



O Prazer Visual em *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola¹

Sergio Roberto Vieira MARTINS²

José GATTI³

Mônica Cristine FORT⁴

Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

O presente artigo discute sobre o prazer visual no filme *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, 2006, tendo como enfoque a figura feminina e seu fascínio diante do espectador. A análise destaca alguns elementos imagéticos que revelam esse deslumbramento, além de provocações e imbricações, sobretudo, enaltecidas pela presença do corpo feminino e aquilo que ajuda a emoldurá-lo, entre eles, cores, cenografia, trilha sonora, bem como o consumismo e outros fatores relacionados ao desejo em diferentes formas. Para que ocorra esse fascínio, a identificação e o ilusionismo são determinantes. Contribui para isso, também, o fato do cinema, ao longo da história, ser governado pelo homem, que domina o olhar, ficando a mulher como estímulo, para ser exibida, apreciada, da mesma maneira que as figuras pictóricas das musas, proporsionando fantasia e a ideia de objeto-espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: audiovisual; cinema; ficção; prazer visual; figura feminina.

CORPO DO TRABALHO

O filme *Marie Antoinette* (2006), da diretora e roteirista estadunidense Sofia Coppola, foi escrito a partir do livro de Antonia Fraser, *Marie Antoinette: the journey*, de 2001, uma biografia das muitas já publicadas sobre essa personagem polêmica da alta aristocracia francesa. A narrativa em si não tem nada de extraordinário, procura mostrar o contexto vivido pela protagonista, que é a história da jovem arquiduquesa da Áustria em sua viagem para França, seu casamento com Luís Augusto, e, em especial, o período vivido no Palácio de Versalhes, que ocorre entre os anos de 1770 a 1789. Obviamente que Maria Antonieta é destaque na história, praticamente todo o enredo gira em torno dela. Porém, é possível perceber que quase todos os elementos compositivos, no filme, promovem ainda mais o papel central da personagem, não como protagonista, mas como mulher. Neste artigo, o mais importante é justamente discutir

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Mestrando do Curso de Comunicação e Linguagens: Estudos de Cinema e Audiovisual da UTP - Universidade Tuiuti do Paraná, email: sergiobertovi@gmail.com

³ José Soares Gatti Junior, orientador do trabalho, professor do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens – UTP, email: zegatti@uol.com.br

⁴ Orientadora do trabalho, professora do programa de Pós-Graduação de Comunicação e Linguagens – UTP, email: monica.fort@yahoo.com.br



algumas das representações em volta da figura de Maria Antonieta, que tendem a fortalecer a ideia do prazer visual que as imagens podem proporcionar, trazendo o fascínio que o cinema acaba gerando no espectador. Assim, os enquadramentos, gestos, expressões, cores, entre outros detalhes parecem servir de estímulo para quem está diante do filme, além de emoldurar o corpo feminino, criando um prazer erótico, mesmo sem mostrar as zonas erógenas. Para tanto, os estudos de Laura Mulvey, publicados a partir de 1973, servem como base para compreender que o prazer visual, sobretudo, erótico, é um dos elementos centrais em *Marie Antoinette*.

A ESCOLHA DE SOFIA

A biografia de Antonia Fraser serve como referência principal para o filme de Coppola, na qual tenta desmistificar ou tornar mais humana a personagem central, a arquiduquesa da Áustria, que em 1774 torna-se Rainha Consorte da França. Boa parte da história, por ser muito extensa, é deixada de lado ou menosprezada, enfatizando mais as atividades prosaicas vividas dentro e ao redor do Palácio de Versalhes, castelo real construído na zona rural da França, que serviu como centro do poder imperial daquele país por três gerações, de Luís XIV à Luís XVI. A escolha de algumas dessas partes da história de Maria Antonieta, logicamente, se dá pelo fato de que a vida dela foi muito conturbada, e cheia de exageros; passou por momentos de intensa euforia, prazeres, *glamour* e esbanjamentos, contrastados com frustrações, tristezas, depressões e tédio, por vezes, por situações degradantes, terminando em decadência, condenação e guilhotina (em 1793). Porém, Sofia Coppola opta em contar apenas até o momento que a corte, e, logo em seguida, o Rei Luís XVI e a Rainha Maria Antonieta deixam o Palácio de Versalhes (1789), fato que ocorre por conta das ofensivas de vários grupos que eram contra o regime autoritário, os privilégios da aristocracia e a própria incompetência do Rei (Luís Augusto), que resultaram na chamada Revolução Francesa. Em vários pontos a narrativa se fragmenta, certas partes o espectador precisa preencher (usando o seu conhecimento da história ou por estar subentendido no roteiro). Essa estratégia utilizada pela diretora, Coppola, que primou em destacar mais a figura de Maria Antonieta, enfatizando os momentos de alegria, euforia, mesmo com melancolia, decepção, angústia, torna o filme um pouco mais leve, por vezes divertido. A proposta de Antonia Fraser sobre a figura da protagonista, de torná-la mais humana, é mantida por Coppola, porém, esta procura mostrar um comportamento adolescente e às vezes infantil, tanto por parte da Maria Antonieta, quanto de Luís Augusto.



Para enfatizar a figura feminina ou a sensualidade, alguns acontecimentos são cortados ou aparecem muito rapidamente: por exemplo, os preparativos para o casamento de Maria Antonieta não são mostrados – da imagem dela apreciando os jardins do Palácio de Versalhes surge um corte seco e ela já está caminhando em direção ao altar – os momentos dela se preparando para a primeira noite de núpcias leva mais tempo no filme do que a cerimônia na igreja. Outra curiosidade é que nenhuma gravidez é exibida no filme, Maria Tereza (a esposa de Carlos Felipe, irmão mais novo de Luís Augusto), a condessa de Bourbon, simplesmente aparece parindo, pois o mais importante é o que aquilo repercutiu, ou seja, o quanto abalou a protagonista, pois esta precisa engravidar, dar um herdeiro, um sucessor ao trono. A coroação de Luís Augusto, é outro exemplo interessante, não mostra os preparativos e a cerimônia é relativamente rápida, talvez porque ali ele era a figura mais importante. A sequência não é a comemoração daquele evento, mas sim a festa de aniversário de Maria Antonieta, que completava 18 anos, talvez porque neste prevaleça a figura da protagonista (e das mulheres da corte em geral), roupas, trejeitos, flertes, bajulações, comidas, bebidas, jogatina. O baile de máscaras foi outro evento de destaque no filme, nele a protagonista conheceu seu futuro amante, Fersen. Na festa um detalhe chama atenção: ao som de músicas dos anos de 1980, dentro da *diegese* narrativa os convidados estão dançando, porém, como aquele som é executado, se não há nenhuma banda ao vivo e o Gramofone, por exemplo, só seria inventado cem anos depois daquele contexto histórico? Talvez para enaltecer o prazer visual, entreter ou estimular ao público, possivelmente para tornar aquela cena mais próxima da contemporaneidade, como se fosse uma balada ou algo assim – o comportamento, os flertes, o uso de bebidas para descontrair (desinibir), entre outros detalhes.

Outras cenas (principalmente após Maria Antonieta torna-se rainha) revelam uma espécie de comportamento adolescente/burguês ou de uma jovem que não tem limites, que dá mais importância para a aparência, para o *glamour* do que para suas obrigações e deveres com a família e o império: após todas as extravagâncias possíveis em sua festa de aniversário, no dia seguinte, uma panorâmica mostra o que sobrou, Maria Antonieta está em um divã, no mesmo ambiente, deitada, com cara de ressaca, mas não feia, ao levantar caminha colocando as duas mãos na cabeça (revelando dor), mas não parece depreciativo, ao contrário, como se realmente o dia seguinte de uma “noitada” fosse bom e que valeu a pena; depois de um relaxante banho, ela está no



jardim conversando com seus consultores, estes apontam que ela está gastando muito (esbanjando), ela resolve o caso muito rapidamente, pois alguém anunciou a chegada de Leonard, seu cabeleireiro – o fato pode denotar que ela dá mais importância para a sua aparência do que para suas obrigações como Rainha – na cena seguinte ela está tendo aula de piano, interrompida pela chegada de seu irmão. Ele a adverte das jogatinas, das festas, e das más companhias – como se fosse uma repreensão feita por uma mãe ou pai de uma adolescente, mas sem exaltar a voz.

Coppola mostra Versalhes como se fosse um *shopping*, passeios de jovens da corte pelos corredores, elas olham umas para as outras, fofocam, cochicham, fazem compras, que é um dos destaques do filme – em várias cenas Maria Antonieta compra sapatos, vestidos, acessórios, sempre com muita cor, detalhes, exuberância, *glamour* – ignorando ou fazendo pouco caso dos problemas da corte. As coisas se alteram um pouco depois que a protagonista tem sua primeira filha. Como prêmio Luís Augusto dá de presente um palacete que fica numa região mais retirada e que leva o nome de *Petit Trianon*, ela se muda para lá com a filha. As roupas e os cabelos ficam menos extravagantes e as atividades cotidianas mudam: leitura de poesias, audições com músicas suaves, atividades junto à natureza, visitas de amigas mais calmas, elas colhem frutas frescas, tomam chá. Mesmo assim há preocupação com aparências e lindas imagens fascina o espectador. Uma sequência mostra num barquinho, com mais duas amigas, todas com ar de tédio, no fundo ela sente falta da badalação.

Ao voltar para Versalhes, em pouco tempo está falando com suas amigas de *affair* (expressão que vem do francês *affaire*, que aqui significa “caso”), que é tratado com muita naturalidade, e, começa a se envolver com o conde Fersen (sueco que conheceu no baile de máscaras, antes de se tornar Rainha), a partir de então, passa a ficar mais tempo com ele do que com seu esposo. Depois de muitos encontros amorosos, Fersen precisa voltar para seu país. Maria Antonieta fica entediada, todas as cenas dali em diante ela não está mais usando perucas ou penteados extravagantes, também não há mais festas, apenas decepções, a morte de sua mãe, os problemas políticos, a única cena alegre é com o nascimento de seu filho homem (o *delfim* da França, como era chamado), muito embora, mais adiante, ainda criança (com oito anos), ele morrerá. As últimas imagens do filme são escuras, denotando tristeza, perda e tudo mais que viria adiante na história.

O DESLUMBRANTE MUNDO DE SOFIA

De forma geral, as escolhas feitas por Coppola favorecem a exuberância, a sensualidade, muitas vezes provocam os espectadores, tanto com o *glamour*, quanto com as atitudes extravagantes, em especial da protagonista. Após o lançamento do filme, em 2006, a diretora revela que ficou admirada ao saber que Maria Antonieta tinha apenas 14 anos quando se casou, ter se tornado rainha muito jovem, com 18, e que, na realidade não estava interessada em corrigir supostos erros ou equívocos sobre ela, mas sim contar a história do seu ponto de vista (COVINGTON, 2006). Um bom exemplo aparece no final do filme, os ataques a Versalhes começam a se intensificar, mas o que aparece são imagens de Maria Antonieta com Luís Augusto, sendo servidos, enquanto ouvem o som da multidão, bombas e vidraças sendo quebradas, não são mostrados os ataques e sim o que a protagonista está fazendo, sentindo. Poucas são as cenas em que ela não aparece, raros são os momentos em que ela não estaria vendo aquela ação, talvez as cavalcadas dos homens da corte, em suas caçadas, e do Rei Luís XV com Madame du Barry. Em quase todas as cenas Maria Antonieta sempre está muito bem vestida, revelando sensualidade e *glamour*, suas compras são uma busca por coisas que favoreçam o visual exagerado, esbanjando exuberância nos detalhes, também os objetos decorativos e tudo que está ao redor dela são enfeites, molduras que enobrece a figura feminina, seu olhar chama a atenção, por vezes flertando o próprio espectador, também quase sempre ela está comendo ou bebendo, prazeres que alimentam o fascínio visual que essas imagens carregam.



Figura 1 – Maria Antonieta em um divã, com olhar sedutor (01min11seg).

A primeira cena (fig. 1) que aparece no filme está carregada de informações, numa espécie de ápice das várias características que comumente envolvem Maria



Antonietta, uma mulher extravagante, despreocupada, uma beldade que está quase sempre sendo bajulada. A cena surge durante os créditos iniciais, são poucos segundos, mas o suficiente para mostrar basicamente o tema central da história, que é a figura da protagonista, naturalmente, Maria Antonietta (Kirsten Dunst) está sentada num divã, cercada por muitas gulseimas (na frente e atrás dela), uma moça (chamada de “criada”, no filme) está aos seus pés colocando-lhe um sapato feminino. O enquadramento é digno de uma pintura ao estilo *Vênus Adormecida*, das várias que surgiram, em especial, de Giorgione (1509), de Ticiano (1538) e Édouard Manet (1863). Esta última, de Manet, recebe o título de *Olympia*, e “influenciou fortemente o surgimento do impressionismo” (MENDES, 2011). Nela a figura feminina lança um olhar desafiador para o espectador, assim como ocorre em *Marie Antoinette*, de Coppola, porém os movimentos (encenação) tornam a sequência muito mais sensual do que a pintura, mesmo que a personagem não apareça nua, como acontece em Manet. Seus gestos provocativos e seu olhar são ainda mais eróticos, compensando o vestido que lhe cobre boa parte do corpo. Neste caso, não mostrar é muito mais voluptuoso do que se estivesse sem nenhuma censura. Deitada, olhos fechados em deleite, o *glamour* aparece nas penas brancas na cabeça, vestido branco de seda e móveis no estilo da época, a moça coloca os sapatos nos pés da protagonista, de costas para o espectador, provavelmente de joelhos no chão ou algo semelhante, a personagem está a meia altura e não aparece muita coisa abaixo da cintura, só não é mais discreta porque sua função é bem específica, servir a madame. O vestido preto, da criada, diante do cenário quase a esconde, pois o restante está bem iluminado, com cores vivas e bastante claras. O fundo (em madeira) tem tom de azul bem claro, com ornamentos em branco, idêntico ao divã e as mesas que servem os doces, no estilo da época. O que torna a imagem mais jovial é o uso do rosa, tanto nos doces, misturados com os vermelhos das frutas (morangos e cerejas), quanto nas coberturas dos bolos, assim como no tule do vestido da protagonista e, logicamente, os sapatos, que não passam despercebidos. Ao virar a cabeça levemente, Kirsten Dunst abre os olhos e com seu braço direito alcança o bolo que está em primeiro plano, com o dedo indicador pega um pouco da cobertura e leva até sua boca (enquanto a criada, após ter colocado os sapatos, fica disfarçando, como se estivesse fazendo algo útil, ali, põe-se um pouco de lado, assim, sua posição está mais de frente à protagonista, indicando respeito, pois parece que está inclinada diante de uma pessoa nobre, ao mesmo tempo em que parece não estar fazendo nada, a não ser esperando acabar a cena).



O ponto importante dessa sequência é o olhar da protagonista, somado aos doces e todo o *glamour*, o único objetivo da imagem é seduzir, não apenas do ponto de vista erótico, mas também pelo fascínio que a imagem carrega. A soma de tudo que está sendo representado é que a torna sedutora: uma mulher jovem, deitada, sendo bajulada, sem a menor preocupação, cercada de doces. Antes do corte da cena, Kirsten Dunst sorri, olhando para a câmera (espectadores) e pisca rapidamente um dos olhos e novamente volta a fechá-los colocando-se em deleite (com o rosto para cima), como se estivesse numa dessas cadeiras inclináveis, diante de uma piscina, buscando um bronzeado, enquanto alguém lhe massageia os pés. O que opera nessa cena é exatamente o deleite em pelo menos dois aspectos ou pontos de vista: o olhar feminino e o olhar masculino (conforme aponta Mulvey, 1983), neste caso, Sofia Coppola procura satisfazer a ambos: para as mulheres (olhar feminino) a cena denota o sonho talvez de muitas, elas poderiam se imaginar no lugar da protagonista, deitada, sem fazer nada, sendo bajulada, comendo, se deliciando com o que mais gosta, demonstrando poder e riqueza (*glamour*), tendo alguém aos seus pés; assim, por outro lado, e talvez ainda mais fascinante, o olhar masculino diante da sequência, moldando uma cena utilizando formas eróticas, somado ao jogo de interpretação, em especial do olhar, o sorriso e o piscar do olho, demonstrando desejo, chamando para o espetáculo, que talvez seja a própria figura da mulher, convidando a sonhar (satisfazer seus desejos). A imagem da personagem, com seus ornamentos e tudo mais, faz parte do imaginário coletivo, gera uma vontade, tanto de comer aquelas guloseimas, quanto de ter para si aquela jovem mulher.

Se o espectador estiver atento aos detalhes, perceberá que a atriz faz um gestual que pode ser uma provocação, como quem está flertando, o olhar, o sorriso e o piscar do olho. De modo geral, a sequência revela uma estética voltada para o fascínio masculino (heterossexual). O divã também é muito revelador, este o lugar da psicanálise, adotado por muitos, inclusive Freud, está relacionado também ao sonho, a lembrança, a introspecção, muito utilizado ao longo da história em representações pictóricas ligados à figura feminina (como já foi mencionado), geralmente nele estão deitadas beldades, algumas nuas, como se fosse objetos de prazer ou ornamento. A própria palavra diva está relacionado a divindade feminina, deusas ou musas, em que o homem fica apreciando, ostentando como se fosse seu objeto. Portanto, a mulher aparece sempre como imagem e o homem como o dono do olhar. Outro ponto importante é que a maior



parte desse tipo de representação pictórica, e de outras que aparecem a figura da mulher, são de autoria masculina, o que sustenta a ideia do olhar dominante, com suas regras, formas e padrões, que por vezes está distante da realidade.

Assim, ao longo da história, o mundo vem sendo governado pelo homem, “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (MULVEY, 1983, p. 444). O papel da mulher está relacionado a exibição, geralmente com o propósito de um impacto erótico, de um deleite sensual ou um objeto visual, numa condição que Laura Mulvey sintetiza como “para-ser-olhada”. Não só a pintura alimentou isso, mas também o cinema, a propaganda, a novela, e tantas outras formas de expressão humana.

Para Maya Deren (2012, p. 134), a câmera cinematográfica, principalmente com seus avanços tecnológicos ao longo de sua história, pode realizar grandes produções “mediante esforços virtualmente mínimos: ele requer de seu operador apenas um pouco de aptidão e energia; de seu assunto, que apenas exista; e de sua audiência, que apenas possa ver”. Deren, diretora e fotógrafa norte-americana, reafirma as potencialidades do cinema, de como é possível utilizar-se das relações de movimento, tempo e espaço, além de um poder extraordinário de expressão e de manipulação.

O cinema também pode oferecer “um número de prazeres possíveis. Um deles é a *escopofilia*. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (MULVEY, 1983, p. 440). Freud apresenta a *escopofilia* como um instinto relacionado com a sexualidade humana, que não necessita exatamente ver ou sentir as zonas erógenas, mas sim ter para si a outra pessoa como um objeto (*idem*, 1983), neste caso de desejo, controlado a partir do olhar, da imagem, da sedução ou fascínio criado para este fim. A *escopofilia* está intimamente relacionada ao voyeurismo (em princípio, ainda na infância, aparece no simples desejo de ver aquilo que é proibido), mas segundo Mulvey (*idem*, p. 441), “Freud aprofundou ainda mais a teoria da *escopofilia*, ligando-a inicialmente ao auto-erotismo pré-genital, após o qual o prazer do olhar é transferido para os outros por analogia”. Levado ao extremo pode gerar pessoas obsessivas, que tratam os outros como puro objeto sexual, em outros casos pode criar pervertidos de inúmeras espécies.



Do ponto de vista masculino (homem heterossexual), ter uma mulher deitada no divã (quase que na mesma posição de uma beldade na cama, em deleite), cria no imaginário do homem a presença dele na tela, ali, como se pudesse projetar seu corpo diante da atriz, tomando-a para si.

O cinema parece proporcionar essa sensação de sonho, o ambiente é projetado para o conforto do espectador, uma sala escura dá ainda mais essa ideia de ilusão ou de se estar diante de um buraco de fechadura, espiando (voyeurismo), o conforto da poltrona e demais comodidades tenta aproximá-lo da narrativa, entrar na história, fazer parte dela. Em especial na cena destacada, outros elementos carregam ainda mais essa percepção, a expressão do olhar (da atriz, Kirsten Dunst), os gestos (que parecem convidar o espectador para se deitar com ela), e intrínseco o desejo masculino de “possuir” aquela pessoa ou estar em cena com ela. Do ponto de vista feminino, talvez, seria de estar no lugar da personagem, ser o objeto desejado, ou seja, de qualquer forma, a imagem está também relacionado à questão sexual para a mulher: a ideia de ter fama, *glamour*, poder, ser bajulada, ter doces e ficar sem fazer nada são alguns dos vários desejos reprimidos, que são aspectos relacionados aos voyeuristas. Para ambos, tal sequência, é um convite a sonhar, independente se a história é interessante ou não, todos estão convidados ao fascínio de *Marie Antoinette*.

Além da imagem, que gera um prazer visual excessivo, a trilha sonora também faz sua parte, embora não seja objeto de análise neste artigo, não há como não mencioná-la ao menos nessa sequência ou preâmbulo, pois a letra faz um convite, estimulando ainda mais o espectador. A música escolhida chama-se *Natural's Not In It*, da banda Gang Of Four⁵, os primeiros acordes são de guitarra elétrica e os versos que seguem são muito sugestionáveis, entre eles: “*What to do for pleasure*”, “*Ideal love a new purchase*”, “*A market of the senses*”, “*Dream of the perfect life*”, “*Economic circumstances*”, “*The body is good business*” (...) “*We are not so gullible*”, “*Our great expectations*”, “*A future for the good*”, “*Fornication makes you happy*”⁶. De forma geral, a música contribuiu para esta provocação, mesmo que em determinada

⁵ Escrita por: Dave Allen, Hugo Burnham, Andy Gill e Jon King. Interpretada por: Gang of Four. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/trilha-sonora/maria-antonieta/234>>

⁶ Em livre tradução: “O que fazer pelo prazer”, “Amor ideal uma nova compra”, “Um mercado de sentidos”, O sonho da vida perfeita”, “Circunstâncias econômicas”, “O corpo é um bom negócio” (...) “Nós não somos tão ingênuos”, “Nossa grande expectativa”, “Um futuro para o bem”, “Fornicação faz você feliz” (...) VAGALUME. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/gang-of-four/naturals-not-in-it-traducao.html>>



parte as frases pareçam desconexas, carregam significados importantes para o contexto do filme e suscita o imaginário tanto do público masculino, quanto feminino: a busca pelo prazer, a rebeldia, coloca o corpo como objeto de consumo ou de negócio, convida a viver um sonho de uma vida perfeita, sendo que o refrão nada mais é do que a frase “*Repackaged sex keeps your interest*”, algo como “Sexo reembalado mantém o seu interesse”, repetida várias e várias vezes durante os créditos iniciais do filme. Obviamente que a letra não serve apenas para a imagem inicial, de Maria Antonieta no divã, também está relacionada a todo o contexto criado por Sofia Coppola para transformar a personagem em uma espécie de ícone de rebeldia, numa tentativa de fugir do tédio e da frustração diante das amarras da sociedade patriarcal, além de tentar criar uma imagem que represente o prazer ou o desejo, formatado na figura feminina. O filme (com suas estratégias narrativas) procura se aproximar das adolescentes, introduzindo músicas e outros elementos mais contemporâneos, para tentar fortalecer ainda mais esse laço hipnótico de fascínio de que escreve Maya Deren, dentro daquilo que se chama semelhança.

O contexto da época e as adversidades da protagonista são bastante conhecidos – do período histórico: casamentos arranjados, aristocracia, sistema patriarcal, entre outros; para Maria Antonieta: sair de casa muito jovem, ser afastada de sua mãe (família, cachorro), mulher estrangeira, estranhamento, um casamento frustrante, ser subjulgada pela corte francesa, e assim por diante – de certa maneira, esses elementos podem ser substituídos por situações semelhantes na contemporaneidade, criando uma linha imaginária entre o que se está vendo, com o que se está vivendo. Para que haja maior fascínio é necessário o reconhecimento, neste caso não só ligado às relações humanas de modo geral (amizade, carinho, família, etc.), mas também de sentimentos, desejos ou necessidades (como: amor próprio, inveja, vergonha, prazer sexual, liberdade, gula). Contudo, também faz parte desse reconhecimento a figura da mulher e o papel dela na sociedade, assim como a figura masculina do homem inexperiente e que não a valoriza (Luís Augusto) e do galante, conquistador (no papel de Fersen, que dentro da história tem má reputação).

Para Mulvey (*idem*, p. 441-442), “as convenções do cinema dominante dirigem a atenção para a forma humana”, assim, tudo que envolve as imagens convergem para o corpo, e a fascinação aumenta quando há essa semelhança, quando há reconhecimento, rosto, cabelo, corpo, e talvez tudo que rodeia o arquétipo que em geral está moldado na



perfeição. Porém, segundo a pesquisadora, esse reconhecimento não é verdadeiro, pois é representada como numa imagem-espelho, ou seja, é um reflexo, uma projeção, faz parte de uma matriz do imaginário, portanto, é um falso reconhecimento, criado a partir de nossa subjetividade; mesmo que similares (o indivíduo e seu reflexo), a forma projetada no espelho não é a pessoa. Talvez, dessa forma, tudo o que vemos projetado acabam por criar em nós esse falso reconhecimento, e no cinema não deixa de ser diferente. Mesmo que haja *glamour*, extravagância fora do comum, o personagem seja muito distinto do espectador, este acaba se reconhecendo, por semelhança, mesmo que exista muita diferença entre aquilo que é visualizado, para aquele que está visualizando.

Segundo Freud (*apud* MULVEY, 1983), essa ideia de reconhecimento implica numa relação narcisista, em que o sujeito tem um amor excessivo por si mesmo ou por sua própria imagem. Provavelmente por esse motivo que uma das técnicas fotográficas mais comuns, e que virou febre atualmente, seja o *selfie* (do inglês *self-portrait*, que significa autorretrato), em que a pessoa fotografa ela mesma ou ela junto de pessoas e coisas que ela gosta.

Essa dicotomia entre olhar (escopofilia) e o se olhar (narcisismo), que provoca o reconhecimento, mesmo que falso, seria uma das estratégias utilizada pelos cineastas para provocar esse prazer estético nos espectadores, de maneira a atraí-los, conquistá-los, construindo narrativas muito semelhantes, com histórias já contadas e recontadas ao longo da história, somadas ao aparato tecnológico altamente desenvolvido para criar a ideia de ilusão, em busca do fascínio, explorando, principalmente, a figura feminina, mesmo que aparentemente ela não pareça importante, seu caminho no enredo seja superficial ou mesmo insignificante.

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa. (MULVEY, 1983, p. 444).

Sua forma, seus gestos, aquilo que ela representa, o que provoca (seja nos personagens, seja no espectador), o papel da mulher, mesmo que as vezes pareça fútil, desprezível ou incomum, está carregada de significações. Para Mulvey (*idem*), a imagem feminina possui dois níveis ou duas funções, e ambas funcionam como objeto erótico: para quem atua (personagem) e para quem assiste (espectador). Por vezes,

conforme o jogo de cena, de câmera e dos olhares, consegue-se as duas coisas num mesmo plano (personagem e espectador). Assim, o impacto é ainda mais fascinante, pois o sujeito aparentemente passivo está no lugar do personagem e se vê sendo seduzido pela atriz.

Uma das cenas em que isso se evidencia claramente ocorre entre Maria Antonieta e seu *affair*, Fersen. A protagonista está deitada em uma cama (que não é aquela em que dorme com Luís Augusto), ela está sem roupa, apenas com uma meia que passa um pouco dos joelhos (tipo 7/8, mas que lembra um pouco a cinta-liga), todo o ambiente é muito claro, cortinas, cama, pena na cabeça dela, únicas cores que destoam um pouco é o laço azul no alto da meia e a parte mais externa do leque, que por estratégia encobre os seios da atriz, sendo que a coxa direita levantada faz seu papel não mostrar a partes erógenas, pois a ideia é seduzir sem revelar, e, logicamente, não faz parte da estética de Sofia Coppola.

Nessa concepção, a sequência que segue a partir dessa imagem, aponta apenas beijos, abraços e partes do corpo se envolvendo, mas sem mostrar seios ou outras partes sexuais (tanto dela, quanto dele), e esse enlace também não vai muito longe, Maria Antonieta é puxada para fora do campo (da tela), e o espectador fica sem ver a relação sexual. O que para alguns pode ser ruim, para outros deixa espaço para a imaginação, que poderia ir muito além das imagens explícitas.



Figura 2 – Maria Antonieta esperando seu amante na cama (1h33min48seg).

Na imagem acima (fig. 2), a mulher se põe na posição de objeto erótico, vista pelo olhar masculino, nos dois níveis: do ponto de vista do ator (papel de Fersen) e do espectador (que está sentado, possivelmente um pouco abaixo da tela, se pensarmos



numa sala de cinema), curiosamente, o olhar dela é para baixo e não para um homem que estaria de pé (Fersen). A escolha do enquadramento, feito pintura, emoldura a figura feminina, o olhar caminha pelo seu corpo até chegar aos olhos e reafirma as ideias apresentadas Mulvey, pois Maria Antonieta não só quer seduzir seu amante, mas também o público masculino que assiste. Seu posicionamento na cama, seu olhar, balançar o leque apontando que está quente são como um convite para muitos homens. Em *Marie Antoinette*, a protagonista tem inúmeras decepções, denota fragilidade no começo da história, infantilidade em muitas cenas, mas quando está casada, certamente, muitos homens adorariam estar no lugar de Luis Augusto, e internamente poderiam até imaginar cenas eróticas (sensuais), que não aparecem até então de forma tão explícita.

Mesmo que o protagonista não seja uma figura masculina, o cinema é controlado pela fantasia do homem. Ele é o dono do olhar. A mulher é o objeto-espetáculo. O espectador se identifica com o principal protagonista masculino ou seu substituto (*ibidem*, p. 446), neste caso, como Luís Augusto não dá atenção à sua esposa, desde o início do filme, e está ainda mais ausente, por conta das atribulações políticas. A estratégia é colocar o espectador no papel do amante.

Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular), e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação. (*ibidem*, p. 444).

Assim, muitas vezes não revelar partes do corpo ou mesmo ações são tão fascinantes e excitantes quanto mostrar, deixando espaço para o espectador se por no lugar e criar a partir de seus repertórios e condições. Por vezes, basta deixar a figura da mulher na tela, com um olhar sedutor ou mesmo uma pose sensual, que o espectador fará o resto.

Sofia Coppola procurou criar a personagem por um viés mais contemporâneo, mesmo que envolva de um contexto da época (Séc. XVIII), tentou atingir, em especial, o público jovem, com isso produziu seu filme com músicas da década de 1980, na sua maioria, tornando a narrativa menos monótona do que seria se fosse repleta de músicas orquestradas, muito embora a história em si é quase arrastada, passando longe de uma



estética no ritmo dos adolescentes de hoje. Porém, ao explorar a figura da mulher, em conjunto com a identificação e a ideia de ilusão, a diretora apenas reproduziu algo que vem sendo repetido ao longo da história do cinema, em especial hollywoodiano.

Edgar Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro – *O cinema ou o homem imaginário* (1958). Neste trabalho, que ele próprio denomina “ensaio antropológico”, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e determinadas estruturas mentais de base. (XAVIER, 2005, p. 23).

O ilusionismo e a identificação são fatores determinantes para o chamado fascínio, em que há esse deslumbramento, por conta das imagens. Esse apelo visual é muito forte, a ponto do espectador confundir aquilo que é projetado com a vida real. Dependendo de sua psicologia e do tipo de projeção, ele pode encher o cinema como uma tela pictórica, como um buraco de fechadura, quando o fluxo de imagens é grande e contínuo, entendê-lo como um sonho, como um espaço para o onírico ou simplesmente lembranças, por mais que não pertença as suas próprias, desde de que se mantenha a identificação e a impressão de realidade. A *diegese* ajuda a dar significações e veracidade, por vezes conduz as imagens, dando caminhos para o homem criar sua fantasia. Após muitas exposições da figura feminina, o homem se apropria desse objeto; com a figura masculina acontece o mesmo, através da identificação, no caso de *Marie Antoinette*, isso ocorre duplamente, sendo que estar no lugar do amante é muito mais excitante do que no lugar de Luís Augusto, assim, a estratégia é colocar Fersen na mesma posição do espectador, e não o Rei.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, são vários os fatores que preconizam o prazer visual no cinema, a transparência (impressão de realidade sem revelar a presença da câmera), aliada a *diegese* e a identificação, mas o fascínio só é completo quando a figura feminina é valorizada, na sua exuberância, nos seus detalhes, nos ornamentos, em especial no olhar, tanto de quem está em cena, quanto de quem está de olho nela. As cores das roupas, do tom de pele, cabelos, além do corpo esbelto, a idade da protagonista, entre outros atributos que lhe deixam mais atraente perante o modelo de beleza que temos



estabelecido nos dias atuais são muito bem escolhidos e é hegemônico no cinema dominante. Esse mesmo modelo, junto com o comportamento, gera a identificação no espectador. Assim, a figura feminina está a serviço do fascínio que o cinema dominante promove, e, neste ponto, em *Marie Antoinette* parece não haver nada de inovador, o filme pode, possivelmente, fortalecer o que há décadas se faz, satisfazendo o prazer visual de seus espectadores, ou seja, literal e ironicamente a personagem cumpriu seu papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COPPOLA, Sofia. *Marie Antoinette*. Direção e Roteiro: Sofia Coppola. Produtores Executivos: Paul Rassin, Fred Roos, Francis Ford Coppola. Produtoras: Columbia Pictures, American Zoetrope, Pricel, Tohokushinsha Film. Elenco: Kirsten Dunst (Maria Antonieta), Jason Schartzman (Luís XVI), Rip Torn (Luís XV), Asia Argento (Du Barry), Jamie Dornan (Conde Axel Fersen). Color: 122min, EUA, FRA, 2006.

COVINGTON, Richard. *Marie Antoinette*. *Smithsonian magazine*. Online, novembro de 2006. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/history/marie-antoinette-134629573/>> Acesso em: 03 de janeiro de 2015.

DEREN, Maya. **Cinema: o uso criativo da realidade**. Boston, Massachusetts: *Daedalus – Journal of the American Academy of Arts and Sciences*. 1960. Belo Horizonte: Devires, V. 9, N.º 1, p. 128-149, Jan./Jun. 2012. Traduzido por José Gatti e Maria Cristina Mendes.

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

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, I. (org.) **A Experiência do Cinema**, Rio: Graal, 1983, p. 437-453.

XAVIER, Ismail. "A janela do cinema e a identificação", in **O discurso cinematográfico**. Rio: Paz e Terra, 2005, p. 17-25.