridade ao sentimento, anulando tudo em sua volta e entregando-se às lembranças. “O dispositivo cinematográfico herda uma teoria da imagem que não é concebida fora das especificações sexuais. E historicamente, sempre houve uma sobreposição da imagem cinematográfica e a representação da mulher” (Doane, 1999: 133). O emprego de comportamentos pressupostos culturalmente já estão enraizados e perpetrados como ações inerentes a cada sexo e o cinema apenas os reproduz continuamente.

Os momentos finais mostram a decadência da monarquia e consequentemente, de Maria Antonieta. A morte da mãe e de um dos filhos, a tomada da Bastilha e o começo da Revolução transformam a rainha, que passa a ter uma expressão grave, transportada às suas vestes que deixam as cores pasteis e passam aos tons sóbrios, prevendo dias sombrios num futuro praticamente imediato.

4.4. – *Maria Antonieta – a verdadeira história (2006):* A síntese de uma vida

Logo no início deste filme, surge um intertítulo com a informação de que o filme é baseado fielmente em documentos históricos e os diálogos extraídos das correspondências entre Maria Antonieta e familiares. Além disso, também contaram com o auxílio da escritora Chantal Thomas para o docudrama francês.

Apesar de todo o embasamento teórico, o filme começa com dois erros primários. Em relação à cela, espaçosa e até iluminada e o aspecto físico da rainha, com os cabelos em tom natural, quando na verdade estavam totalmente brancos devido aos tempos difíceis. Podem parecer observações banais mas durante a projeção de um filme, a noção de *verossimilhança* torna-se presente no imaginário do espectador, "dando uma sensação de que no mundo da tela, as coisas seriam exatamente daquela maneira" (Barsam e Monahan, 2010: 52). E quando a proposta é mostrar a 'verdadeira história' como o próprio subtítulo propõe, então todo cuidado é pouco.

A começar por Luís XVI, que surge bem mais cordial, ao contrário do seu personagem em outros filmes e como os biógrafos o descrevem. Antonia Fraser menciona sua insegurança e complexo de inferioridade, que o tornaram arredio. "A maior parte das vezes mantinha a cabeça baixa para evitar qualquer confrontação" (Fraser, 2001: 23).

Fala-se da rivalidade entre Maria Antonieta e Madame Du Barry. E que a rainha por não aceitar uma prostituta na corte, decidiu não dirigir-lhe a palavra, humilhando sua rival diante de toda a corte e inclusive do rei Luís XV, de quem a Du Barry é amante. Na realidade, as Mesdames, filhas do rei, persuadiram a jovem delfina a não relacionar-se com ela, causando-lhe "uma aversão tão forte pela condessa que Du Barry enfrentaria uma humilhação social maior do que tudo que já conhecera" (Weber, 2008: 63-64). Ainda de acordo com o filme, a princípio suas atitudes com Du Barry soam infantis e impetuosas, principalmente porque a condessa acaba por adquirir uma conduta de vítima da circunstância, já que sua personagem é pouco aproveitada na trama.

Quando Maria Antonieta é obrigada pela mãe a cumprimentá-la, a seguir dirige-se ao marido a comentar que Du Barry não é uma má pessoa e até ajuda aos mais necessitados, gerando um paradoxo em suas ações.

Ao instalar-se no *Petit Trianon*, em companhia de sua inseparável amiga condessa de Polignac, logo começaram os boatos de um romance entre elas, mas em seu círculo de amizades estava o conde Axel von Fersen, seu amante segundo comentários da própria corte. No filme ele tem a figura de galanteador e possui um aposento nessa casa de campo, onde leva amantes, e mesmo a fazê-lo perante a rainha, esta o perdoava por amá-lo. É interessante perceber como Fersen foi retratado nessa obra, já que nas demais, assim como constam nas bibliografias, apesar da beleza e de ter conquistado várias admiradoras, ele manteve sua fidelidade à rainha, recusando até outras pretendentes, da mesma forma que Maria Antonieta surge de tal forma submissa a ponto de aceitar a presença das amantes de Fersen em sua própria casa.

Não há registros de que ele possuísse um aposento próprio no *Petit Trianon*, mesmo porque os encontros entre os dois foram bastante escassos e quase todos no período do romance não consumado.

Numa determinada cena em que Maria Antonieta promove uma festa nos jardins de seu refúgio, tanto Fersen quanto Luís XVI estão presentes, além de diversos outros convidados. O casal de amantes resolvem ter um pouco mais de privacidade saindo juntos aos olhos de todos, inclusive do rei. Sabe-se que “esse enamorado, para poupar a honra da sua amada, manteve-se timidamente à parte, defendendo assim contra a curiosidade e bisbilhotice o mais profundo segredo da vida dessa mulher” (Zweig, 1972: 198).

Não basta ter um amante, é preciso que fique bem claro aos presentes. A construção dessa cena reflete a forma como a sociedade absorveu a imagem de Maria Antonieta ao longo dos séculos. E o cinema apenas corrobora criando um paradoxo de como esse romance foi realmente vivenciado. “Como seres sociais, as mulheres são construídas através dos efeitos de linguagem e representação” (De Lauretis, 1984: 14). Além da frivolidade em lidar com o romance e a reputação de si mesma e do rei, ela ainda é vista como uma pessoa facilmente

persuasível, quando é a sua modista particular Rose Bertin quem decide pelo seu visual, exercendo um domínio, pelo menos nesse aspecto.

Aliás, ela parece um fantoche nas mãos daqueles que a rodeiam. Sua sensibilidade é explorada de tal forma que o anúncio da morte da sua mãe é concebida do jeito mais clichê, ao desmaiar nos braços de Fersen. Também a indiferença com os problemas que assolavam a França ao aparecer escolhendo vestidos e brincando com os filhos enquanto a população está com fome. "Com poucos filmes disponíveis que oferecem um forte caráter feminino com quem identificar, as mulheres aprenderam sadicamente a ver outras mulheres sendo ridicularizadas nos filmes" (Smith, 1999: 16). Quando esnoba um funcionário do palácio que gostaria de mostrar os números do cofre real, essa personagem poderia muito bem proferir a famigerada frase *'e que comam brioches!'*.

Já durante a Revolução, num encontro com Fersen, ele pede que ela fuja com a família e como resposta ouve: "Perdoai-me se continuo a recusar sair. Sabei que não sou dona da minha pessoa, o meu dever é ficar onde a Providência me colocou". Ao dizer que não é dona de si própria, Maria Antonieta relega-se à propriedade alheia, uma pessoa sem personalidade e vontades, à mercê do que lhe é imposto. É a aceitação do seu gênero como inferior. "Os dominados aplicam categorias do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais" (Bourdieu, 2010: 46). Ao mencionar a Providência, ela acredita que se trata de um ato divino, portanto, acima das leis humanas, o que pode servir de conforto imediato.

O momento de redenção da rainha que poderia ter acontecido durante sua prisão na Conciergerie foi mal explorado pelo filme, que preferiu sintetizar os acontecimentos finais, mantendo a unidimensionalidade nos demais aspectos, desde a protagonista, aos personagens secundários até a idealização de seu formato, já que o caráter documental procura captar aspectos mais racionais, desfavorecendo o desenvolvimento da história e a relação entre os personagens. Quanto a Maria Antonieta, o que se vê é uma figura caricata, superficial e arrogante, que lança um olhar à espectadora que vai de encontro à visão dos personagens masculinos, que ou objetifica, ou despreza. "O olhar masculino é

convencional: ele pune o objeto através de um voyeurismo sádico ou numa supervalorização fetichista a fim de dominar sua ameaça" (Byars, 2005: 118).

Ao final da projeção, vem a sensação de que a punição foi merecedora, já que o filme não dá a oportunidade de identificação com a personagem num sentido mais pessoal ou narcisista, como diria Laura Mulvey, havendo apenas a captação das cenas através do olhar da câmera, que guia mas não aproxima o personagem da audiência.

4.5. – Maria Antonieta em *Adeus, minha rainha* (2012)

O filme *Adeus, minha rainha* é baseado no romance de Chantal Thomas, que mistura ficção e realidade. A criada Sidonie por exemplo, nunca existiu e Maria Antonieta é a personagem mais caricata de todos os filmes apresentados neste trabalho. A rainha não é o personagem principal, mas o foco está nela, já que Sidonie nutre uma grande admiração e seus atos durante os primeiros dias da Revolução serão voltados à sua ama.

A espectadora vai enxergar toda a trama e, principalmente, a rainha, a partir do ponto de vista de Sidonie, o que deixa o enredo intrigante e diferenciado e as impressões pessoais conotarão a personalidade da monarca e sua relação com Madame de Polignac.

Em plena eclosão da Revolução Francesa, todos estão preocupados com Maria Antonieta, mas a primeira impressão é de uma mulher tranquila a tomar café na cama do seu *Petit Trianon*. Gentil, oferece a bebida a Sidonie e conversa amenidades. Seu comportamento frívolo e despreocupado, de quem passa as manhãs a ler o *Le Magasin des Modes*[22] demonstram uma pessoa alheia aos acontecimentos em Paris.

[22] *Les Magasin de Modes Nouvelles Françaises et Anglaises* foi a primeira revista de moda francesa e "oferecia amplos comentários sobre as últimas tendências" (Weber, 2008: 210).

Numa outra cena, percebe-se que o comportamento anterior era só um disfarçe, ela está organizando sua ida a Metz e passa a noite a queimar cartas possivelmente comprometedoras enquanto as criadas arrumam seus pertences.

Maria Antonieta mostra amargura e raiva da Revolução, assim como um certo desprezo em relação à população francesa. É sabido que na realidade, tanto o rei quanto a rainha negaram-se a sair de Versalhes e só em 1791 tentaram fugir a Varennes.

Ela acaba por confessa a Sidonie o real motivo de suas aflições: Gabrielle de Polignac, por quem está apaixonada. Nessa produção a rainha vive um romance abertamente com sua favorita e como ela comenta em determinado momento, apesar de ser a rainha de França, sente-se aprisionada pela amada, num estado de submissão quase enlouquecedor.

Polignac é uma mulher ambiciosa que aproveitou a oportunidade para enriquecer ainda mais às custas da rainha. O domínio é tanto que se dá ao luxo de menosprezá-la. Mesmo sendo um romance entre duas mulheres, os papéis que cada uma exerce são bem distintos e apresentam as mesmas questões nas relações homem e mulher. "O herói masculino romântico é geralmente substituído por uma personagem feminina, enquanto narrativa, *mise en scène* e quanto às relações que permanecem inalteradas. O romance e desejo lésbicos são heterossexualizados" (Lindner, 2012 : 278). Mais interessante é perceber que Maria Antonieta exerce o papel da mulher vulnerável e dependente emocionalmente, que é capaz de ficar uma noite sem dormir por não ter recebido um beijo de boa noite. Aliás, essa dependência guia as ações e os destinos das três mulheres envolvidas na trama: a rainha, Polignac e Sidonie.

Além dessa paixão avassaladora, Maria Antonieta também demonstra sinais de futilidade. Enquanto planeja sua fuga, ela dita a Madame Campan o que pretende levar a Metz, o que inclui uma chocolateira e uma roca. Tudo isso enquanto desmonta as joias, porque assim ocupam menos espaço na bagagem. A atitude vaidosa que tem em relação a suas posses, ela também manifesta no seu romance com Polignac. Uma pertence à outra, de formas distintas, com relações de dominação predominantes de um lado, mas enquanto dona no

sentido sentimental, Maria Antonieta pode ditar os próximos passos da sua amada.

Quando o rei vai anunciar à corte sobre sua decisão de permanecer em Versalhes, eis que surge imponente, Gabrielle Polignac, indo de encontro à rainha que a abraça afetuosamente e retira-se do local com ela. Mais tarde, já em seus aposentos, a rainha está a olhar-se ao espelho enquanto tira a peruca e maquiagem e nesse momento lamenta ter que permanecer em Versalhes até que se atira aos braços da amada, aliás em todos os momentos que estão juntas, é Maria Antonieta que vai de encontro à amada e não o contrário.

O sofrimento de Maria Antonieta pela partida de Polignac é quase doentia, com um choro desesperado e dilacerante, que a deixa entregue à total tristeza. O rei Luís XVI presencia esse momento e lança um sorriso resignado de quem sabe que esse sofrimento não é por ele. Apesar disso, os dois nutrem um respeito mútuo e o fato dele ter que ir a Paris discursar para o povo a deixa verdadeiramente aflita.

Aflição é o estado constante de Maria Antonieta. Com exceção da cena inicial, em nenhum outro momento a personagem aparece com a fisionomia tranquila. Todas as transformações que a Revolução traz a atinge profundamente. E tudo isso é observado pelos olhos de Sidonie. A pergunta que fica é se as impressões acerca da rainha são concepções únicas da criada. “O olha do *voyeur* tem sua própria estética. Essa estética gira sempre no fato de que o olhar produz uma subjetividade dupla. Uma consciência própria tanto de quem observa quanto de quem é observado” (Denzin, 1995: 46). Sidonie vê perfeição nos defeitos e encanto nos horrores. Uma relação masoquista e pueril que termina da forma mais decepcionante, ao perceber que o amor por Polignac está acima de tudo e de todos.

4.6. – Algumas considerações acerca de Maria Antonieta

Durante seu reinado, Maria Antonieta serviu de modelo à sociedade francesa, seja pelo seu estilo copiado no *Le Magasin de Modes* que servia de inspiração às mulheres da sociedade parisiense ou como alvo de piadas

perniciosas nos diversos panfletos que circularam pela França Revolucionária até depois de sua morte. Se ela vivesse nos dias de hoje, certamente continuaria a protagonizar capas de revistas e manchetes sobre os mais variados assuntos. Talvez a imagem construída no presente não seria muito diferente da de outrora, porque o que costuma ser propagado sobre ela não está longe do que foi divulgado nas sátiras.

Se, para a maioria das pessoas, ela mantém a imagem de uma mulher frívola, egoísta e esbanjadora, que desprezou o estado calamitoso do seu povo e sarcasticamente disse para comerem brioches e além disso, se ela foi uma mulher libertina, que teve vários amantes e transformou sua casa de campo numa verdadeira Sodoma, por que atrai a atenção a ponto de permanecer vigente nos meios de comunicação e ter sua imagem reproduzida das mais diversas formas?

No que concerne ao perfil consumista da rainha, Ferriss e Young (2010) credita ao atual fenômeno '*chick culture*', numa tradução livre, 'cultura das garotas'. Tal fenômeno é formado "pela cultura popular americana e britânica que surgiu em meados da década de 90 e focou primariamente as mulheres de classe média entre vinte e trinta anos e maioria com formação acadêmica" (Ferriss e Young, 2010: 98).

Essa identificação deve-se principalmente ao estilo consumista da rainha, junto ao aumento do poder de compra dessas jovens mulheres e o uso da imagem de Maria Antonieta na moda e publicidade.

Atrelado a isso, está a falta de conhecimento sobre ela, então a imagem evocada nos meios de comunicação é tida como menção a quem ela realmente foi. E o que se vê é luxo e ostentação no modo de vestir e ser, além da languidez usual, presente nas campanhas.

Essa deturpação da imagem de Maria Antonieta tem a ver com a deturpação da imagem da própria mulher. Se analisarmos o conteúdo midíatico atual e quais mulheres estão no foco como formadoras de opinião e criadoras de tendências, podemos entender o motivo de uma imagem tão negativa como o da rainha servir de suporte. Esse nicho vem sendo amplamente estudado pelas feministas da terceira vaga.

> É fortemente influenciada pela proliferação da cultura visual e a circulação de representações midiáticas de feminilidade. Para o feminismo da terceira vaga é possível aproximar-se da cultura popular simultaneamente como um meio de prazer e um objeto de crítica (Budgeon, 2010: 280).

Um exemplo trivial da visão da mulher atualmente pode ser percebido com a família Kardashian. Composto basicamente por mulheres, já que os homens presentes são meros coadjuvantes, elas expõem suas vidas através de um reality show em que exaltam ostentação, intrigas e o culto à beleza. O sucesso é tamanho que costumam estampar as principais capas de revistas, além de serem líderes em seguidores nas redes sociais. O Instagram divulgou em agosto de 2015 que Kim Kardashian, o membro mais famoso do clã, foi quem angariou mais seguidores em toda a rede, contando com mais de 44 milhões de pessoas[23]. Considerada a 'rainha do selfie', suas fotos constam praticamente isso: fotos de si mesma em poses sensuais. Enquanto isso, suas irmãs estão entre as 21 mais seguidas, com um conteúdo que não difere tanto da Kim.

Esse comparativo serve para mostrar que a alusão dada à Maria Antonieta não é diferente à de uma celebridade contemporânea. Só para constar, ambas são ricas, belas, famosas e possuem um *background* libertino. Kim Kardashian, vinda de família abastada, conquistou a fama depois que uma *sex tape* em que aparece foi divulgada por um antigo namorado. No caso da rainha, essa fama surgiu através de boatos, mas há quem ainda acredite que os romances atribuídos foram consumados. A aclamação de Kim Kardashian pelo público está longe de ser devido aos atributos intelectuais ou feitos relevantes à humanidade, o foco está na estética e no poder de consumo que possui, qualidades hoje em dia relevantes à *chick culture*. Michelle Lazar (2009) utiliza o termo '*It's about me!*' para tratar um comportamento bastante comum das mulheres de hoje, que implica numa "identidade apoiada por uma cultura do consumismo, o que satisfaz as necessidades e os desejos das mulheres através do consumo. É um direito de viver de forma hedonista e narcisista" (Lazar, 2009: 375).

---

[23] Fonte: socialblade.com/instagram/top/100/followers

Por causa dessa fama consumista, Maria Antonieta tornou-se a garota-propaganda ideal das campanhas publicitárias e editoriais de moda. Ao associar a pessoa ao produto ofertado, é certo que ela teria poder aquisitivo e bom gosto para adquirir tal produto e, como símbolo de status, as mulheres também querem ter esse jeito Maria Antonieta de ser.

Se fizermos um comparativo entre o séculos XVIII e o XXI, entre as exigências da corte de Versalhes e as da sociedade moderna, não há tanta diferença entre as necessidades e valores afetivos no tocante consumo. Em Versalhes as mulheres vestiam-se de acordo com as etiquetas do palácio e para diferenciarem-se da restante sociedade.

As mulheres de hoje vestem-se para mostrar seu poder aquisitivo e para dissociarem ou associarem-se a determinados nichos sociais. Com Maria Antonieta, a necessidade do bem vestir ganhou contornos bem mais pessoais. Ela usou a vestimenta como símbolo de poder, já que unicamente como rainha, seu poder era limitado, principalmente por não possuir nenhuma participação política e, pior, pelos anos que passou sem ter gerado um príncipe herdeiro.

Nos filmes, esse aspecto aparece sutil ou explicitamente. Sempre impecáveis e suntuosos, seus vestidos são tão elaborados quanto as joias que usa. Em *Adeus, minha rainha*, Maria Antonieta possui um caderno de tecidos onde os mantém organizados e é capaz de passar horas deliberando sobre eles. O mesmo ocorre com o penteado *pouf* que aparece nas produções pontuando uma cena específica ou fazendo parte do figurino.

Apesar do consumismo ser bastante criticado, principalmente pelos homens, não deixa de haver uma certa relação nas questões de dominação que o poder econômico traz. “Há uma dificuldade em reconhecer que a desigualdade de gêneros não é cancelada por haver uma tensão no sucesso feminino” (Budgeon, 2010: 286). Nesse aspecto, a posição da rainha diante de Versalhes foi destacado por seu aspecto físico exercer mais poder do que seu papel de rainha.

Da mesma forma que Maria Antonieta usou da ostentação para compensar certas falhas como mulher e soberana, na sociedade feminina moderna também utilizam do consumo como uma válvula de escape para os problemas do dia a dia. Os homens creditam ser uma fraqueza da mulher, mas diferente de

antigamente, hoje a mulher trabalha e pode pagar com seu próprio salário. Isso cria um entendimento e aceitação da conduta da rainha, que passa a ser vista como uma atitude normal. Essas questões dão crédito ao sucesso que a rainha atribui até hoje, em especial aos filmes como *Maria Antonieta* (2006). Esse filme também traz outro traço forte que é a feminilidade, tanto em seu figurino quanto no universo de Versalhes. O excesso de tons pasteis, os detalhes florais, os laços, as rendas, os doces muito bem elaborados, as fofocas entre amigas, a decoração detalhada resgatam outra forte característica da *chick culture*.

Rosalind Gill acredita que a feminilidade mudou o foco para o culto do corpo como a forma de manter a identidade da mulher. "Numa mudança das representações práticas anteriores, parece que a feminilidade é definida como uma propriedade do corpo ao invés de ser uma questão social, estrutural ou psicológica" (Gill, 2007: 149). Nesse aspecto, é interessante perceber um paradoxo com a própria Maria Antonieta, já que ela tinha verdadeiro pudor em expor seu corpo, tanto que nas *remises* ela estava sempre a cobrir-se e durante o banho usava uma vestimenta, como na produção homônima de 2006 sugere.

Os padrões de beleza de hoje estão bem mais rigorosos e as cirurgias plásticas tornaram-se procedimentos básicos e corriqueiros. As modelos e atrizes de cinema estão cada vez mais a exibirem seus corpos relativamente perfeitos, acarretando uma paranoia de desconstrução do próprio ser para tornar-se exatamente como a sociedade prega. A feminilidade cor de rosa, delicada e pueril, típica de um *Petit Trianon* sofreu mudanças profundas nas últimas décadas agregando-se à sexualidade.

Enquanto o olhar masculino, que guia a espectadora no cinema, objetifica a imagem feminina, o mesmo pode-se dizer no padrão estético feminino utilizado pelos meios de comunicação. Essa sexualização da feminilidade traz os mesmos aspectos da escopofilia que faz a mulher buscar para si o modelo de objetificação feminina. "O olhar masculino projeta sua fantasia para a figura feminina que é produzida em conformidade" (Mulvey, 1999: 837). A imagem de Maria Antonieta também passou por esse olhar que estigmatizou a sua personalidade. Nas campanhas publicitárias inspiradas nela, sempre há uma sexualização na pose da modelo ou na concepção total do projeto.

Se na época dela isso era uma forma de desonrá-la, hoje é um método de modernizá-la já que vivemos numa época de profunda erotização dos meios, na vulnerabilidade feminina que mescla com a languidez. Um comparativo com os filmes de Van Dyke e Coppola mostra diferentes formas de erotização da personagem. O primeiro, por ser de uma época em que a sexualidade midiatizada ainda era um tabu, a erotização de Maria Antonieta está na linguagem corporal, quando em companhia de Fersen ela inclina-se diante dele e atira-se em seus braços, numa aproximação distinta da Maria Antonieta de Coppola, que seduz mostrando seus atributos físicos e utilizando o fetiche como a cena em que a rainha espera por Fersen apenas de meias e um leque para cobrir seu corpo. "Na versão de Coppola sobre a vida da rainha, o romance fala mais na língua dos corpos jovens do que nas palavras" (Ford e Mitchell, 2009: 222). Um conceito oposto da versão antiga em que houve uma profusão de juras de amor.

A associação e estereotipação de Maria Antonieta com a moda, consumo e sexo é o que a mantém atrativa por conectar-se a três funções fundamentais dos meios de comunicação. Nesses meios pode perceber o exercício do seu poder e o quanto ela é atual. Ao unir o antigo e o novo numa linguagem acessível e bastante divulgada, a rainha consolida sua existência como objeto midiático a estabelecer conexões e identificações com as mulheres de hoje que insistem em alimentar conceitos pré-estabelecidos que deveriam permanecer no passado.

Conclusão

Procuramos, ao longo da nossa dissertação, compreender por que Maria Antonieta permanece tão atual e fascinante aos olhos do público. Apesar do último filme apresentado que trata sobre a sua vida ter sido produzido em 2012, outros meios de comunicação e inclusive a moda, insistem em utilizá-la como referência.

Os filmes mostram diversas facetas da rainha. Mostram-nos uma monarca apaixonada, frívola, consumista, sofredora, esnobe, caricata. Apesar desses traços servirem de referência direta, um em particular marcou sua atemporalidade: o sofrimento. Maria Antonieta foi uma das rainhas mais desafortunadas. E talvez por isso, sua história se constitui como um guião cinematográfico, que vive da ascensão e queda, o amor e o ódio de uma nação.

Sua vida surge como uma história linear com picos certeiros de clímax. Tudo começa como um conto de fadas num reino deslumbrante, vive-se o amor de um povo, surpreende uma sociedade, todos querem sê-la. Mas a vida perfeita, na verdade, não existe. As cobranças surgem, seja pelo comportamento ou deveres a cumprir, seu principal papel, o de mãe, nem tão cedo é exercido, o tédio vem, as festas também para camuflar todos os problemas, apaixona-se, detém-se, a crise é instalada, a culpa recai nela, começa a decadência, tentativa de fuga, prisão, dor, perdas, condenação, execução. Se sua vida não tivesse sido assim, se a morte fosse natural e indolor, se sua existência não houvesse marcado o fim de uma era, provavelmente ela seria mais uma dentre tantas outras rainhas.

> Num certo sentido, Maria Antonieta foi uma vítima desde o seu nascimento, quer dizer, foi vítima das alianças matrimoniais da sua mãe e foi excepcionalmente desafortunada por ter sido despachada para França para cimentar um tratado Habsburgo-Bourbon que invertia as alianças tradicionais (Fraser, 2001: 187).

Quem sabe se a vida tivesse sido mais feliz, hoje não haveria tanta referência a ela. A tragédia move o mundo porque o transforma, a mídia a glorifica

porque dá audiência e as próprias pessoas possuem o instinto curioso a respeito que serve como um alerta pessoal, um memorando para não imitar.

Mas o que se imita é seu estilo, sua essência, não a que está nas cartas e registros que os historiadores lutam para levá-la a um conhecimento amplo, mas a essência propagada pelos seus detratores, por aqueles que queriam o seu fim. Foram justo eles que perpetuaram sua existência. Foi a tristeza que a transformou em ícone, foi a ingenuidade que a maculou, com parcimônia que amou e na sua natureza expansiva construiu um legado que ultrapassou séculos e se mantém vivo e inspirador.

A visão masculina marcou e delimitou seus passos. Da mesma forma que o cinema manipula o olhar da espectadora a partir do ponto de vista masculino, a fim de que as características da personagem feminina sirvam de identificação e aceitação para aquelas que a observam, o mesmo foi feito pelos homens que a transformaram na figura estereotipada, que ao usar um gigantesco *pouf* vai às festas e seduz todos os homens e não satisfeita, ainda refugia-se no campo com as amigas para praticar orgias. Sua mãe, a única figura feminina relevante em sua vida, estava distante e como empreendedora, construiu um alicerce baseado no machismo, com a benevolência e lealdade da rainha perante seu marido. Quanto ao homem presente em seu lar, amante de relógios, perdeu tempo a viver no seu medo e assim solidificou uma má reputação na esposa. O problema era com ele mas quem levava a culpa era a rainha porque já dizia a sua mãe: um casamento feliz depende da mulher.

Já o homem da sua vida tentou salvá-la como um herói, mas os contratempos eram vários e nada pôde fazer a não ser acompanhar a decadência da sua amada de longe, porque permanecer por perto além de doloroso era perigoso. Bastavam tantas calúnias já proferidas, não precisava de mais. E, assim, Maria Antonieta viveu tendo a sua história esquecida e depois relembrada, repassada, reinventada.

Houve um tempo em que se acreditava que Cleópatra havia sido tão bela quanto a atriz Elizabeth Taylor. Os historiadores, ao mostrarem a verdade dos fatos, negaram tal mito. Não, ela estava longe de possuir beleza. A questão era saber como ela conseguiu governar um dos reinos mais prósperos da Antiguidade

e conquistar os homens mais poderosos da sua era. A beleza abre portas, mas com Cleópatra percebeu-se que a inteligência ultrapassa as barreiras e foi com a astúcia que ela construiu seu império e comandou o coração dos seus amantes.

Maria Antonieta utilizou a sua beleza para ter poder. Mas foi um poder tão êfemero quanto a própria beleza e foi a duras penas que ela percebeu que era preciso mais do que isso. Apenas no fim da sua vida, já prisioneira, pode a sua inteligência ser destacada. Afinal, além dos estereótipos, havia uma mulher decidida e madura.

Hoje, o mundo parece ter retrocedido porque a beleza parece manter-se o elemento mais fundamental da vaidade da mulher. Tal ideia é construída para manter e desenvolver o que é essencial para vender produtos que alimentem tal 'ideal de beleza'. Maria Antonieta surge-nos hoje, na cultura popular, como um modelo e um produto idealizado, e através dela, continuará a servir de modelo também a um certo lugar das mulheres, que teima em repetir-se, nas diferentes sociedades históricas.

Observa-se que, assim como a beleza, outros pontos como a sensualidade e consumismo também servem de influência às mulheres. Se as poses das modelos evocam a sexualização da rainha é porque além de ser análogo à imagem de Maria Antonieta, a própria sexualização da mulher na sociedade contemporânea tornou-se referência ao comportamento feminino. Há uma profusão de gestos e adereços provocantes que transformam a mulher num objeto de satisfação masculina.

Além disso, é no consumo que há a tentativa de empoderamento da mulher, novamente sob uma perspectiva masculina. É no ato da compra que a mulher é levada a acreditar que está no domínio da situação, quando na verdade, é seduzida pelo modelo capitalista comandado por homens, em sua grande maioria, que vêem na moda, e especialmente, o mercado de alto luxo, o nicho ideal para o sexo feminino. Assim como Maria Antonieta gastou milhões em vestidos, joias e artefatos decorativos, a mulher de hoje também está apta a investir boa parte de sua renda em artigos caros para enfatizar seu alto poder aquisitivo e a inclusão num seleto grupo de mulheres consideradas bem sucedidas. Vale ressaltar que essa noção de poder assemelha-se ao que Maria

Antonieta passou para a corte e sociedade francesas e distancia-se da representação literal de poder, no caso dela, em ser a soberana de uma nação.

Nesse caso, haveria a projeção de uma hierarquia onde a mulher estaria a ocupar uma posição superior, o que não condiz com as estruturas sociais vigentes. O homem sempre ocupou uma posição superior em relação à mulher, culturalmente imposta, como defendera Simone de Beauvoir.

Como visto anteriormente, percebe-se que os filmes retratam e reforçam essa imagem de Maria Antonieta. Todos eles em determinado momento enfatizam algum desses parâmetros. As três bases formadoras da sua personalidade estão presentes: beleza, sensualidade e consumismo.

A maneira como *Maria Antonieta* (1938) retrata a sensualidade difere de como a rainha aparece no título homônimo de 2006. A primeira é mais sutil em relação à segunda, mas está presente nos dois filmes, assim como a submissão ao amor do clássico de Van Dyke em relação a *Adeus, minha rainha* (2012). Este também mostra o consumo com a rainha e sua caixa repleta de diamantes. Uma cena sutil se comparada à profusão de peças e ornamentos que surgem ao longo da projeção de Sofia Coppola.

Portanto, os filmes também corroboram com a manutenção da imagem e estereotipação de Maria Antonieta, além de auxiliar na criação da imagem da própria mulher moderna, que longe de ser autêntica, independente e forte, é frágil e dotada de um comportamento fútil e dependente. Beauvoir em sua obra *O segundo sexo*, já afirmara que a história das mulheres foi feita pelo homem e assim continua a ser, em todas as esferas sociais. Ainda de acordo com ela, “a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define” (Beauvoir, 1970: 177). E assim, tal qual Maria Antonieta aparece nos meios de comunicação, a mulher é definida e identificada como fruto de ideologias e construções de comportamento massificadas pelo que é propagado, de acordo com estruturas masculinas de como a mulher deve ser vista e como ela deve enxergar a si própria.

E enquanto o olhar masculino predominar o enredo dos filmes e as concepções de vida que deveriam ser próprias do sexo feminino, o abismo entre os gêneros irá persistir, assim como a construção de novos símbolos

feminilizados, seja uma personalidade do *show bizz* contemporâneo ou uma figura histórica, assim como a figura da mulher como mãe e dona do lar em detrimento da mulher que trabalha e possui a liberdade de escolher a carreira ao invés do casamento. A vida da mulher é contada como uma história linear em que é preciso um homem para salvá-la e subordiná-la, porque assim foi definido pela cultura de massas e consumido como estilo de vida propriamente dito.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (2003) Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novus.

ADORNO, Theodor W. (1993) Teoria estética. Lisboa: Edições70.

ANDREW, Dudley (1984) Concepts in film theory. Oxford: Oxford University Press.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2013) A análise do filme. Lisboa: Texto & Grafia.

BARSAM, Richard; MONAHAN, Dave (2010) Looking at movies: an introduction to film. New York: W. W. Norton & Company.

BETTINSON, Gary e RUSHTON, Richard (2010) What is film theory? An introduction to contemporaray debates. New York: Open University Press.

BONDANELLA, Peter (1998) Umberto Eco e a obra aberta: semiótica, ficção, cultura popular. Algés: Difel.

BOURDIEU, Pierre (2010) A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BUDGEON, Shelley (2010) "The contradictions of succesful femininity: third-wave feminism, postfeminism and 'new' femininities" *in* GILL, Rosalind; SCHARFE, Christina (orgs.) *New femininities: postfeminism, neoliberalism and subjectivity*. Basingstoke: Palgrave, 279-292.

BYARS, Jackie (2005) All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950s melodrama. London: Routledge.

CAMPAN, Madame (2008) A camareira de Maria Antonieta.: memórias. Lisboa: Alêtheia.

CHAUDHURI, Shohini (2006) Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. London: Routledge.

COBBAN, Alfred (1988) A interpretação social da revolução francesa. Lisboa: Gradiva.

DE BEAUVOIR, Simone (1967) O segundo sexo: a experiência vivida. São Paulo. Difusão Europeia do Livro.

DE BEAUVOIR, Simone (1970) O segundo sexo: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

DE LAURETIS, Teresa (1984) Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema. Bloomington: Indiana University Press.

DENZIN, Norman K. (1995) The cinematic society: the voyeur's gaze. London: Sage.

DOANE, Mary Ann (1999) "Film and the masquerade: theorising the female spectator" *in* THORNHAM, Sue (org.) *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 131-145.

DUFRESNE, Claude (2007) Maria Antonieta: o escândalo do prazer. Lisboa: Edições70.

FISKE, John (1989) Reading the popular. London: Routledge.

FORD, Elizabeth A.; MITCHELL, Deborah C. (2009) Royal portraits in Hollywood: filming the lives of queens. Lexington: The University Press of Kentucky.

FOREMAN, Amanda (2011) Georgina: duquesa de Devonshire. Rio de Janeiro: Objetiva.

FRASER, Antonia (2001) Maria Antonieta: a viagem. Porto: Oceanos.

FRIEDAN, Betty (1971) Mística feminina. Petrópolis: Vozes Limitada.

FURET, François (1983) Pensar a Revolução Francesa. Lisboa: Edições70.

GOFFMAN, Erving (1987) Gender advertisements. New York: Harper Torchbooks.

GROSSBERG, Lawrence; WARTELLA, Ellen; WHITNEY, D. Charles (1998) Media making: mass media in a popular culture. Thousand Oaks: Sage.

HANNAM, June (2007) Feminism. Harlow: Pearson.

HABSBURGO, Catalina de (2006) Maria Antonieta: vida e morte da última grande rainha de França. Lisboa: A Esfera dos Livros.

HASKELL, Molly (1999) "The woman's film" *in* THORNHAM, Sue (org.) *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 20-30.

HAYWARD, Susan (2000) Cinema studies: the key concepts. London: Routledge.

HELLMAN, Mimi (2006) "Interior motives: seduction by decoration in eighteenth-century France" *in* BOLTON, Andrew; KODA, Harold (orgs.) *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 15-24.

HUISMAN, Rosemary (2005) "Advertising narratives" *in* FULTON, Helen Elizabeth (org.) *Narrative and media*. Cambridge: Cambridge University Press, 285-299.

JACKSON, Sue; VARES, Tiina (2011) “Media ‘sluts’: ‘Tween’ Girls’ negotiations of postfeminist sexual subjectivities in popular culture” *in* GILL, Rosalind; SCHARFF, Christina (orgs.) *New femininities: postfeminism, neoliberalism and subjectivity*. London: Palgrave Macmillan, 134-146.

JOHNSTON, Claire (1999) “Women’s cinema as counter-cinema” *in* THORNHAM, Sue (org.) *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 31-40.

LINDNER, Katharina (2012) “ ‘In touch’ with the female body: cinema, sport, and lesbian representability” *in* ROSS, Karen (org.) *The handbook of gender, sex and media*. Chichester: Wiley-Blackwell, 277-293.

MALINOWSKI, Bronislaw (2009) Uma teoria científica de cultura. Lisboa: Edições70.

MAYSHARK, Jesse Fox (2007) Post-pop cinema: the search for meaning in new american film. Westport: Praeger.

MCROBBIE, Angela (2009) The aftermath of feminism: gender, culture and social change. London: Sage.

MODLESKI, Tania (2009) “Clint Eastwood and male weepies” *in American literary history*, vol. 22, nº 1, 136-158.

MULVEY, Laura (1999) “Afterthoughts on ‘Visual pleasure and narrative cinema’ inspired by King Vidor’s Duel in the sun (1946)” *in* THORNHAM, Sue (org.) *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 122-130.

MULVEY, Laura (1999) “Visual pleasure and narrative cinema” *in* BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (orgs.) *Film theory and criticism: introductory readings*. New York: Oxford University Press, 833-844.

PENLEY, Constance (1989) The future of an ilusion: film, feminism and psychoanalysis. Minneapolis. University of Minnesota Press.

PLECK, Joseph H. (2004) “Men’s power with women, other men and society: a men’s movement analysis” *in* MURPHY, Peter F. (org.) *Feminism and masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 57-68.

POLLOCK, Griselda (2003) “The visual” *in* EAGLETON, Mary (org.) *A concise companion to feminist theory*. Oxford: Blackwell, 173-194.

PRAMAGGIORE, Maria; WALLIS, Tom (2008) Film: a critical introduction. London: Pearson.

PRICE, Stuart (2012) “Retorical masculinity: authoritative utterance and the male protagonist” *in* ROSS, Karen (org.) *The handbook of gender, sex and media*. Chichester: Wiley-Blackwell, 118-134.

ROSA, António Machuco (2014) Semiótica, consumo e publicidade. Porto: Media XXI.

SEBASTIÃO, Sónia Pedro (2012) Cultura contemporânea: contributos para os estudos culturais, mediáticos & digitais. Lisboa: ISCSP.

SMELIK, Anneke (1998) And the mirror cracked: feminist cinema and film theory. London: MacMillan Press.

SMITH, Sharon (1999) “The image of women in film: some suggestions for future research” *in* THORNHAM, Sue (org.) *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 14-19.

STRINATI, Dominic (2000) An introduciton to studying popular culture. London: Routledge.

STRINATI, Dominic (2004) An introduction to theories of popular culture. London: Routledge.

TOURZEL, Duquesa de (2007) Memórias da duquesa de Tourzel preceptora dos príncipes reais de França (1789-1795). Lisboa: Alêtheia.

VOVELLE, Michel (1987) A mentalidade revolucionária: sociedade e mentalidade na revolução francesa. Lisboa: Edições Salamandra.

VOVELLE, Michel (2007) A revolução francesa. Lisboa: Edições70.

WALTERS, Margaret (2005) Feminism: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press.

WALTERS, Suzanna Danuta (1995) Material girls: making sense of feminist cultural theory. Los Angeles: University of California Press.

WEBER, Caroline (2008) Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução. Rio de Janeiro: Zahar.

WITKIN, Robert W. (2004) Adorno on popular culture. London: Routledge.

ZWEIG, Stefan (1972) Maria Antonieta. Lisboa: Círculo de Leitores.

Outras Fontes

Artigos Científicos

FERRIS, Suzanne; YOUNG, Mallory (2010) “Marie Antoinette: fashion, third-wave feminism and chick culture”. *Literature Film Quarterly*. 38(2), 98-116.

GILL, Rosalind (2007) “Postfeminist media culture: elements of a sensibility”. *European Journal do Cultural Studies*. 10(2), 147-166.

LAZAR, Michelle M. (2009) “Entitled to consume: postfeminist femininity and a culture of post-critique”. *Discourse & Communication*. 3(4), 371-400.

Websites

www.blogchaplin.com. *O retorno do cinema mudo em “O Artista”*, de 04/08/2014.

www.socialblade.com/instagram/top/100/followers

www.theguardian.com/film/filmblog/2011/aug/03/forbes-list-hollywood-wage-gap