

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MORENO CRUZ OSÓRIO

MARIA ANTONIETA: UMA ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA DO INDIVÍDUO
CONTEMPORÂNEO

Porto Alegre

2013

MORENO CRUZ OSÓRIO

MARIA ANTONIETA: UMA ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA DO INDIVÍDUO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O83m Osório, Moreno Cruz

Maria Antonieta : uma abordagem cinematográfica do indivíduo contemporâneo / Moreno Cruz Osório. – Porto Alegre, 2013.

140 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Civilização moderna – Séc. XXI. 2. O Contemporâneo – Aspectos sociológicos. 3. Cinema – Análise – Aspectos sociológicos. 4. Marie Antoinette (Filme). I. Título. II. Gerbase, Carlos, 1959-.

CDU 316.7

MORENO CRUZ OSÓRIO

*MARIA ANTONIETA: UMA ABORDAGEM CINEMATOGRAFICA DO INDIVÍDUO
CONTEMPORÂNEO*

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção de grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Social da Faculdade de Comunicação Social da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardelli – UFRGS

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva – PUCRS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Porto Alegre

2013

*À Marcela.
Aos meus pais.*

RESUMO

Esta pesquisa analisa o filme *Maria Antonieta* e procura demonstrar que a obra dirigida pela norte-americana Sofia Coppola é capaz de proporcionar um significado relacionado à condição existencial do indivíduo na contemporaneidade. Para isso, realiza dois grandes esforços. Primeiro, aborda este indivíduo a partir das sociologias de Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli, especificamente no posicionamento que ambos têm a respeito da situação do homem contemporâneo. Depois, analisa o filme aproximando-o do conceito desconforto dionisíaco-líquido, criado com base nos dois pensadores. Para isso, usa como aporte metodológico uma técnica de análise fílmica de David Bordwell. Ela é a responsável por aproximar o conceito sociológico ao filme, demonstrando a possibilidade de que os sentidos necessários para a consolidação de um significado sejam construídos, caracterizando a trajetória da personagem principal como um movimento pendular entre a modernidade líquida de Bauman e a pós-modernidade de Maffesoli.

Palavras-chave: Cinema. Sociologia. Análise fílmica. Contemporaneidade.

ABSTRACT

This research analyzes the film *Maria Antonieta* and aims to demonstrate that the work directed by American Sofia Coppola is able to provide a meaning related to the existential condition of the individual in the contemporaneity. For that, it performs two major efforts. First, it defines this individual using the sociology of Zygmunt Bauman and Michel Maffesoli, specifically their position about the situation of contemporary man. Then, it analyzes the film, making an approach to the Dionysian-liquid concept, developed based on the two thinkers. For this, it uses as methodology a technique of film analysis developed by David Bordwell. It is responsible for bringing the film to the sociological concept, demonstrating the possibility that the senses necessary for the consolidation or meaning are constructed, what characterizes the trajectory of the main character as a pendulum between Bauman's liquid modernity and Maffesoli's postmodernity.

Keywords: Cinema. Sociology. Film Analysis. Contemporaneity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página
Esquema 1 – <i>Desconforto dionisíaco-líquido</i>	47
Imagem 1 – Cena inicial de <i>As virgens suicidas</i>	59
Imagem 2 – Cena inicial de <i>Encontros e desencontros</i>	59
Imagem 3 – Cena inicial de <i>Um lugar qualquer</i>	59
Imagem 4 – Maria Antonieta olha para a câmera	64
Imagem 5 – A Condessa de Noailles	68
Imagem 6 – O rei Luís XV	69
Imagem 7 – A Duquesa de Polignac	70
Esquema 2 – Campos semânticos	73
Imagem 8 – Cena 01 - Quadro 01	88
Imagem 9 – Cena 01 - Quadro 02	89
Imagem 10 – Cena 01 - Quadro 03	90
Imagem 11 – Cena 01 - Quadro 04	90
Imagem 12 – Cena 01 - Quadro 05	91
Imagem 13 – Cena 01 - Quadro 06	91
Imagem 14 – Cena 01 - Quadro 07	93
Imagem 15 – Cena 01 - Quadro 08	93
Imagem 16 – Cena 01 - Quadro 09	93
Quadro 1 – Comparação entre Maria Antonieta e Condessa de Noailles	93
Imagem 17 – Cena 02 - Quadro 01	99
Imagem 18 – Cena 02 - Quadro 02	99
Imagem 19 – Cena 02 - Quadro 03	100
Imagem 20 – Cena 02 - Quadro 04	101
Imagem 21 – Cena 02 - Quadro 05	102
Imagem 22 – Cena 02 - Quadro 06	103
Imagem 23 – Cena 02 - Quadro 07	104
Imagem 24 – Cena 03 - Quadro 01	108
Imagem 25 – Cena 03 - Quadro 02	108
Imagem 26 – Cena 03 - Quadro 03	109
Imagem 27 – A Coroação de Napoleão	109
Imagem 28 – Cena 03 - Quadro 04	110

Imagem 29 – Cena 03 - Quadro 05	111
Imagem 30 – Cena 04 - Quadro 01	113
Imagem 31 – Cena 04 - Quadro 02	115
Imagem 32 – Cena 04 - Quadro 03	116
Imagem 33 – Cena 04 - Quadro 04	117
Imagem 34 – Cena 04 - Quadro 05	118
Imagem 35 – Cena 04 - Quadro 06	118
Quadro 2 – Comparação entre a Maria Antonieta de Versalhes e a do Petit Trianon	119

SUMÁRIO

	Página
1 INTRODUÇÃO	11
2 BAUMAN, MAFFESOLI E O <i>DESCONFORTO DIONÍSICO-LÍQUIDO</i>	17
2.1 ZYGMUNT BAUMAN: DO COMUNISMO À MODERNIDADE LÍQUIDA	20
2.2 MICHEL MAFFESOLI: POR UMA PÓS-MODERNIDADE PRESENTEÍSTA	26
2.3 BAUMAN, MAFFESOLI E AS CONTRADIÇÕES CONTEMPORÂNEAS	30
2.3.1 Angústia em meio à crise	31
2.3.2 Mais que crise, mudança de paradigma	34
2.3.3 Presenteísmo versus herança moderna	37
2.4 <i>DESCONFORTO DIONISÍACO-LÍQUIDO</i> : DE ONDE ELE VEM?	40
2.5 O <i>DESCONFORTO DIONISÍACO-LÍQUIDO</i> E O IMAGINÁRIO	44
2.6 O TRAJETO ANTROPOLÓGICO (BACIA SEMÂNTICA)	47
3 A BUSCA PELO SIGNIFICADO EM <i>MARIA ANTONIETA</i>	53
3.1 A EMERGÊNCIA DA HIPÓTESE	56
3.2 <i>MARIA ANTONIETA</i> E A FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA	57
3.3 A EMERGÊNCIA DOS CAMPOS SEMÂNTICOS	61
3.4 O “CONTEXTO VERSALHES”	67
3.5 A CONSOLIDAÇÃO DA HIPÓTESE E DOS CAMPOS SEMÂNTICOS	71
3.6 EM BUSCA DO <i>MARIA ANTONIETA MODELO</i>	74
3.7 A PARTE DA IMAGEM NA BUSCA PELO SIGNIFICADO	77
3.7.1 A imagem na contemporaneidade	78
3.7.2 Imagem e significado em Sofia Coppola	81
4 ANÁLISE DO FILME <i>MARIA ANTONIETA</i>	85
4.1 “CERIMONIAL MATINAL DO VESTIR-SE” (IRONIA À FALTA DE SENTIDO)	87
4.1.1 Descrição e análise da sequência	87
4.1.2 A sequência e o pêndulo do <i>desconforto dionisíaco-líquido</i>	97
4.2 O CLIPE <i>I WANT CANDY</i> (LIBERDADE E HEDONISMO)	98
4.2.1 Descrição e análise da sequência	98
4.2.2 A sequência e o pêndulo do <i>desconforto dionisíaco-líquido</i>	106

4.3 COROAÇÃO DE LUÍS XVI (PESO DO PROJETO)	107
4.3.1 Descrição e análise da sequência	107
4.3.2 A sequência e o pêndulo do <i>desconforto dionisíaco-líquido</i>	112
4.4 O PETIT TRIANON (FUGA À FALSA SEGURANÇA)	112
4.4.1 Descrição e análise da sequência	113
4.4.2 A sequência e o pêndulo do <i>desconforto dionisíaco-líquido</i>	120
4.5 <i>MARIA ANTONIETA</i> MODELO	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	136
OBRAS CONSULTADAS	139
ANEXO A: DVD DO FILME <i>MARIA ANTONIETA</i>	--

1 INTRODUÇÃO

A despeito de todas as discussões sobre realidade, representação, fantasia e imaginação, é dado que o cinema fornece alguns indícios do mundo. Ao conjugar dados sensoriais em uma técnica, ele permite interpretações que podem ajudar a compreender melhor a realidade. Instante após instante, o filme gera sensações. O contato dessas sensações com o conhecimento e a subjetividade do espectador autoriza a emergência de significados relacionados ao filme, mas que também o transcendem. Daí sua capacidade de falar sobre o mundo de uma maneira que outras formas de comunicação não alcançam – e nem pretendem. Trata-se da força da arte. Sem compromisso com a verdade, ela responde perguntas de uma maneira que o pensamento lógico não dá conta, oferecendo indicações do mundo por meio da contemplação e percepção inesgotáveis.

Considerando o cinema como arte, este trabalho consiste em uma análise fílmica de *Maria Antonieta*, longa-metragem escrito e dirigido pela norte-americana Sofia Coppola. Atento às mudanças da contemporaneidade, o objetivo desta análise é sublinhar a importância da arte cinematográfica na formação de uma compreensão de mundo que não passa, de modo predominante, pelo pensamento objetivo.

A importância desse esforço se insere num contexto em que, no nosso entender, a objetividade é questionada pelo próprio avanço científico, colocando em cheque a maneira como o Ocidente vinha se organizando, tal como foi definido pelo filósofo Jean-François Lyotard no livro *A condição pós-moderna*. O fim da fé cega nas ciências sepulta as grandes narrativas e lança o homem na incerteza, levando-o a questionar seu papel central no mundo (antropocentrismo) diante da inviabilidade do projeto moderno. Assim, conscientes da maneira como a arte (no nosso caso, o cinema) sempre se colocou diante da realidade, tentando compreendê-la à sua maneira, acreditamos que, hoje, ela exerce papel ainda mais decisivo. Pois diante das limitações da objetividade, a arte fornece ao indivíduo subsídios para amenizar a incerteza em um momento de mutações sociais intensas. Acreditamos vir daí a importância deste trabalho e a justificativa de sua existência.

Diante desse contexto, a análise buscará em *Maria Antonieta* um entendimento da situação do indivíduo contemporâneo. Esse entendimento baseia-se no contexto de incerteza imposto pela condição pós-moderna de Lyotard ao se apoiar na hipótese de que o fim das grandes narrativas embaralhou o conceito de

identidade que vinha sendo adotado no período moderno. Porque eram elas – as grandes narrativas – as responsáveis por dizer o que cada homem deveria ser e como deveria se comportar. Sem nada para acreditar, nenhum grande projeto a ser construído e nem grandes verdades a serem seguidas, a identidade tal qual conhecíamos perde força e começa a ser questionada.

Tal constatação ganha força quando pensamos que, hoje, o acreditar em grandes verdades está muitas vezes vinculado a uma postura ingênua. Porque há certa consciência cotidiana sobre a ausência das grandes narrativas. Reage-se à inviabilidade de grandes projetos indicando a sua própria impossibilidade, e não propondo algo para viabilizá-los ou substituí-los por outros. Não parece haver, portanto, um caminho que passe pela solução coletiva. A emancipação agora é individual. A finalidade da vida “é deixada à diligência de cada cidadão. Cada qual é entregue a si mesmo” (LYOTARD, 2011, p. 28). O lado bom é que isso implica mais liberdade, afinal, não há ninguém impondo regras. O lado ruim está na ausência da segurança prometida pela modernidade e a imobilidade que a falta de projetos pressupõe.

Essa compreensão de existência pós-moderna que nos propomos a pensar *pode* ser definida pelas ideias de dois dos grandes sociólogos da atualidade: Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli. Seus apontamentos a respeito do período contemporâneo, principalmente sobre a condição do indivíduo nele lançado, vão conduzir nosso raciocínio ao desenvolver um pensamento que englobe os dois lados do entendimento da existência pós-moderna citada acima. Sabendo das inúmeras possibilidades de abordagem do tema, a escolha de Bauman e Maffesoli deu-se em função de características do pensamento de ambos que não os tornam antípodas e, a nosso ver, ampliam a compreensão dos fenômenos contemporâneos.

Bauman vê com certa angústia a solidão e a impotência do indivíduo lançado na condição pós-moderna, definida por ele como modernidade líquida. O termo vem da ideia de que ainda estamos coexistindo com as instituições modernas, mas se antes elas eram sólidas, seguras e previsíveis, agora têm na fluidez a sua principal característica. Mudam a todo o momento de acordo com o humor do capitalismo. A constante resignificação da identidade nos tempos líquidos está ligada diretamente à capacidade de consumo. O indivíduo segue existindo, mas sua identidade é definida pelo seu poder de compra, e não por ideais, crenças ou grandes projetos de vida. Bauman afirma que ou reformarmos essa estrutura ou a enterramos de vez.

Uma vez definida esta situação, o homem poderia se encaixar novamente.

Maffesoli, por sua vez, felicita a liberdade inédita trazida pela pós-modernidade e acredita que este é o período em que o homem se dá conta das limitações da racionalidade, dando aos instintos e à emoção – deixados de lado no decorrer da modernidade – o devido valor, propondo o nascer de uma nova forma de existência. Para ele, o homem contemporâneo vive o anoitecer do projeto em busca de um propósito e a aurora da vivência como um fim em si mesma. As identidades, ao invés de representarem um grande ideal, mudarão constantemente. O indivíduo terá máscaras múltiplas e diversas, e definidas a partir da relação com o outro. Não será mais a personificação do que acredita, e sim do que quiser durante o tempo que for necessário para estabelecer uma relação com o ambiente e com o outro. Uma espécie de pacto emocional substituindo o pacto social de Rousseau.

Assim, ficam evidentes duas maneiras de perceber o homem contemporâneo. Enquanto Maffesoli acredita que o sujeito não existe mais como alguém portador de uma identidade individual definida, e sim por uma noção efêmera de pertencimento, Bauman vê o indivíduo como um ser desencaixado por um contexto cujas estruturas estão se liquefazendo. A oposição entre os dois pode ser vista como uma contradição, como se os sociólogos não pudessem sentar na mesma mesa para conversar¹. Mas acreditamos ser uma contradição aparente. É possível um diálogo entre as condições pós-modernas de Bauman e de Maffesoli. Esse diálogo definirá a compreensão de existência pós-moderna utilizada aqui.

Acreditamos que este diálogo é capaz de sair do campo das ideias, sugerindo *uma* postura do indivíduo. Essa postura chega à realidade por meio de um desconforto que pode ser ilustrado por certa consciência do fim das grandes narrativas e pelo viver a liberdade proporcionada por esta falência. Mas também por uma consciência incomodada pela falta de ação, propostas, e compromissos. Um desconforto que transita entre as ideias de Bauman e Maffesoli.

Da união desses posicionamentos em tese opostos adotamos um termo cujos objetivos são os de sugerir alguns traços da especificidade desse trânsito e tentar delimitar minimamente os sintomas sociais que o definem. A este termo, que para o

¹ Em dezembro de 2012, Bauman e Maffesoli sentariam à mesma mesa para participar do colóquio *La Faim du Monde* (A Fome do Mundo), quando, à propósito do iminente apocalipse – uma previsão do calendário Maia que virou piada mundial – o *Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien* (CEAQ, Centro de Estudos da Atualidade e do Quotidiano), da Universidade Sorbonne, reuniu pensadores para discutir a passagem do fim do mundo para o fim da fome no mundo. O encontro, no entanto, não aconteceu devido a problemas de saúde do pensador polonês.

esquema explicativo adotado pode ser definido como uma categoria, damos o nome de *desconforto dionisíaco-líquido*, em uma referência às palavras-chave do pensamento de Maffesoli e de Bauman, respectivamente. Os subsídios teóricos para sua definição vêm principalmente do livro *Modernidade líquida*, de Bauman, e da concepção de um viver dionisíaco, ideia presente em várias obras de Maffesoli. A partir daí, demonstraremos como essa categoria pode impregnar o imaginário do sujeito contemporâneo, influenciando o seu comportamento cotidiano. Para isso nos apoiaremos nas definições de Gilbert Durand, usando suas propostas em relação à movimentação do imaginário de uma sociedade desenvolvidas no livro *O imaginário*.

Entendendo a contemporaneidade como um período em que a situação do indivíduo pode ser definida pelas ideias de Bauman e Maffesoli, acreditamos que o filme *Maria Antonieta* é capaz de gerar um significado relacionado a esta situação, fazendo “emergir” o *desconforto dionisíaco-líquido*. Assim, a obra de Sofia Coppola confirma a capacidade do cinema em contribuir com uma compreensão da realidade que não passa pela objetividade científica. Isto dá especificidade ao papel da arte de apresentar indícios do mundo, proporcionando uma forma particular de apreendê-lo.

Mas como emergirá do filme um significado ligado ao *desconforto dionisíaco-líquido*? A resposta a esta pergunta passa pela metodologia de análise fílmica proposta por David Bordwell no livro *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* e por apontamentos sobre o mesmo tema de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, em *Ensaio sobre a análise fílmica*, e Francesco Casetti e Federico Di Chio, em *Cómo analizar un film*. Enquanto as duas últimas obras ajudam a delimitar a análise fílmica, com suas possibilidades e limitações, a obra de Bordwell, além de também ajudar a pensar a prática, serve como um guia metodológico. É a partir de suas propostas que iremos abordar o filme *Maria Antonieta*, tentando obter das escolhas técnicas e de argumento feitas por Sofia Coppola um significado que nos permita alcançar uma “versão cinematográfica” do *desconforto dionisíaco-líquido*, demonstrando a sua presença na obra.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. No segundo, fundamentaremos o *desconforto dionisíaco-líquido*, sugerindo sua presença no imaginário do indivíduo ocidental (ocidentalizado) contemporâneo. Para tanto, precisaremos avançar no entendimento que Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli têm da contemporaneidade, tendo como ponto de partida a condição pós-moderna de Jean-François Lyotard. Veremos de que maneira a origem marxista de Bauman o levou pensar sobre a

ambivalência do período classificado por ele como modernidade líquida. Por outro lado, como a sociologia compreensiva de Maffesoli o fez enxergar na pós-modernidade uma oportunidade única de liberdade para o indivíduo.

Após compreender as visões de Bauman e Maffesoli separadamente, veremos como é possível estabelecer um diálogo entre esses dois pensadores, assumindo que o indivíduo, ao ser lançado no viver contemporâneo, tem sua existência marcada por um movimento pendular que vai da modernidade líquida de Bauman à pós-modernidade de Maffesoli. Esse movimento entre condições diferentes, até contraditórias, é o que vai definir o *desconforto dionisíaco-líquido*. Em seguida, a partir das noções de formação e movimentação do imaginário social desenvolvidas por Gilbert Durand, veremos como esse conceito pode transcender o processo racional utilizado para defini-lo e impregnar, aos poucos, o tecido social do qual o indivíduo contemporâneo faz parte.

No terceiro capítulo iniciaremos a abordagem ao filme *Maria Antonieta*. Partido do princípio que se trata de um produto cultural fruto da compreensão da existência pós-moderna sobre a qual baseamos nosso raciocínio desde o início, utilizaremos as propostas metodológicas de Bordwell a respeito da construção do significado fílmico para aproximar a obra cinematográfica ao *desconforto dionisíaco-líquido*. Esse movimento de aproximação será feito a partir de indícios fornecidos pelo próprio filme. Abordaremos também outros filmes da diretora Sofia Coppola, pois certa reflexão sobre a condição do indivíduo, em geral mulheres, é um tema que atravessa a sua obra. Sublinhar as características de Sofia Coppola como realizadora fortalecerá o movimento de aproximação, preparando o terreno para uma análise cujo nível de abstração é mais elevado.

Esta análise será realizada no capítulo quatro, quando destacaremos quatro sequências do filme. As inferências a cada uma delas serão feitas a partir de categorias criadas ainda no capítulo três com base na primeira aproximação do filme ao *desconforto dionisíaco-líquido*. Essas categorias servirão como rótulos a cada um dos trechos, de maneira a viabilizar a análise. Trata-se de uma desconstrução do *desconforto dionisíaco-líquido* como conceito para que sua “presença” no filme possa ser aferida. Os subsídios para realizar essa verificação serão buscados novamente em Bordwell e também nas obras *Compreender o cinema e as imagens*, organizada por René Gardies, e *Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie.

Mas antes de abrirmos as discussões propostas nos três capítulos apresentados, cabe a pergunta: por que *Maria Antonieta*? O *desconforto dionísico-líquido* é capaz de aparecer somente neste longa-metragem? Por certo que não. Poderíamos tentar verificar como ele emerge em outros filmes. Mas acreditamos que *Maria Antonieta* é uma boa parte para falar do todo. Parece ser, à primeira vista, um bom exemplo do que, na nossa opinião, o *desconforto dionísico-líquido* pode representar (cinematograficamente). Veremos que a filmografia de Sofia Coppola vai ao encontro dessa suspeita: solidão, dúvida, deslocamento, limites da comunicação, liberdade, prazer são temas caros à diretora.

Essas características nos levam a acreditar que é possível percorrer o caminho inverso: o filme *Maria Antonieta* é capaz de fazer o *desconforto dionísico-líquido* sair da irrealidade, do imaginário do espectador (o indivíduo contemporâneo), e se tornar quase real, cristalizando sua existência em uma representação. Mas como fazer isso? Trata-se da dificuldade maior deste trabalho: como transformar o texto fílmico em um raciocínio textual, lógico, construído palavra por palavra? De que maneira é possível demonstrar que as quatro sequências escolhidas “falam”, sim, sobre determinado conceito – talvez até mais do que o conceito em si? Questão difícil de ser respondida. Sabendo que muita coisa ficará – parafraseando Sofia Coppola² – perdida na tradução, e sabendo também dos limites inerentes à tarefa, é isso que tentaremos fazer.

² O segundo longa-metragem de Sofia Coppola se chama *Lost in translation* (na tradução livre, Perdido na tradução).

2 BAUMAN, MAFFESOLI E O DESCONFORTO DIONÍSICO-LÍQUIDO

*I'm feeling rough, I'm feeling raw, I'm in the prime of my life
Let's make some music, make some money, find some models for wives
I'll move to Paris, shoot some heroin and fuck with the stars
You man the island and the cocaine and the elegant cars*

*This is our decision to live fast and die young
We've got the vision, now let's have some fun
Yeah it's overwhelming, but what else can we do?
Get jobs in offices and wake up for the morning commute?*

MGMT - Time To Pretend

VanWYNGARDEN & GOLDWASSER, 2007

Em 1979, Jean-François Lyotard sepultou a era dos grandes relatos em *A Condição Pós-Moderna*. O Muro de Berlim ainda não havia caído, e o socialismo real seguia em curso. Mas algo já estava claro para o filósofo francês: não haveria lugar, no mundo pós-Segunda Guerra, para utopias que prometiam conduzir o homem à emancipação a partir de uma verdade estabelecida por um metarrelato. Não só devido ao horror oriundo da fé cega em uma ideia que se dizia científica e que veio à tona naquele conflito. Mas porque a própria ciência, cujo desenvolvimento fez o homem apostar na capacidade da razão, no poder de domar a natureza e deixá-la à mercê das vontades humanas, já não era mais a mesma. Suas regras inflexíveis e confiáveis foram sendo substituídas, aos poucos, por postulados mais relativos. Essa mudança, que teve início ainda no final do século XIX, decorre do próprio avanço da ciência. Quanto mais ela se desenvolvia, mais clara ficava a impossibilidade de determiná-la. Ao estremecer as bases sólidas nas quais a ciência estava assentada, o avanço científico começou a minar a forma como o Ocidente convencionou se organizar depois da Revolução Francesa de 1789.

Naquele momento, convencionou-se que o homem seria guiado pela razão em detrimento de qualquer tradição pré-estabelecida. O saber, portanto, seria a verdade maior, a base de tudo, o que conduziria o homem a uma vida plena. Diante da condição de herói da liberdade, o saber científico, diz Lyotard, acabou atrelado à “persecução de justos fins na vida moral” (LYOTARD, 2011, p. 60). As luzes iriam, então, legitimar os discursos responsáveis por definir o caminho a ser seguido pelo

homem para conduzi-lo à emancipação. Este era o quadro, portanto, da era moderna: a verdade era guiada pela fé na razão científica.

A condição pós-moderna, para o filósofo, está na deslegitimação deste saber oriundo da filosofia das Luzes em função da própria relativização deste saber. Isso tem implicações profundas na organização da vida. Começa no dismantelamento (ou na descrença) das instituições estabelecidas por este saber e termina por afetar o simples existir cotidiano. Por exemplo: o fim das grandes utopias baseadas em um discurso que não consegue mais dar conta da realidade acaba por fragilizar o Estado-nação, cuja principal responsabilidade fora, em última análise, garantir que o homem fosse guiado pelo saber científico rumo à vida plena. Sem esse poder ativo, não só as instituições político-estatais começam a ser questionadas, mas o homem perde sua referência.

Se até a pouco havia uma lógica implícita dizendo o que o indivíduo deveria ser, hoje essa lógica já não faz mais (tanto) sentido. E se ela perde a força que a fez uma verdade a ser seguida, enfim, se ela se relativiza, como fica o homem como sujeito social? Como ele está vivendo essa mudança? É possível mapear padrões de comportamento nesse período?

Estas são, evidentemente, questões muito amplas, complexas e de respostas relativas, igualmente complexas e que dependem de inúmeros fatores. Não tentaremos respondê-las. Mas é possível refletir sobre tais questões a partir de determinado ponto de vista. Para isso, claro, é necessário delimitar a abordagem, buscando uma proposta de posicionamento em relação às perguntas levantadas no parágrafo acima. Esta proposta será a base da abordagem que faremos ao filme *Maria Antonieta* (2006). A maneira como isso será feito será detalhada adiante. Primeiro, tratemos de sugerir uma aproximação ao período contemporâneo. Mais precisamente, à condição do indivíduo.

Partiremos, portanto, da condição pós-moderna postulada por Lyotard. Aqui, muito mais do que uma das definições possíveis a respeito da contemporaneidade, ela serve para determinar sobre o que estamos falando – o momento vivido pelas sociedades ocidentais e ocidentalizadas nos últimos quarenta anos, aproximadamente. Feito este posicionamento, escolhemos as reflexões dos sociólogos Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli a respeito do tema, como já havíamos antecipado na introdução. Face à amplitude da obra de ambos, procurou-se estudar suas análises também voltadas à condição do indivíduo, ainda que se

trate de um recorte. Ao estabelecer um diálogo entre visões à primeira vista tão distintas busca-se obter uma síntese dos seus pensamentos, acreditando que ela pode fornecer uma abordagem possível à situação do sujeito contemporâneo – ainda que a própria definição de sujeito, para os dois, possa ser considerada oposta, como veremos. A esta síntese demos o nome de *desconforto dionisíaco-líquido*, em referência a duas palavras-chave do pensamento de Maffesoli e Bauman, respectivamente. Também já havíamos antecipado o significado semântico deste conceito na introdução, mas podemos entender melhor sua origem.

“Dionisíaco”, a primeira expressão deste termo composto faz referência ao deus Dioniso³ – o “deusinho querido” de Maffesoli (2011, p. 23) – e ao seu respectivo mito para indicar o fim da ditadura do racionalismo na pós-modernidade, devolvendo às sociedades aspectos emocionais e instintivos que foram eclipsados pelo projeto moderno. Para o francês, a volta de Dioniso se manifesta principalmente no viver cotidiano, momento em que o indivíduo contemporâneo exercita sua liberdade. Já o termo “líquido” evoca Bauman, para quem a “liquidez” é a característica principal do estágio atual das sociedades ocidentais e ocidentalizadas. Um momento em que o indivíduo não pode mais contar com as sólidas estruturas desenvolvidas pelo projeto moderno, que vêm sendo derretidas pelo movimento capitalista global – e pela própria condição pós-moderna. Assim, ele se vê mais livre, mas sua liberdade é vinculada ao poder de consumo.

A relação entre essas duas expressões explica o termo “desconforto”. Ele emerge de uma condição existencial resultante da fusão do núcleo dos raciocínios de Bauman e de Maffesoli no que ambos têm de opostos e até contraditórios. Insistimos, por isso, no caráter sugestivo tanto da categoria *desconforto dionisíaco-líquido* quanto do “choque” das ideias dos dois pensadores.

Antes de construir o raciocínio que vai definir melhor essa categoria, é preciso

³ Dioniso, também conhecido como Baco, “era o deus grego do delírio místico e do vinho, bebida que alivia as preocupações e inspira os homens para a música e poesia” (RIBEIRO JR. W. A. *Dioniso*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos, [2013]. Disponível em: <www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0184>. Acesso em: 20 jan. 2013). As lendas envolvendo Dioniso são várias, mas Maffesoli gosta de citar a influência dele na cidade de Tebas. Segundo o sociólogo francês, Tebas, administrada por Penteu, um dos netos de Cadmo, era o monumento da ordem, uma cidade totalmente racionalizada, funcionando perfeitamente, mas sem vida, onde as pessoas não morriam de fome, e sim de tédio. Diante daquela situação, as mulheres de Tebas saem a procurar o segundo neto de Cadmo, Dioniso. Sua chegada reanima Tebas – celebram-se as festas dionisíacas, “efervescência popular em que a violência é utilizada a *mínima*” E “graças a essa violência ritualizada, homeopatizada, canalizada, a cidade volta a encontrar sua alma” (MAFFESOLI, 2011, p. 24)

delinear o núcleo do pensamento de Bauman e de Maffesoli, deixando mais clara a maneira diferente como cada um enxerga o período contemporâneo. Depois, veremos como suas visões podem se completar e, assim, funcionar como uma ideia-síntese. Sempre tendo o objeto da pesquisa no horizonte. Pois é esta ideia, o *desconforto dionisíaco-líquido*, que vai nortear a análise do filme como um produto cultural próprio de período contemporâneo.

2.1 ZYGMUNT BAUMAN: DO COMUNISMO À MODERNIDADE LÍQUIDA

Na introdução do livro *Zygmunt Bauman*, o sociólogo Dennis Smith classifica Bauman como “um dos mais interessantes e influentes comentadores” (SMITH, 2000, p. 3, tradução nossa⁴) dos aspectos da condição humana na modernidade e na pós-modernidade. Um pensador que “descreveu brilhantemente o longo e difícil caminho percorrido pela humanidade nos últimos séculos” (SMITH, 2000, p. 3) e “desenhou um mapa deste novo mundo que surgia no momento em que a modernidade se transformava em pós-modernidade” (SMITH, 2000, p. 3). Ele sugere que parte considerável do seu poder de análise vem do fato de Bauman ter vivido muito do que veio a escrever, sendo a sua experiência de vida determinante na sua maneira de pensar.

Keith Tester, na introdução do livro *Bauman sobre Bauman*, pondera o argumento de Smith. Para Tester, “é difícil imaginar que suas experiências não tenham tido *nenhum* impacto sobre os temas e o tom do seu pensamento social” (TESTER, 2011, p. 10, grifo do autor), mas fundamentá-los a partir delas seria simplificador e traria consequências ao entendimento da sua obra.

Ele lista três razões para justificar essa ponderação. Na primeira, apoia-se na lógica: se for o caso de relacionar as ideias de Bauman à sua biografia, o mesmo deveria ser feito com todos os outros pensadores. O que nos levaria à conclusão de que “todo pensamento social consiste em pouco mais que aquilo que os pensadores preferem dizer sobre eles mesmos” (TESTER, 2011, p. 11). O segundo argumento diz que Bauman “não gosta de falar sobre sua trajetória de vida” (BEILHARZ⁵ *apud* TESTER, 2011, p. 11). Ele “evita o autobiográfico para que a vida *pública* – o único tipo de vida que pode constituir os alicerces de uma *política* íntegra e respeitável –

⁴ Todas as citações traduzidas do inglês e do espanhol são traduções nossas.

⁵ BEILHARZ, Peter. *Zygmunt Bauman: dialectic of modernity*. London: Sage, 2000. p. 3.

possa ser fortalecida e praticada" (TESTER, 2011, p. 12, grifo do autor). O terceiro, por sua vez, está diretamente ligado à sua mulher, Janina. Tester avalia que o livro de memórias escrito por ela, *Winter in the morning* (Inverno na manhã, em tradução livre), no qual ela conta como a ofensiva nazista destruiu os sonhos de uma menina judia em Varsóvia, fez Bauman perceber "que suas próprias experiências de vida teriam de ser ultrapassadas se quisesse estudar o Holocausto" (TESTER, 2011, p. 13), pois a "prática do pensamento social exige que se vá além de nossas próprias vidas e que subordinemos essa história a algo publicamente mais importante" (TESTER, 2011, p. 13).

Apesar do caráter reservado do polonês, sua trajetória é conhecida. Ele nasceu em 19 de novembro de 1925, em Poznan, no oeste da Polônia, em uma família judia. Sua infância foi marcada pela pobreza e pelo antissemitismo. Em 1939, com a invasão nazista e o começo da Segunda Guerra Mundial, ele e a família fugiram para a União Soviética. Aos 18 anos, entrou para as forças polonesas russas, e lutou contra os nazistas. Depois da guerra, voltou à Polônia, onde assumiu posição de destaque no exército e no partido comunista. Sua adesão à causa é explicada por uma forte atração às promessas da doutrina após viver uma juventude de pobreza e de ameaças de Hitler. Bauman achava que não haveria lugar para antissemitismo, ou qualquer outra ameaça racial, sob o comunismo. Mesmo sabendo dos problemas partidários, achava que tudo fazia parte de um sistema que, ao fim, seria justo. Ao descobrir que seu pai havia feito consultas para emigrar para a Israel, o partido o expulsou. Bauman tinha 28 anos. Na mesma época, começava sua carreira na Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade de Varsóvia. Nos anos posteriores, seguiu sofrendo com o antissemitismo o qual acreditava que o comunismo combateria.

Era um tempo de engenharia social. O Estado era o responsável pela felicidade. Era quem dizia o que as pessoas podiam querer e quem poderiam ser. Eram as autoridades as responsáveis pela formação da condição social dos indivíduos. E estes cediam uma boa parcela da sua liberdade em troca de segurança e de uma identidade. A resposta para a pergunta "quem sou eu?" era clara: a sociedade. Vivia-se o "desejo de impor ordem e significado sobre a natureza e a sociedade, de controlar todas as fontes de incerteza e de alcançar a segurança, mesmo que isso custasse a liberdade" (SMITH, 2000, p. 141).

A tarefa era nobre, pois parecia um prosseguimento da filosofia das luzes. O

homem estava, cada vez mais, saindo das trevas, controlando o meio e construindo uma sociedade que permitisse a plena existência. A necessidade de lutar contra o caráter inevitável da morte, característica que na visão de Bauman está no centro de todas as culturas, ganhou uma nova faceta. Porque o homem precisava de mais certezas para aproveitar os benefícios de uma engrenagem social funcionando perfeitamente. Queria ter garantias de que iria viver mais para aproveitar melhor a vida. Estava dada a condição para o surgimento do higienismo⁶, “o produto da desconstrução da mortalidade em uma infinita série de causas individuais” (BAUMAN⁷ *apud* SMITH, 2000, p. 140). Era como atribuir o caráter inevitável da morte ao outro, ou melhor, ao diferente, ao não saudável, à outra raça. Ou então, se pensarmos nas engrenagens sociais, era eliminar os empecilhos a um sistema em tese perfeito. Se a sociedade se livrasse do conteúdo indesejado, teria condições de viver mais e melhor.

Com o racismo higienista, a modernidade começava a mostrar seus custos e, mais ainda, sua impossibilidade. Na visão de Bauman, segundo Dennis Smith, o principal custo da modernidade “é o alto preço pago pelos seres humanos em troca de uma sensação de segurança produzida pela ordem” (SMITH, 2000, p. 142). Essa segurança era obtida através da marginalização do não desejado, processo que o polonês classificou como “geração de resíduos”.

O nazismo foi o maior exemplo da geração e posterior tentativa de eliminação de “resíduos” da história recente. Mas também poderíamos lembrar do socialismo real soviético. Quem não estava disposto a seguir as ordens estabelecidas para a nação chegar à justiça, à liberdade, ou seja, às condições para uma existência plena de todos os cidadãos, ou discordasse da maneira como o processo fosse conduzido, era convidado a se retirar. E o conteúdo desse convite podia variar bastante: a expulsão do partido ou uma viagem sem volta a um campo de trabalhos forçados.

Bauman preferiu viajar, mas por vontade própria. Depois de 18 anos de carreira acadêmica na Universidade de Varsóvia, deixou a Polônia em 1968 e foi para Israel. Foram três anos vivendo no Oriente Médio até uma nova mudança, em

⁶ Utilizado aqui conforme Bauman: uma variação para eugenia, prática pseudo-científica que pregava o desenvolvimento da raça humana a partir de uma seleção artificial dos teoricamente mais aptos. Amplamente discutida entre o final do século XIX e começo do século XX, culminou no Holocausto. Na maneira como é citado no texto, o higienismo seria, portanto, uma prática de limpeza social com o intuito de fazer a sociedade funcionar melhor. Higienismo também é uma prática de saúde pública que começou a ser implementada no final do século XIX, quando começou a haver uma preocupação com a salubridade do ambiente urbano.

⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Mortality, immortality and other life strategies*. Cambridge: Polity, 1992.

1971, agora para a Inglaterra. No Reino Unido, Bauman passou por uma fase denominada por Smith como "dolorosa metamorfose" (SMITH, 2000, p. 42). Lá, ele se transformou do homem de 1948, que confiava todas as respostas ao Partido, para o homem de 1998, que escreveu que a "História é [...] um playground do contingente, do inesperado, do fortuito, do capricho, do indeterminado e do imprevisível" (BAUMAN⁸ *apud* SMITH, 2000, p. 42).

Em terras britânicas, ele começou a colocar em prática uma ideia de sociologia que o afastou da noção de um avanço rumo à sociedade ideal. Uma ideal que adorava e que, como ele mesmo diz, estava carregada com um "grau imoderado" da já citada engenharia social. A ideia de que "a estrada tem um fim, um ponto de chegada onde os viajantes podem descansar e fruir dos frutos do seu trabalho" (BAUMAN, 2011a, p. 59) havia desmoronado. No lugar começava a se cristalizar o conceito de que o socialismo não era de fato um fim, mas uma maneira de manter os homens andando, uma utopia eterna. Tratava-se da visão do socialismo "como um horizonte em movimento constante, que recuasse perpetuamente, mas que guiasse a viagem" (BAUMAN, 2011a, p. 59). A responsabilidade por essa "revolução permanente" é única e exclusivamente dos homens, no entendimento de Bauman. Assim, seria possível "manter o compromisso com o núcleo moral do pensamento de Marx, ao mesmo tempo que o liberou das inconseqüências do sistema soviético" (TESTER, 2011, p. 18).

Bauman percebeu que fazer sociologia era entender que a humanidade estava em um constante processo evolutivo, que tinha vontades variáveis e desejava também ser livre – ainda que apreciasse a segurança. Ele começou a duvidar que o plano de "tratar o mundo como um repertório de recursos humanos e naturais, passivamente esperando para serem reunidos e colocados na direção certa" (SMITH, 2000, p. 149) seria bem sucedido. O colapso da União Soviética enterrou de vez a probabilidade de sucesso do projeto moderno.

Para Bauman, isso teve duas principais conseqüências. A primeira é a volta de certo reencantamento do mundo. Sem a pressão de alguém dizendo aos homens o que deveria ser feito, de que maneira a vida deveria ser vivida, possibilitou-se o ressurgimento de uma percepção a respeito dos "chamados feitos pela nossa moral natural" (SMITH, 2000, p. 149). Era a liberdade para agir da forma que fosse mais

⁸ BAUMAN, Zygmunt. The spectre still haunts us. *Enlightenment 2*, 28 mar. 1998. Disponível em: <www.e2-herald.com/280398/n5.html> e <www.e2-herald.com/280398/n6.html>.

adequada a cada indivíduo. Só que isso fez aparecer a outra consequência, segundo Bauman: o medo. “As solicitações de nossa moral interna fizeram surgir profundas questões a respeito de como nós deveríamos nos comportar, o que deveríamos querer, e quem deveríamos tentar ser” (SMITH, 2000, p. 149). Porém não havia respostas para essas perguntas, e o Estado já não estava mais lá para nos confortar. Não havia mais resposta para a pergunta “quem sou eu?”. A escolha agora era individual.

A partir daí, diz Bauman, os indivíduos começaram a olhar para si próprios, tentando traçar uma identidade a partir da “tentativa e erro” (SMITH, 2000, p. 150). Com a existência indeterminada, já não mais existiam projetos para uma vida inteira. Sem uma linha comum, as alianças em direção ao futuro ou a uma identidade foram seladas por meio do que cada um poderia consumir. As pessoas começaram a ser definidas pelas roupas, carros e outros bens materiais que compravam. Estava dada a condição para o consumo tomar o lugar do Estado. Mas se o Estado tratava todo mundo como iguais, ou ao menos dizia isso, a sociedade de consumo só permite uma igualdade de condições às pessoas que têm dinheiro para acompanhar a constante ressignificação da identidade pós-moderna.

Quem é mais rico e melhor educado tem escolhas mais amplas. O habitat pós-moderno é estratificado. No topo está uma minoria favorecida com acesso a todo o crédito e perícia necessários para fazer do mundo a sua ostra. [...] Na base estão os pobres. Eles não têm o dinheiro suficiente para uma existência livre dentro do habitat pós-moderno. (SMITH, 2000, p. 151)

A atenção de Bauman se voltou para este tema. Ele começou a tentar entender quais as consequências da sociedade de consumo para os indivíduos – tanto os ricos quanto os pobres – e para as sociedades. Porque não se trata apenas do ato de comprar, consumir, girar as economias. O capitalismo liberal começava a influenciar a noção de identidade, desestruturando tudo o que havia sido construído em séculos de modernidade.

O ambiente, antes sólido, praticamente pré-determinado, começava a derreter⁹. Mas ao contrário do que pregavam Marx e Engels no Manifesto Comunista,

⁹ O termo “modernidade líquida”, caro a Bauman, remete à máxima de Karl Marx “Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos” (MARX, *Manifesto Comunista* de 1848, *apud* BERMAN, 2007, p. 31), por meio da qual ele conclamava o proletariado a derrubar as estruturas aparentemente sólidas, mas que no fundo eram frágeis, e substituí-las por uma sociedade comunista. Bauman acredita que na modernidade líquida

nada consistente foi colocado no lugar de uma sociedade em que “as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas” (BAUMAN, 2001, p. 10), como era a sociedade do final do século XIX. Ou melhor, houve uma troca, sim. Mas ao invés de substituir “o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável” (BAUMAN, 2001, p. 9), como acreditavam os pais do marxismo, a troca foi feita por algo também imperfeito, embora pareça ser inalterável.

A nova ordem se apoiou em uma base de economias livres de “embaraços políticos, éticos e culturais” nascidas a partir do “derretimento” das “obrigações ‘irrelevantes’ que impediam a via do cálculo racional” (BAUMAN, 2001, p. 10). Essas bases nasceram do “derretimento dos grilhões e das algemas que, certo ou errado, eram suspeitos de limitar a liberdade individual de escolher e agir” (BAUMAN, 2001, p. 11). Em outras palavras, a modernidade engessada e sólida deu lugar a uma lógica pós-moderna consistente, porém fluida, líquida, que muda e escapa pelas mãos. Um ambiente em que a égide dos negócios controla de modo amplo e inédito as relações sociais. O resultado foi o desenvolvimento de sociedades baseadas no “nexo dinheiro” (BAUMAN, 2001, p. 10) e

rígidas a tal ponto que a própria tentativa de refletir normativamente sobre elas ou de renovar sua “ordem”, isto é, a natureza da coordenação dos processos que nelas têm lugar, é virtualmente impedida por força de sua própria futilidade, donde sua inadequação essencial. (OFFE¹⁰ *apud* BAUMAN, 2001, p. 11)

O estágio atual dessas sociedades é o processo de “dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política” (BAUMAN, 2001, p. 12). Estamos vendo derreter o que poderia ainda reverter tal situação. Diante de tal condição está o indivíduo, que pode não ter notado essa transformação, mas está diante de uma situação em que as regras, códigos e padrões sobre os quais ele poderia (e costumava) se apoiar estão cada vez mais em falta, o que não quer dizer necessariamente liberdade.

Mas quer dizer que estamos passando de uma era de “grupos de referência”

as estruturas foram substituídas. Mas não por algo de fato sólido, justo, coerente. E sim por algo líquido, maleável, que se altera diante do humor do capital global.

¹⁰ OFFE, Claus. *A utopia da opção zero*. Publicado originalmente em 1997 em Praxis International.

predeterminados a uma outra de “comparação universal”, em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo. (BAUMAN, 2001, p. 14)

Tais códigos e padrões se transformaram em fluídos, em substâncias facilmente maleáveis. Além disso, deixaram de “emoldurar nosso futuro” (BAUMAN, 2001, p. 14), tornando o indivíduo ainda mais responsável por si mesmo e embaralhando a noção de vínculo social existente até então. Este é o contexto que acompanha nossa existência e ao mesmo tempo nos pressiona a encará-la. Bauman chama este momento de modernidade líquida. Michel Maffesoli enxerga o mesmo período de maneira um pouco distinta. Vejamos.

2.2 MICHEL MAFFESOLI: POR UMA PÓS-MODERNIDADE PRESENTEÍSTA

Michel Maffesoli se define como alguém preocupado em pensar a questão do vínculo social a partir de uma visão do todo. Tem uma formação inicial em sociologia e filosofia, mas prefere não se posicionar como especialista em um campo específico. Vê essa condição como aspecto crucial para “levar em conta todos os componentes do homem em sua diversidade e sua unidade” (MAFFESOLI, 2011, p. 16). Uma afirmação que, em última análise, pode ser considerada uma linha condutora e um resumo do seu pensamento. Isso significa enxergar o ser humano como parte do universo que o constitui. Uma parte privilegiada, é verdade, pois é racional, consciente de si. Mas que não a torna superior ao ponto de querer controlá-lo, impondo regras ao seu funcionamento.

Trata-se de um pensamento que vai na direção contrária à do projeto moderno, que ainda norteia parte da sociologia – Maffesoli usa a expressão “engenharia social”¹¹ (MAFFESOLI, 2011, p. 16) para indicar como pensa a maioria da sociologia francesa atualmente. Por esse motivo, suas ideias são consideradas marginais por muitos. O francês, no entanto, não fica na defensiva. Em seus livros, é comum encontrar indiretas carregadas de sarcasmo endereçadas aos seus críticos.

¹¹ A expressão, como vimos, não foi citada apenas por Bauman como uma das características da modernidade. O próprio pensador polonês já se inseriu entre os que acreditavam no conceito em sua plenitude, ou seja, na capacidade de o homem caminhar rumo a uma sociedade perfeita utilizando, para isso, a razão. A desilusão de Bauman em relação ao termo fica, assim, mais evidente. Enquanto Maffesoli o usa para classificar os seus críticos, Bauman parece carregar o fardo de quem aprendeu na pele que a “engenharia social” não funciona.

Essa unidade da qual fala Maffesoli pode ser ilustrada pela relação do que ele chama de *poder* e *potência*¹². Potência, segundo o sociólogo, é justamente a força do todo, o que coloca o homem como parte de um contexto maior, a força da vida. Poderíamos chamar de natureza, mas não apenas nos aspectos concernentes ao meio ambiente, mas como uma força primitiva, não racional, o que fundamenta a existência, uma espécie de instinto natural do homem rumo à vida. O poder vem da consciência que tem o homem desta condição, e da sua capacidade de racionalizá-la. E a partir daí subordiná-la ao seus interesses, direcioná-la. É uma postura até arrogante. Na modernidade, a potência foi eclipsada pela institucionalização da razão e pela universalização do ideal humano de progresso capitaneado pelas Luzes. Foi quando a humanidade se uniu e quis acreditar ter assumido o controle da natureza e das ciências para tornar “transparente a obscura vida em sociedade” (MAFFESOLI, 1988, p. 54).

Esse movimento começou a definhando ainda no final do século XIX, como informa Lyotard, mas ainda teve forças para ser a pedra de toque da humanidade pelos cem anos seguintes. Maffesoli crê que a crise pela qual passamos hoje vem do fato de estarmos (re)lembrando o nosso lugar no mundo – e isso fica evidente no atrito entre o poder e a potência. Um lugar que talvez não acatará o antropocentrismo clássico, que coloca o homem no centro do universo, mas adotará algo próximo de um conceito que considere a racionalização inerente à espécie humana sem esquecer e deixar de respeitar a força muito maior por trás desse poder, ou seja, uma potência.

Maffesoli vem tentando sublinhar em sua obra um pensamento que leve essa relação em conta. Essa talvez seja, para ele, a principal característica do período pós-moderno: uma espécie de despertar (novamente) do ser humano para a consciência de que, na verdade, fazemos parte de um todo muito maior do que o nosso poder de racionalização. E que talvez a nossa forma de se relacionar com o mundo deva refletir essa realidade. Inclusive nossa maneira de pensar. No livro *O conhecimento comum* (1988), ele desenvolve um método chamado *formismo*, no qual defende uma sociologia que flerta com a intuição, usa certa flexibilidade, mas

¹² Maffesoli buscou inspiração no escritor búlgaro Elias Canetti para desenvolver a relação entre poder e potência. Em sua obra *Massas e poder* (1960), Canetti, após trinta anos estudando o fenômeno do nazi-fascismo, relacionou o poder à necessidade de sobreviver, ao medo da morte. Quando este medo cresce, automaticamente cresce também o poder, e o medo se transforma no direito de impor a morte aos outros para conseguir sobreviver. (REGO, 2009)

sem deixar de lado a razão e o formalismo necessários para colocá-lo em prática. É ter consciência, em última análise, de que efetivamente somos também parte do que estudamos.

Em poucas palavras, digamos que, sem ser forçosamente participante ou ator – tal como o exigem certas metodologias –, há uma certa interação, que se estabelece entre o observador e seu objeto de estudo. Há convivência; às vezes, cumplicidade; diríamos mesmo que se trata de empatia. (MAFFESOLI, 1988, p. 43)

Intuição, cumplicidade, empatia. Palavras cujos significados afastam o pensamento do “imperialismo do positivismo” (MAFFESOLI, 1988, p. 55) e seus métodos rigorosos baseados na fé cega na ciência, aproximando-o, por outro lado, do caráter ambivalente da vida social. Porque a existência, diz Maffesoli, consiste “numa mistura de intensidade e banalidade, de efervescência e tédio, de aventura e monotonia, de felicidade e tristeza” (MAFFESOLI, 1988, p. 65). Admitir a ambivalência é levar em conta o ambíguo, o contraditório, o incerto. É dar margem para diversas interpretações, é respeitar a alteridade.

Nesse sentido, destacam-se outros dois elementos importantes no pensamento de Maffesoli: a imagem e o imaginário. Uma dupla que coloca novamente o pensador francês na contramão da modernidade e seu impulso racionalista, mas que desempenha papel crucial no raciocínio a respeito do vínculo social. Ele deixa de lado o medo da imagem que caracterizou a evolução da civilização ocidental nos últimos séculos para “reconhecer nela o retorno de uma vida espiritual mais completa, mais concreta, de uma vida espiritual que vive todas as suas potencialidades, e, desse modo, faz comunidade” (MAFFESOLI, 1995, p. 102).

O fazer comunidade, na concepção de Maffesoli, leva em conta o todo, e não apenas o que um pensamento unicamente racional pode reduzir e explicar. Porque a redução traz consigo simplificação, produção de sobras. Migalhas, como prefere o pensador, ou resíduos, como sublinhou Bauman. Maffesoli defende que essas migalhas são importantes e não devem ser deixadas de lado, ideia que se aproxima do pensamento de Bataille¹³. Elas não deixarão de existir simplesmente, como o

¹³ No livro *A parte maldita* há um capítulo que define a noção de despesa. Bataille considerava que os todos seres recebem uma certa quantidade de energia, que provém do cosmos. Essa energia deve ser utilizada pra se manter, para permanecer, e também para se reproduzir. Só que esses seres vivos não podem utilizar toda a energia que recebem nessas atividades produtivas. Se fizerem isso,

projeto moderno muitas vezes quis crer, trabalhando, inclusive, para isso (vide os campos de concentração e outros casos de higienismo, para ficarmos nos exemplos mais radicais). Não descartar as migalhas é, portanto, o primeiro passo para que elas encontrem lugar na vida societal – e que, conseqüentemente, essa mesma vida societal seja melhor entendida. Atribuir (novamente) importância à imagem é ir ao encontro desse objetivo, diz Maffesoli. Fica mais claro o papel de ligação da imagem. Por dar espaço à heterogeneidade, ela é capaz de unir elementos díspares, de “constituir uma organicidade sólida” (MAFFESOLI, 1995, p. 113), como explica o próprio pensador.

A eflorescência das imagens é ao mesmo tempo causa e efeito dessa organicidade: elas são diversas, múltiplas, mas entram em correspondência, em ressonância umas com as outras, elas criam uma unicidade, uma coesão que banha a vida e as representações de cada um. (MAFFESOLI, 1995, p. 113)

A inevitável convivência entre as imagens que circulam entre os indivíduos de determinada sociedade é o resultado de uma espécie de atmosfera que paira, invisível, sobre a existência. Esta atmosfera, ou aura – para citar a referência que Maffesoli fez a Walter Benjamin (MAFFESOLI, 2001, p. 75) – é o imaginário.

Peça-chave para o pensamento do francês, como foi dito, o imaginário é o responsável pela produção de imagens ao mesmo tempo em que se apresenta como algo que ultrapassa a solidez da vida, estando presente na relação entre as coerções sociais e a subjetividade (MAFFESOLI, 2001, p. 80); entre uma vida palpável, passível de definição, e aquilo que paira um pouco mais acima, mas que, por sua vez, ajuda a definir o que está embaixo. É como o estado de espírito de uma cidade, de uma nação, de uma civilização. É o conhecimento comum cuja definição escapa à descrição ou qualquer outra forma racional de demonstração de existência. Como tem caráter coletivo, mostra-se fundamental para a cristalização do vínculo social. É o “sentir com” do qual fala Maffesoli (MAFFESOLI, 1995, p. 118), uma espécie de sentimento mítico-religioso de valorização do momento, logo presenteísta, onde o passado e o futuro já não têm mais a importância que tiveram.

morrerão por “excesso de energia”. É por isso que os seres vivos vão utilizar parte dela em atividades inúteis, “luxuosas”. Na concepção de Bataille, a festa é uma das atividades inúteis. Trata-se de uma crítica ao racionalismo. É preciso valorizar atividades que não são necessariamente úteis, ou seja, é preciso valorizar a “parte maldita”. O que Maffesoli chama de a “parte do diabo”. A sociedade precisa desses momentos de pausa para se manter. (JORON, 2011)

Um lugar onde a imagem, com sua natureza heterogênea, emocional e não cronológica, tem papel crucial para a valorização do caráter trágico da existência. Em sua obra, Maffesoli chama atenção para a ascensão desse tipo de postura em relação à vida em um momento de profusão de imagens permitida pelo avanço tecnológico.

Resumidamente, é assim que Maffesoli vê a pós-modernidade. Um momento em que os ideais modernos perdem força e dão lugar, aos poucos, a uma maneira de viver heterogênea, voltada para o presente, que não tenta colocar o homem acima do todo. Em outras palavras, um momento em que o homem entende ser parte de um universo maior, e compreende que isso implica mais em aceitar a vida tal como ela se apresenta do que moldá-la tal como ele acha que seria mais adequado. Nessa postura mais receptiva, mais aberta, mais otimista em relação à vida, a imagem e o imaginário aparecem como atores importantes.

Tendo abordado as duas visões, a de Bauman e a de Maffesoli, sobre o mesmo período, vamos ver como elas são capazes de dialogar, completando-se mutuamente.

2.3 BAUMAN, MAFFESOLI E AS CONTRADIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

O período pós-moderno, como vimos em Lyotard, é caracterizado por um momento em que exteriorização do saber ganha força com a consolidação de uma sociedade informatizada, dando ao indivíduo mais liberdade para experimentar outras formas de buscar uma vida plena. Mas há também situações em que as possibilidades disponíveis jogam no seu colo o peso da insegurança, condição que ganha contornos de angústia por estar inserida em uma economia de mercado global cujo objetivo primordial é o lucro, e não necessariamente o desenvolvimento humano. Há, nessa condição, senão um paradoxo, uma convivência incômoda, onde a liberdade encontra um novo limitador: a existência, em praticamente todas as suas instâncias, sendo moldada pela capacidade de consumo. Assim, começamos a perceber um diálogo entre o pensamento de Maffesoli e Bauman.

A ideia, portanto, é pensar o cotidiano do indivíduo trazendo à luz as ideias de ambos. Porque acreditamos que, antes de caminharem em direções opostas, elas podem se complementar, permitindo uma leitura singular da contemporaneidade. Não se trata de eleger um pensamento que explique melhor este período, mas sim

de propor um entendimento em seus aspectos concernentes à condição do indivíduo, como já ressaltamos.

Podemos encarar a vida de uma maneira mais contemplativa, dando valor à comunicação mais pelo ato em si do que pelo seu possível significador, prestando mais atenção às aparências do presente do que esperando algo mais profundo do futuro. Mas essa mesma vida, conduzida de uma maneira mais dionisíaca, como diz Maffesoli, tem outro lado. Que talvez não chegue a ser obscuro, mas é certamente menos festivo. Um lado que enfatiza a perda de segurança ocasionada pela troca por mais liberdade. Em que é possível festejar as aparências cambiantes, desde que haja condições para se entrar nesse jogo. Onde se vive o presente, tendo herdado o costume de pensar (e de se preocupar) sobre o futuro. Onde o convívio com o diferente, antes de proporcionar uma multiplicidade de pontos de vista, faz emergir o medo do estranho, do estrangeiro.

2.3.1 Angústia em meio à crise

O que escreveu o historiador Tony Judt no parágrafo de abertura de um de seus últimos livros, *O mal ronda a terra*, é um bom exemplo da complexa tarefa de pensar o que Maffesoli chama de o “mosaico da pós-modernidade” (2011).

Há algo de profundamente errado na maneira como vivemos hoje. Ao longo de trinta anos a busca por bens materiais visando o interesse pessoal foi considerada uma virtude: na verdade, esta própria busca constitui hoje o pouco que resta de nosso sentimento de grupo. Sabemos o preço das coisas, mas não temos ideia de seu valor. Não fazemos mais perguntas sobre uma decisão judicial ou um ato legislativo: é bom? É justo? É adequado? É correto? Ajudará a melhorar o mundo ou a sociedade? Essas costumavam ser as questões políticas, mesmo que suas respostas não fossem fáceis. (JUDT, 2011, p. 15-16)

Na obra, Judt reflete sobre como o mundo ocidental vem, desde o início da década de 1980, desmontando o conceito de Estado (consequentemente, o de comunidade) ao perseguir objetivos materialistas e egoístas. O raciocínio – resumido (e simplificado) no parágrafo anterior – nos serve não pelo seu caráter sócio-econômico; o objetivo também não é o de avaliar as competências e/ou deficiências do sistema capitalista, ou mesmo defender o estado de bem-estar social. A ideia é chamar a atenção para a condição imposta ao indivíduo ocidental entre o final do século XX e início do XXI, no que tange às transformações do homem como ser

social. Não é preciso uma análise político-econômica para percebê-la.

O historiador Judt, ao iniciar o livro com a frase destacada acima, demonstra um desconforto que parece transcender as colocações precisas – muitas vezes baseadas em dados estatísticos – das páginas seguintes do seu livro. Judt diz que vivemos em tempos de medo e de desconfiança. Uma era ameaçada por um colapso generalizado que dá sinais de estar à espreita justamente pela falta de alternativas para modificá-la. Ele parece não falar apenas como historiador. Sua análise está ancorada em dados históricos e econômicos, mas chama atenção também a angústia do autor quanto à situação do homem inserido neste contexto – e a frase “Há algo de profundamente errado na maneira como vivemos hoje” indica isso.

O pensamento de Bauman, dessa maneira, caminha paralelamente ao de Judt. Ambos têm uma forte herança marxista e certa desilusão com o socialismo real. Bauman, como vimos, lutou junto ao Exército Vermelho contra os nazistas e foi membro do Partido Comunista polonês, antes de se desiludir. Judt acreditou no sionismo – chegando a servir na Guerra dos Seis Dias como tradutor –, para depois perceber que se tratava de uma ideologia capaz de se mostrar tão desastrosa quanto as outras que marcaram o século XX.

Essas experiências são parte importante da trajetória intelectual do sociólogo polonês e do historiador britânico, fazendo com que eles tivessem de encontrar uma nova maneira de ver o mundo a partir do colapso das ideologias e das transformações sociais decorrentes deste fato. Um trabalho nada fácil. A tentativa de Judt foi interrompida de forma relativamente precoce (ele morreu em 2010, aos 62 anos, vítima de uma doença degenerativa rara).

Mas em *O Mal Ronda a Terra* ele deixou explícita essa dificuldade, em uma lógica que também acompanha o raciocínio de Bauman: há ares de desconforto com os rumos da humanidade no momento em que as instituições modernas parecem dar seus últimos suspiros. No prefácio de *Modernidade Líquida*, o polonês olha com pessimismo uma era em que não há mais um caminho certo a ser seguido – aquele que prometia levar invariavelmente à emancipação e que geralmente era pavimentado pelo Estado, o dono do saber e provedor de segurança, e onde estava estabelecido o conceito de comunidade. Hoje, esta estrutura, para usar o jogo de palavras de Bauman, derreteu. Eis que ele se questiona.

O fato de que a estrutura sistêmica seja remota e inalcançável, aliado ao estado fluido e não-estruturado do cenário imediato da política-vida, muda aquela condição de um modo radical e requer que repensemos os velhos conceitos que costumavam cercar suas narrativas. Como zumbis, esses conceitos são hoje mortos-vivos. A questão prática consiste em saber se sua ressurreição, ainda que em nova forma ou encarnação, é possível; ou – se não for – como fazer com que eles tenham um enterro decente e eficaz. (BAUMAN, 2001, p. 15)

Se a forma como está estruturada a sociedade tem um caráter de morto-vivo, diz Bauman, como proceder de agora em diante? Mas qualquer que seja seu esforço para encontrar uma resposta a esta pergunta, ele parece estar marcado por um saudosismo. Uma marca indelével que a fé depositada nos projetos utópicos deixou em sua percepção de mundo. Tanto é que sua desilusão com o socialismo real não culminou em um total rompimento, mas sim em uma espécie de evolução do ideal. Ele segue achando que “a utopia é um dos elementos constituintes da humanidade, uma 'constante' na forma humana de ser e estar no mundo” (BAUMAN, 2011a, p. 60).

Mas Bauman sublinha que, na modernidade líquida, é cada um por si. Por isso, não parece haver muito espaço para utopias ou projetos conjuntos (como o socialismo) de qualquer natureza. O indivíduo está sozinho, largado em um mundo onde as leis que o regiam já não funcionam do mesmo jeito. Há, talvez, mais liberdade, pois ninguém diz o que o indivíduo deve fazer, qual o jeito certo de viver. Maffesoli acredita, inclusive, que a identidade, tal como ela se constituiu na modernidade, não existe mais. Aquele sujeito que pensava por si está dando lugar a um sujeito determinado pelas relações que mantém, um sujeito cuja identidade vai variar de acordo com o outro. Mas o lado bom desse fato é muitas vezes ofuscado por um fator que vem se cristalizando como a sua pré-condição, segundo Bauman: ter a capacidade de consumir. É como se todas as leis que antes faziam o mundo funcionar fossem substituídas por apenas uma, a que rege o capitalismo em estado avançado.

Assim, a visão que Bauman tem da pós-modernidade, ou da modernidade líquida, está constantemente bebendo na fonte dos males gerados por esse capitalismo. Sem a segurança da vida moderna e sua condição pré-determinada, sobrevive, ele diz, quem tem dinheiro o suficiente para adquirir as condições necessárias para viver da maneira maleável exigida pelo caráter liquefeito da vida pós-moderna (ou líquida). E aí poderíamos retomar questões colocadas por Judt de

maneira ilustrativa. Ou seja, este indivíduo sabe quanto as coisas custam, mas não o seu valor. Não é mais capaz de indagar se um ato ajudará a melhorar o mundo ou a sociedade. Enfim, trata-se de um indivíduo preocupado apenas consigo mesmo (ainda que a partir de um conceito de identidade baseado na relação com o outro), deixando para trás o pouco do sentimento de grupo que ainda resta.

2.3.2 Mais que crise, mudança de paradigma

Como enxergar, nesse contexto, o “mosaico da pós-modernidade”? Talvez seja preciso apreciar os pensamentos de Bauman e de Maffesoli como análises em profundidades diferentes de uma mesma questão. Enquanto o polonês aborda as consequências diretas deste contexto para um indivíduo individualista, Maffesoli enxerga este mesmo indivíduo fazendo parte de uma mudança muito mais profunda – e aí o individualismo pode ser encarado de outra maneira. Algo que tende a fazer o comportamento humano se transformar, ou, antes, voltar a um estado natural perdido com a afirmação dos ideais modernos ao longo dos últimos séculos. Ele acredita que vivemos em uma crise, mas não na acepção mais comum do termo. Não se trata de algo que possa restabelecer a ordem instituída mediante alguns ajustes. Trata-se de uma crise maior, o momento do já citado embate entre poder e potência. O jogo, acredita Maffesoli, começou a mudar. Como ele mesmo diz, trata-se de algo que começou secreto, tornou-se discreto e hoje é visível (MAFFESOLI, 2011, p. 32). É hora de o emocional, o instintivo, o animal, recuperar o espaço natural na concepção humana, é a hora do *impulso vital*. E parece ser isso que está acontecendo neste momento de crise. Assim, estamos deixando o ideal de comunidade para trás? Tornando-nos egoístas cuja única ideologia é a do consumo? À primeira vista, talvez sim, mas Maffesoli analisa a questão a partir de outro aspecto. Um pouco mais abaixo do que é visível, como dissemos.

Ele diz que o tipo de identidade a que nos acostumamos durante a modernidade, a política, a de classe ou a ligada ao Estado-nação, “não é, hoje, mais que um artifício, uma ilusão, um simulacro” (MAFFESOLI, 2003, p. 33). Agora, o homem pode assumir a identidade que quiser durante o tempo que achar necessário. Não é mais preciso esperar as orientações do partido ou seguir determinada tradição só porque, até então, ela era parte constitutiva de uma região ou povo. Isso torna o homem mais egoísta? Maffesoli crê que não, e sua obra é dedicada a

entender como o indivíduo, dentro do contexto pós-moderno, está substituindo o conceito de identidades fixas pela vivência em tribos, que podem ser mais ou menos efêmeras.

Mas é fato que houve (está havendo) uma grande mudança. Judt lamenta que o indivíduo não tenha mais o interesse de resolver as questões políticas. O pensamento de Bauman, por sua vez, deixa uma pista para o fato de que talvez este mesmo indivíduo (ou a maioria deles) não esteja pronto para tamanha mudança. Ou que o contexto não ofereça as melhores condições para encará-la.

Afinal, como concluiu Lyotard, o fim dos metarrelatos coloca em xeque a própria concepção de Ocidente. E aí poderíamos inclusive pensar nas implicações de que o Ocidente é uma civilização coexistindo com outras que, por mais que se organizem de maneira semelhante, têm, em suas origens, modos distintos de enxergar a existência – e por isso tendem a ser afetadas de modo diferente pela crise da qual estamos falando. Em *O Choque de Civilizações* (2010), Samuel P. Huntington alerta para como a nova ordem global pós-Muro de Berlim pode evoluir para relações hostis entre grupos civilizacionais. Neste contexto, um Ocidente enfraquecido não seria nada bom, claro, para o próprio Ocidente.

Mas voltemos ao que nos interessa mais: a situação do indivíduo na contemporaneidade. Maffesoli, claro, não ignora os efeitos colaterais desta mudança de paradigma. Ao comentar como a falência dos projetos utópicos levou a uma valorização do presente, ele sublinha que

convém saber que tal postura terá uma série de consequências sobre as diversas instituições sociais com as quais estamos em relação. Lembro, em particular, que a noção-chave de projeto – seja ele econômico, educativo ou social – está totalmente ultrapassada. (MAFFESOLI, 2011, p. 50)

É evidente que as consequências sofridas pelas instituições sociais com as quais o indivíduo está em relação vão afetar diretamente o existir do próprio indivíduo. Bauman fala que a falta de consistência da modernidade em sua fase líquida “desencaixou” os indivíduos sem “encaixá-los” novamente (BAUMAN, 2011a, p. 102-103). Ao contrário do que aconteceu na passagem do Antigo Regime para a modernidade, quando o objetivo foi sacudir as bases sociais existentes para que outra, mais sólida e segura, fosse colocada no lugar. Na pós-modernidade, executar pequenos projetos quase que apenas por esporte substitui o fascínio de assumir um

projeto para a vida (BAUMAN, 2011, p. 103).

A preocupação de Bauman é legítima. Afinal, os indivíduos estão desencaixados. A profusão de escolhas disponíveis pode paralisar e angustiar. Porque a liberdade dá-se “na medida em que a imaginação não vai mais longe que nossos desejos e que nem uma nem os outros ultrapassam nossa capacidade de agir” (BAUMAN, 2001, p. 24). O problema é que hoje, com o saber exteriorizado oferecido por uma sociedade informatizada, a imaginação tem terreno fértil para se desenvolver. Conseqüentemente, os desejos crescem mais ou menos em igual medida. Quem sai perdendo é a capacidade de agir, ainda dependente de uma estrutura moderna (trabalho, que gera dinheiro, que gera segurança, etc) para acompanhar a imaginação e os desejos. Ou seja, a pós-modernidade fragmentou um processo que, na modernidade, costumava ser unificado, gerando, assim, uma fonte de angústia.

Nesse sentido, Maffesoli diria que a questão não é exatamente a angústia, mas a lógica que a gera. Como colocar em uma forma tão definida os movimentos contraditórios da existência, que, sabe-se, não pode ser reduzida a conceitos? A vida é heterogênea em demasia para que a angústia – ou qualquer sentimento – ancore-se em uma lógica unicamente racional. “Constranger a heterogeneidade da vida à unicidade do conceito sempre teve graves conseqüências para a história humana” (MAFFESOLI, 1988, p. 59). Com esta afirmação, Maffesoli convida a enxergar o cotidiano a partir de uma lógica plural, um politeísmo de valores. Porque qualquer esforço de “propor e impor uma hegemonia” (MAFFESOLI, 1988, p. 63) na maneira como a existência é encarada – com suas felicidades e angústias – pode até funcionar por um momento, mas tem prazo de validade. A ideia, portanto, é achar uma forma de distribuir o significado do cotidiano de modo que ele não se torne insustentável.

Para Maffesoli, estamos aprendendo a pensar dessa maneira, mesmo convivendo com séculos de projeto moderno deixados como herança. Em sua obra, ele não cansa de citar os ajuntamentos de pessoas em torno de eventos esportivos ou musicais como modos de ser-estar-junto típicos da pós-modernidade. Nesses momentos, que, em geral, são efêmeros e considerados frívolos, o corpo social incorpora aspectos que se sobrepõem a qualquer lógica de existência baseada unicamente na razão, assim como enxerga de outra maneira a fragmentação dos processos cotidianos. Assim, tem-se outra visão da crise abordada anteriormente.

[...] o que chamamos de “crise” não é outra coisa senão o fato de que uma sociedade inteira já não tem mais consciência dos valores que a constituíram e, portanto, não tem mais confiança nesses mesmos valores. Entre eles, essa constante insatisfação de esperar uma sociedade melhor. A miséria de um mundo erigido sobre um valor central. Miséria que não era, com frequência, senão dos que tinham o monopólio legítimo do saber. À miséria postulada, afirmada de uma maneira lancinante, podemos opor empiricamente o prazer, ainda que relativo, vivido cotidianamente. (MAFFESOLI, 2003, p. 92-93)

A definição acima é apropriada. Mas ainda estamos muito acostumados a deixar os sentimentos de lado para projetar no futuro um lugar melhor, onde todo o sofrimento será recompensado – mecanismo conhecido como projeção (MAFFESOLI, 2003, p. 83). Somos, portanto, um pouco das duas coisas, projeção e *carpe diem*, moderno e pós-moderno. Maffesoli chama a atenção para o fato de que a tendência é que sejamos cada vez mais a segunda do que a primeira. Isso não pode ser ignorado – para o nosso próprio bem-estar.

No parágrafo em destaque acima, ele atribui à condição de miséria humana aos que tinham o monopólio do saber. Ou seja, enquanto a *intelligentsia* sofre, a massa apenas vive. Mas se pensarmos no conhecimento como um conceito mais amplo (e não apenas de reflexões filosóficas), e de maneira mais crítica, como também faz Bauman, talvez seja interessante recuperar o que pontua Lyotard na conclusão de *A Condição Pós-Moderna* a respeito do saber. Para ele, o acesso ao conhecimento é essencial para que todos tenham condições de seguir jogando, caminhando rumo a descobertas de verdades (temporárias) que possam servir como (pequenas) legitimações dos discursos sociais. Porque só o conhecimento pode levar à consciência de uma valorização maior das emoções do dia a dia ao invés de uma preocupação exagerada com a fragmentação de processos cotidianos ancorados em instituições modernas, que, cada vez mais, perdem sua força. Pensando nesta lógica, o conhecimento entraria como ferramenta para facilitar o trânsito de uma condição à outra, e vice-versa.

2.3.3 Presenteísmo versus herança moderna

Nesse sentido, Maffesoli, crê que a cultura popular, cujos exemplos de manifestações citamos anteriormente (shows, eventos esportivos, festas populares), é a verdadeira fundadora de uma sociedade capaz de realizar esse trânsito.

Comportamentos que, no fim das contas, acham graça “de todos os imperativos morais, políticos ou econômicos, promulgados pelos poderes dominantes e abstratos” (MAFFESOLI, 2003, p. 60).

É como se o indivíduo dissesse a si mesmo: aparentemente estou submisso, mas tenho consciência da minha condição, acho até graça dela, e assim vou contornando-a até que eu resolva não mais aceitá-la. Há beleza nesta maneira de conduzir a vida, diz o sociólogo. Trata-se de aceitar o caráter trágico da existência, ideia que norteou a obra de Nietzsche e tem presença marcante no pensamento de Maffesoli. Isso significa “aceitar o caráter protético, multiforme, sempre em transformação, do ser humano: é admitir a alegria plural, não fugir da felicidade” (COELHO, 2005, p. 60).

Na pós-modernidade, diz Maffesoli, as imagens têm papel determinante neste movimento. Elas “servem de pedra de toque na construção intemporal da memória coletiva, arraigam-se nesse 'solo mágico' (E. Wiechert), que é o da nossa vida cotidiana” (MAFFESOLI, 2003, p. 61). A valorização da imagem, que em vários momentos da civilização ocidental esteve subjugada à unicidade do conceito, traz de volta o plural ao cotidiano, tirando do tempo seu caráter linear, dada sua capacidade mágica de penetrar no inconsciente. Ela congela o instante. É neste instante que se sente o trágico, um momento não utilitário, não funcional e atemporal, capaz de resumir a existência.

Desses pequenos rituais, diz Maffesoli, o mundo pós-moderno está cheio. E, mais uma vez, a cultura popular, com toda sua banalidade e frivolidade, é lugar onde eles se cristalizam com mais força – dada a sua dita “falta de importância”, típico conceito pós-moderno. Mas “na vida cotidiana, quando nada é importante, tudo tem importância” (MAFFESOLI, 2003, p. 66), e é isso que vai constituir o laço social na pós-modernidade.

No entanto, e voltamos a repetir, o indivíduo que sabe aproveitar a efemeridade eterna do instante cotidiano é o mesmo que está submetido a uma mentalidade social baseada na importância da finalidade, onde, no cotidiano, não há tempo para a contemplação.

A liberdade não pode ser ganha contra a sociedade. O resultado da rebelião contra as normas, mesmo que os rebelados não tenham se tornado bestas de uma vez por todas, e, portanto, perdido a capacidade de julgar sua própria condição, é uma agonia perpétua de indecisão ligada a um Estado de incerteza sobre as intenções e movimentos dos outros ao redor – o que

faz da vida um inferno. (BAUMAN, 2001, p. 28)

Bauman joga a realidade líquida novamente no colo do indivíduo. Ao chamar a atenção para o fato de que “a ausência, ou mera falta de clareza, das normas – a anomia – é o pior que pode acontecer às pessoas em sua luta para dar conta dos afazeres da vida” (BAUMAN, 2001, p. 28), o sociólogo polonês sinaliza que talvez os homens não queiram ser totalmente livres, afinal, “uma vez que as tropas da regulamentação normativa abandonam o campo de batalha da vida, sobram apenas a dúvida e o medo” (BAUMAN, 2001, p. 28).

E ao lamentar que a modernidade líquida seja um período de desengajamento onde “mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível” (BAUMAN, 2001, p. 140), Bauman deixa evidente, outra vez, sua veia marxista. Para analisar a situação (de crise) do indivíduo na pós-modernidade, coloca uma preocupação econômico-social à frente de qualquer possibilidade de mudança maior no paradigma das relações humanas. Pensa o que pode significar a ausência de regras no cotidiano imediato do indivíduo.

Já Maffesoli assume outra postura. E o próprio uso do termo anomia é um exemplo paradigmático, um sintoma. Para ele, “o anômico de ontem vai se tornar no canônico de amanhã” (MAFFESOLI, 2012). Ou seja, esta falta de regras da qual lamenta Bauman vai, de alguma maneira, se estabelecer como uma regra de fato, e isso está ficando cada vez mais visível no comportamento do indivíduo contemporâneo.

O posicionamento em relação à anomia demonstra de que maneira as visões de Bauman e Maffesoli a respeito da contemporaneidade podem ser opostas e até contraditórias. Mas o que buscamos apontar é que uma não invalida a outra.

Como frisam ambos os pensadores, estamos passando por um momento de mudança. O mundo, aos poucos, está deixando para trás o molde moderno de organização das instituições e nas relações sociais. Mas esse processo é lento. Os homens nele envolvidos precisam criar uma maneira de conviver com uma racionalidade que também dá importância para a emoção, e não apenas para a fé cega na razão. É o conhecimento dessa condição que vai permitir que novas formas de organização social sejam desenvolvidas, caso isso seja mesmo necessário. Para isso os homens devem lutar para superar séculos de herança moderna. A dificuldade é fazer isso em um meio configurado para funcionar com esta estrutura – e dela

dependente. Portanto, vivemos e seguiremos vivendo os dois mundos de forma paralela durante muito tempo.

2.4 *DESCONFORTO DIONISIACO-LÍQUIDO: DE ONDE ELE VEM?*

Assim, na pós-modernidade de Maffesoli, o indivíduo se liberta de instituições moribundas. Mas elas seguem presentes, mortas-vivas, como diz Bauman. Esta condição deixa claro que elas já não servem de sustentação, não têm futuro, mas sua imponência ainda gera magnetismo, parecendo oferecer segurança. Mas trata-se de uma falsa segurança. Trata-se de uma realidade sem a substância que um dia houvera. Como um ovo cuja casca permanece intacta, com exceção de um pequeno furo pelo qual o conteúdo se esvaiu. E não há nada para colocar no lugar – e, se houvesse, não haveria como utilizar a mesma estrutura.

Maffesoli crê que é justamente a noção de conteúdo tal como ela existe hoje que, aos poucos, não vem fazendo mais sentido. E este seria o momento fundador de uma nova cultura, um novo fundamento do estar junto. Esta cultura, por sua vez, vai culminar em um novo saber civilizacional, uma nova forma de organização na qual essa nova cultura vai se assentar, algo que poderíamos denominar como um novo conteúdo. Este novo conteúdo, portanto, precisará de uma nova estrutura para se manter, pois a velha casca de ovo não será capaz de suportá-lo. Mas, mesmo sem conteúdo, a estrutura atual segue sendo atraente. Ela parece estável e confiável, afinal, está aí há séculos.

Impõe-se uma questão, como diz Bauman: vale a pena tentar reformar essas estruturas ou devemos enterrá-las de uma vez por todas? A falta de resposta para esta pergunta é o que parece ser a linha condutora do comportamento do indivíduo contemporâneo. Uma existência obrigatoriamente pendular, que ora flerta com a liberdade de poder viver o nascimento de uma mudança de paradigma, ora se agarra na promessa de segurança das instituições estabelecidas.

Nesse sentido, Bauman têm a impressão de que o “pêndulo está começando a voltar em direção à segurança” (BAUMAN, 2011b), depois de um século em que o homem vem se libertando de tiranias sustentadas por grandes narrativas. Enquanto Maffesoli vê certo vitalismo das novas gerações, que driblam os resquícios de uma forma de organizar a sociedade para que a liberdade necessária à gestação de um novo paradigma possa se desenvolver. Isso, antes de se mostrar uma contradição,

pode ser considerado como uma condição existencial formada pela coexistência de ambas as visões. A esta condição existencial, que pode se resumir no simples fato de viver neste movimento pendular, damos o nome de *desconforto dionisíaco-líquido*, como já havíamos antecipado.

Assim, o indivíduo contemporâneo é afetado por tudo isso, mesmo inconscientemente. Lançado nesse contexto, ele aguarda indícios de definição. Enquanto isso, vive uma vida que parece carecer de autenticidade. Isso porque o ambiente contemporâneo sugere que o canônico está com os seus dias contados, mas ao mesmo tempo mostra que o anômico ainda é, na maioria das vezes, considerado marginal.

O resultado é o indivíduo se comportando de um jeito e sendo cobrado de outro – sendo que a cobrança pode vir dele próprio, mesmo ele não se dando conta. Isso pode ser observado em várias facetas da vida cotidiana: na decisão entre um emprego seguro ou um trabalho prazeroso, porque, afinal, o que importa é fazer o que se gosta antes de pensar em estabilidade financeira; na dúvida entre ficar com o prazer de ter vários(as) parceiros(as), escolhendo uma suposta liberdade, ou optar pelo casamento, que exige, em tese, fidelidade, tanto sexual quanto no sentido de esforço pela manutenção do laço; na forma de um protesto vazio contra um projeto que dá indícios de estar fadado ao fracasso – como as manifestações contra a crise econômica *Occupy Wall Street*, em Nova York, e *Indignados*, em Madri, entre 2011 e 2012 – ou na forma de um voto irônico, de protesto, quando a vontade, no fundo, era conseguir acreditar em uma proposta política (e, mesmo não acreditando em nada, criticar o caminho escolhido pelos outros sem ter sido capaz de ajudá-lo a construí-lo, assumindo, assim, uma postura contraditória). E assim por diante.

Estes são alguns exemplos de como pode se cristalizar o *desconforto dionisíaco-líquido*. Mas em todos os processos de tomada de decisão da vida contemporânea, dos menos aos mais importantes, parece haver certo nível de desconforto, de incerteza. E não se trata do peso da responsabilidade de escolha típico do existencialismo¹⁴. O *desconforto dionisíaco-líquido* pode até beber na fonte

¹⁴ Consciente da complexidade da definição do termo como doutrina filosófica, assim como da existência de várias correntes que buscam defini-la, o existencialismo aqui é tomado na sua acepção mais básica: a que remete à responsabilidade das escolhas que conduzirão a existência do indivíduo, e a consciência de que essas escolhas não são passíveis de determinação. Uma problemática que liga uma situação anterior às decisões (a consciência da sua indeterminação) ao momento que está além delas (o fato de que a situação decorrente da escolha pode não ter sido como deveria), o que pode gerar angústia.

existencialista, mas sua definição parece transcendê-la (em um raciocínio alternativo, poderíamos pensar em uma potencialização do existencialismo). Não se trata do peso existencial de fazer escolhas que vão influenciar um projeto de vida. Porque, no existencialismo, o fato de ter de escolher entre uma coisa ou outra, sem nunca ter certeza se a opção escolhida é melhor do que a preterida, era o preço para poder seguir caminhando.

Agora, antes de tomar qualquer decisão, as opções, por mais numerosas que sejam, denunciam sua própria fragilidade, senão sua inviabilidade. Isso acontece porque o próprio contexto contemporâneo não apresenta a coerência necessária para que uma escolha, qualquer que seja, faça sentido quando aplicada a ele. E aí podemos pensar nos exemplos acima: caminhos possíveis e legítimos, mas que se mostram ineficazes diante de uma realidade que, ao privilegiar uma heterogeneidade que não permite o encaixe adequado nisto ou naquilo, potencializa o peso existencial de uma maneira a qual o existencialismo não dá conta.

Por exemplo, adotar um trabalho prazeroso que ainda não permite uma vida minimamente segura (ao menos não para todos) ou viver relativamente bem correndo o risco de não se sentir realizado? Sentir falta de uma companhia vivendo a liberdade de ter múltiplos(as) parceiros(as) ou assumir a construção e manutenção de um laço, abdicando, assim, de uma fatia de liberdade hedonista? Protestar contra um projeto político-econômico sem ter alternativas para substituí-lo ou resignar-se a conviver com algo que não parece estar certo? Apostar em uma ideia, defendendo-a nas urnas, mesmo sabendo que dificilmente ela terá sucesso, ou mais uma vez resignar-se, abdicando da responsabilidade da escolha?

Nem isto, nem aquilo. Independentemente da opção escolhida, ela não dará conta do contexto, porque ele mesmo já não é compatível nem com a natureza disto, nem com a natureza daquilo. Não permite, assim, uma caminhada individual minimamente segura, ou no mínimo coesa. Pois as estruturas que mantinham sua coerência estão “derretendo”, se pensarmos nas ideias Bauman. E por mais que possamos acreditar que uma nova cultura está nascendo e já seja visível, como defende Maffesoli, no momento ela ainda não se impõe.

Portanto, o indivíduo está lançado em um existir em que todo e qualquer processo decisório, não importa a instância, traz consigo o pensamento de Bauman e de Maffesoli simultaneamente. A coexistência imposta de ambas as visões – ao desqualificar de antemão qualquer que seja a decisão a ser tomada – tem como

reflexo uma sensação. Esta sensação invade o indivíduo como uma condição em que reina a descrença em todo e qualquer caminho a ser seguido ou projeto a ser defendido, na qual uma escolha autêntica é automaticamente invalidada pela inconsistência do contexto. Esta sensação é o *desconforto dionisíaco-líquido*.

Como válvula de escape, na falta de uma realidade que não existe mais e de outra que ainda não se impôs, simula-se uma vida que já houve, traz-se aspectos do passado para o presente na busca de qualquer coisa parecida com uma autenticidade. Enquanto não há um novo conteúdo e uma nova estrutura, reconstrói-se cascas de realidade, que são preenchidas com algo que um dia já foi autêntico, mas que hoje não passa de um simulacro. Ou vive-se ironicamente, encarando o cotidiano como algo que não pode ser levado a sério devido à sua própria impossibilidade como projeto, em uma postura defensiva e igualmente inautêntica.

Assim, a vida contemporânea vira um eterno transitar em um contexto de aparências, na qual investir em qualquer ideia que privilegie o bem comum perde o sentido pela falta de uma substância que legitime a iniciativa, ou é natimorta – o que poderia explicar a imobilidade e o vazio dos protestos citados anteriormente, por exemplo. Nesses ajuntamentos, todos estão reunidos, e vive-se intensamente este fato, mas ninguém sabe muito bem o que fazer com isso. Desse exemplo específico, podemos tirar duas constatações que nos servem para ajudar a definir o *desconforto dionisíaco-líquido* de outra maneira: o simples estar junto pode se configurar em uma condição dionisíaca, e isso é bom, é o que importa, diria Maffesoli, mas não conseguir (ou desistir de antemão) projetar nada a partir disso demonstra a dificuldade de moldar um contexto fluído, líquido, e isso incomoda, diria Bauman.

O fato é que a condição humana vem mudando. E junto com ela, como diz Bauman, veio a necessidade de repensar alguns conceitos que a circundavam. Com a falta de projetos comuns, o raciocínio passa agora obrigatoriamente pelo individualismo. Todo esforço está voltado para o benefício próprio, e não para o bem comum. E “se recusar a participar do jogo da individualização está decididamente fora da jogada” (BAUMAN, 2001, p. 43). Ética que às vezes contraria a ideia fundamental do homem como um ser social. Para sobreviver é necessário aguçar as competências individuais e lutar contra a concorrência.

O “problema” é que não sobrevivemos sem o outro. Afinal, como diz Maffesoli, é na companhia dos outros que conquistamos diariamente o presente, aproveitando a liberdade proporcionada por uma época em que é possível escolher de fato quem

está ao nosso lado. No entanto, hoje, a companhia de outros parece servir apenas para “garantir a cada um deles que enfrentar os problemas solitariamente é o que todos fazem diariamente” (BAUMAN, 2001, p. 45). Dessa forma, outra vez notamos a ação do pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*.

Assim, acreditamos que o *desconforto dionisíaco-líquido* ronda a existência ocidental e, originando-se no contexto contemporâneo nos últimos 30, 35 anos, desde a definição da condição pós-moderna de Lyotard, começa a “impregnar” o imaginário do indivíduo, determinando maneiras de encarar a vida, mudando padrões de comportamento.

2.5 O *DESCONFORTO DIONISÍACO-LÍQUIDO* E O IMAGINÁRIO

Para entender como o *desconforto dionisíaco-líquido* pode “impregnar” o imaginário do indivíduo contemporâneo, vamos nos apoiar em algumas noções do imaginário propostas por Gilbert Durand, assim como em sua tese sobre a “arquitetura” e a “movimentação” deste mesmo imaginário nas sociedades.

Não é nosso objetivo, no entanto, nos aprofundarmos no extenso estudo desenvolvido por esse pensador francês a respeito das estruturas da imagem. Seria trabalhoso e desnecessário para as razões desta pesquisa. Basta-nos, neste momento, tangenciar o seu pensamento, aproveitando algumas de suas ideias principais, embora correndo o risco de praticar um reducionismo. Mas acreditamos ser o suficiente para enquadrar o *desconforto dionisíaco-líquido*, de maneira a ficar mais clara a sua relação com este conceito fugaz e de difícil precisão científica que é o imaginário.

Para Durand, o imaginário é um “museu” de “todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2011, p. 6) pela espécie humana, existindo uma estrutura responsável pela criação, movimentação e recepção dessas imagens pelos indivíduos¹⁵. O imaginário possui uma natureza baseada não na lógica binária clássica, mas em uma “dualidade” onde cada termo antagonista precisa do outro para existir e para se definir” (DURAND, 2011, p. 83), uma coerência plural, uma ambiguidade *alógica*. Ou seja, enquanto na lógica binária o sujeito/objeto é definido por suas características próprias e exclusivas, na

¹⁵ Durand aprofunda este tema na obra seminal *As estruturas antropológicas do imaginário*.

ambiguidade alógica a definição surge por meio de um raciocínio compreensivo do que há em comum com outro sujeito/objeto. Poderíamos dizer que se trata de uma lógica *outra*, que enxerga um denominador comum na diferença e o inclui na definição de ambas as partes.

É como a sensação que paira antes de um jogo de futebol entre duas equipes rivais. Um sentimento compartilhado pelos torcedores de ambos os lados. Embora seja possível definir cada uma das torcidas por uma lógica simples, ou seja, definir uma a partir da exclusão da outra (torcer pela equipe A significa não torcer pela equipe B, e vice-versa), a excitação presente no encontro das duas equipes, o que poderíamos chamar de “o sentimento do clássico”, só surge a partir da compreensão da existência da equipe A pela equipe B e vice-versa, o mesmo raciocínio valendo para suas respectivas torcidas. A partir daí podemos ver o jogo como mais do que uma simples partida. Este é o “terceiro dado” (DURAND, 2011, p. 84) de Durand, algo não definível, não quantificável, não descritível, mas que é parte fundamental na constituição do sujeito/objeto – no exemplo dado, no *ser* de uma das equipes.

Essa lógica do imaginário está *localizada* entre os arquétipos presentes no inconsciente coletivo e os fluxos de imagens oriundos do ambiente social, sendo aquela *alimentada* por estes. Ela se fortalece pela repetição obsessiva das *qualidades* que surgem desses dois âmbitos, em um processo compreensivo alógico que se identifica com a estrutura do mito¹⁶. A essa dinâmica redundante Durand dá o nome de “trajeto antropológico”, que é definido por ele como a “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Em uma definição mais esclarecedora, Durand diz que

o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no

¹⁶ Também não é nosso objetivo adentrar nas estruturas das narrativas mitológicas. Por ora, bastanos uma definição de Durand para fortalecer a nossa argumentação. “O mito não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as ‘derivações’, como diria um sociólogo) possíveis. A contrapartida desta particularidade é que cada mitema – ou cada ato ritual – é o portador de uma mesma verdade relativa à totalidade do mito ou do rito” (DURAND, 2011, p. 86). Entendendo-se mitema como uma narrativa puramente ficcional, poderíamos pensar, a título de exemplo, na pregnância de significados do mito da caverna. A condição alcançada por essa narrativa clássica é construída a partir da repetição das suas nuances sem que o espaço e o tempo (na sua concepção histórica e simétrica) sejam fundamentais para que ela adquira sentido. Também poderíamos voltar ao exemplo do clássico de futebol: a sensação que paira sobre um clássico é capaz de dizer tudo sobre ele, e é a repetição desta sensação que fortalece o clássico em si, embora seja impossível partir daí para descrevê-lo logicamente.

qual, reciprocamente, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 2012, p. 41)

É como se nossas ideias sobre alguma coisa (representações) fossem, no caminho que as leva à razão, impregnadas por uma substância invisível originária das profundezas da psique, sendo essa substância o resultado do contato entre a subjetividade pessoal (os imperativos pulsionais), imagens oriundas do inconsciente coletivo e informações advindas do meio social. O que surge disso é uma racionalidade “envolvida” por essa substância, um “halo imaginário” (DURAND, 2012, p. 61), um fantasma que paira sobre o pensamento pragmático com um ar misterioso alheio à lógica tradicional. Algo irreal, mas que contém “materialmente, de algum modo, o seu sentido” (DURAND, 2012, p. 59), inundando o real com “o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação” (DURAND, 2011, p. 87).

Considerando o imaginário como uma atmosfera, um “halo imaginário” que envolve as representações racionais, ele também pode estar presente nas ideologias¹⁷, como sugere Maffesoli (2001). É como uma parcela de não-racionalidade pairando sobre sistemas de ideias (conceitos) cujo objetivo é obter uma interpretação racional da realidade. Poderíamos dizer, portanto, que o *desconforto dionisíaco-líquido* também pode ser encarado como a porção imaginária (ver Esquema 1) – ao menos parte dela – de uma visão de mundo composta pela sociologia de Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli.

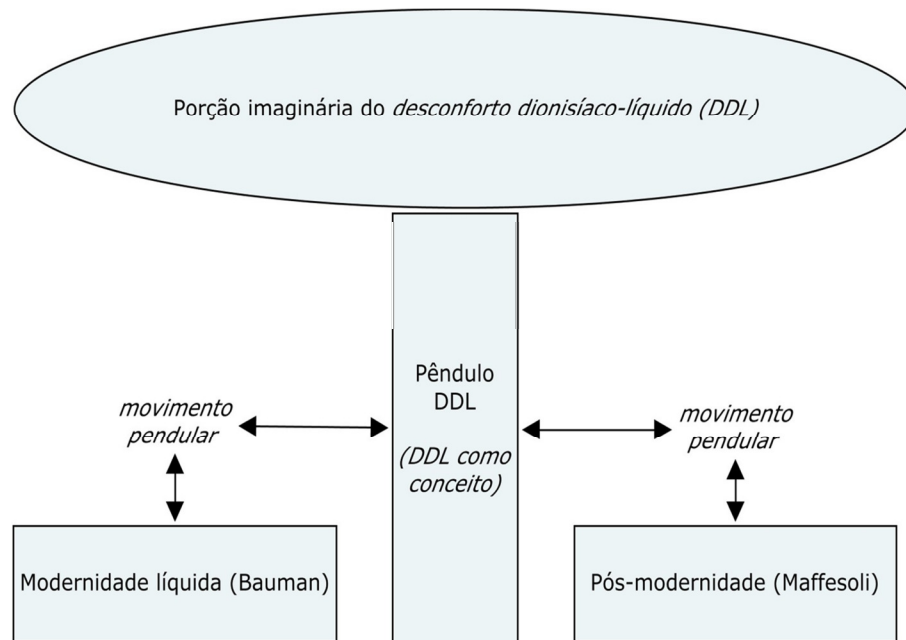
Levantamos essa hipótese partindo do pressuposto de que o *desconforto dionisíaco-líquido* também está na irrealidade – o que não acontece com as teorias sociológicas de Bauman e Maffesoli. Essa porção imaginária não possui características bem definidas, sua natureza é virtual. Não é algo que a lógica racional possa dar conta baseando-se em uma explicação linear do que seriam suas causas e efeitos. É evidente que ele possui traços, “sintomas” que auxiliam a apontar um contorno para delimitá-lo minimamente como conceito – foi o que fizemos no decorrer deste capítulo por meio da explicação do que seria o movimento pendular entre a modernidade líquida de Bauman e a pós-modernidade de Maffesoli.

Mas qualquer esforço nesse sentido não parece ser capaz de dar conta da sua totalidade envolvente e multidimensional. Não basta compreender as ideias de

¹⁷ Considerada aqui como um conjunto de ideias (Destutt de Tracy. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/sociologia/ideologia-termo-tem-varios-significados-em-ciencias-sociais.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2013).

Bauman e Maffesoli e o contexto no qual elas coexistem. Há um “halo imaginário” que transcende a definição racional da realidade contemporânea vista a partir da sociologia de ambos os pensadores e cuja expressão ganha *corpo* ao passar pelo “trajeto antropológico” de Durand.

Esquema 1 – *Desconforto dionisíaco-líquido*



O diagrama mostra como imaginamos o desconforto dionisíaco-líquido como conceito, bem como sua porção imaginária - uma "atmosfera" que paira sobre o movimento pendular entre a modernidade líquida de Bauman e a pós-modernidade de Maffesoli

2.6 O TRAJETO ANTROPOLÓGICO (BACIA SEMÂNTICA)

O “trajeto antropológico” de Durand nos serve aqui como um esquema que dê pistas de como o *desconforto dionisíaco-líquido* – em sua porção imaginária – pode impregnar o tecido social do qual o indivíduo contemporâneo faz parte. Esses subsídios vêm da maneira como Durand percebe o imaginário de uma sociedade, ou seja, sua “arquitetura”. E também como se dá a movimentação desse imaginário dentro de determinado período de tempo (no seu sentido histórico), dinâmica que ele chama de “bacia semântica”, uma metáfora para o ciclo recursivo de vida-morte-vida das maneiras nas quais o homem se organiza em sociedade. Tais conceitos nos ajudarão a compreender como o *desconforto dionisíaco-líquido* pode ter participação na movimentação do imaginário social.

De forma didática, Gilbert Durand (2011) compreende o imaginário de uma sociedade a partir de um círculo, também chamado por ele de “tópica”¹⁸. Duas linhas horizontais o dividem em três áreas – cada uma representando metaforicamente uma parte da tríade que forma a psique freudiana – *id*, *ego* e *superego*. Na parte inferior está o *id*, o “isso” antropológico, ou, como prefere Durand, o “inconsciente específico”. Nessa faixa estão as imagens arquetípicas de uma sociedade, o inconsciente coletivo de Jung, as profundezas da psique social “pobres em representação figuradas mas ricas em suas coerências estruturalmente funcionais” (DUMÉZIL¹⁹ *apud* DURAND, 2011, p. 94).

As imagens do “inconsciente coletivo” ganham alguma “forma” (no sentido de serem minimamente passíveis de definição) quando influenciadas pelas “imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente” (DURAND, 2011, p. 94) – o conteúdo da segunda faixa horizontal, o que seria, para Durand, o *ego* da sociedade. Nesta faixa estarão definidos os “papeis valorizados e os papeis marginalizados” da dinâmica social. Em outras palavras, as estruturas e convenções que determinam o funcionamento da sociedade.

Esses dois papeis, por sua vez, são divididos por um diâmetro que separa o círculo em dois verticalmente, de um polo a outro. A partir do estabelecimento das convenções que fundamentam a instituição social em si, o que é valorizado fica em um lado do hemisfério do círculo, e o que é marginalizado, no outro. Aqui há uma observação útil para este trabalho.

Devemos insistir num ponto: enquanto as imagens dos papeis positivamente valorizados tendem a se institucionalizarem num conjunto muito coerente e com códigos próprios, os papeis marginalizados permanecem num *Underground* mais disperso com um “fluxo” pouco coerente. Contudo, estas imagens de papeis marginalizados são os fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais [...] (DURAND, 2011, p. 94)

Apoiados nesse raciocínio, podemos tentar visualizar como o *desconforto dionisíaco-líquido* ganha “corpo” e uma coerência mínima no momento em que imagens arquetípicas da camada inferior do círculo entram em contato com imagens fornecidas pelo meio ambiente. Daí nascem “fluxos” relativamente marginalizados devido à natureza periférica do resultado deste encontro em relação ao que já está institucionalizado. Oferecem-se assim indícios senão de mudanças sociais, ao

¹⁸ De *topos*, “lugar” (DURAND, 2011, p. 92).

¹⁹ DUMÉZIL, Georges. *La religion romaine archaïque*. Paris: Payot, 1996.

menos de pequenas alterações de comportamento na “superfície” da sociedade, o “superego” social, a fatia que faltava na nossa explicação sobre o círculo de Durand. Ela “organizará e racionalizará em códigos, planos, programas, ideologias e pedagogias, os papéis positivos do ‘ego’ sociocultural” (DURAND, 2011, p. 95). Esta última fatia do imaginário de Durand nada mais é do que a sociedade em funcionamento.

Para reforçar a clareza, parece-nos útil retomar os três níveis do círculo de Durand utilizando tópicos, de maneira a deixar mais clara a função de cada um no imaginário da sociedade, ainda que isso implique em repetir conceitos já apresentados. Assim, de baixo para cima, temos:

- a) **Primeira camada:** “A fatia inferior, a mais ‘profunda’, representa um ‘isso’ antropológico, o lugar que Jung denomina o ‘inconsciente coletivo’, mas que nós preferimos denominar de o ‘inconsciente específico’ e que está ligado à estrutura psicopsicológica do animal social, o *Sapiens sapiens*” (DURAND, 2011, p. 93);
- b) **Segunda camada:** corresponde ao “ego” freudiano. “É a zona das estratificações sociais onde são modelados os diversos papéis conforme às classes, castas, faixas etárias, sexos e graus de parentesco ou em papéis valorizados e papéis marginalizados” (DURAND, 2011, p. 94);
- c) **Terceira camada:** “colocaremos na ‘fatia’ horizontal superior do nosso diagrama o ‘superego’ da assim chamada sociedade. Este superego organizará e racionalizará em códigos, planos, programas, ideologias e pedagogias, os papéis positivos do ‘ego’ sociocultural” (DURAND, 2011, p. 95)

Para ilustrar a divisão da “tópica” de Durand, pensemos em como as transformações (imagens) sociais, culturais e tecnológicas dos últimos 35 anos influenciaram as estruturas nas quais a vida em sociedade está assentada, determinando certa mudança dos papéis valorizados do ego social, fazendo-os “evoluir”. Simultaneamente, as mesmas transformações contribuem para dar força aos fluxos no hemisfério marginalizado do círculo social, fluxos cuja matéria-prima vem das “sobras”, dos “resíduos” da lógica institucionalizada pelos papéis valorizados, e por este motivo permanecem periféricos.

Nesse sentido, podemos pensar na valorização do capital financeiro global,

por exemplo, um sistema que se beneficiou do desenvolvimento tecnológico para proporcionar o avanço do capitalismo no Ocidente (e nos países ocidentalizados). Por outro lado, essa dinâmica contribuiu para uma efervescência crescente no *underground*, no hemisfério marginalizado do círculo de Durand. Tanto no próprio Ocidente, que vê multidões deixadas de lado por esse avanço saírem às ruas para protestar, quanto em nações onde a lógica ocidental não é vista da mesma forma que no Ocidente, e que por isso se consideram violadas ao se verem obrigadas a fazer parte de um movimento inevitavelmente global.

Tanto a “evolução” dos papéis valorizados quanto a “organização” dos fluxos marginalizados fazem parte do movimento do imaginário, conforme descreve Durand. Essa movimentação é a responsável por normatizar os fluxos do “inconsciente específico” no “superego” social. Assim como também é capaz de, ao longo de determinado período de tempo, substituir os padrões vigentes por novas estruturas imaginárias, em um movimento classificado por ele como *bacia semântica*. Nas palavras de Durand, este movimento

já estava implícito na nossa “tópica”, matizando em subconjuntos o movimento sistêmico, o qual, por um lado, conduz o “isso” imaginário ao esgotamento no “superego” institucional e, por outro, suspeita desse “superego” e o erode pelos escoamentos abundantes de um “isso” marginalizado. (DURAND, 2011, p. 103)

Responsável pelas grandes mudanças de comportamento das sociedades ao longo da história, a *bacia semântica* é dividida por Durand em seis estágios:

- a) **Escoamento**: nas palavras de Durand, são “uma eflorescência de pequenas correntes descoordenadas, disparatadas e frequentemente antagonistas”, que “ressurgem no setor ‘marginalizado’ da nossa tópica e testemunham a usura de um imaginário localizado, cada vez mais imobilizado em códigos e convenções” (DURAND, 2011, p. 105);
- b) **Divisão de águas**: “Trata-se do momento da junção de alguns escoamentos que formam uma oposição mais ou menos acirrada contra os estados imaginários precedentes e outros escoamentos atuais” (DURAND, 2011, p. 107);
- c) **Confluências**: trata-se da consolidação de um estado imaginário. Ela “necessita ser reconfortada pelo reconhecimento, o apoio das autoridades

- locais e das personalidades e instituições” (DURAND, 2011, p. 110);
- d) **Nome do rio:** dá-se quando um “personagem real ou fictício” (DURAND, 2011, p. 112) resume o significado da bacia semântica como um todo. Durand dá a Freud o nome da bacia semântica moderna, por exemplo;
- e) **Organização dos rios:** “consiste numa consolidação teórica dos fluxos imaginários” (DURAND, 2011, p. 113);
- f) **Deltas e meandros:** chegamos à “saturação”, o momento em que a corrente que “transportou o imaginário específico ao longo de todo o curso do rio se desgasta” (DURAND, 2011, p. 114), dando condições ao reinício do ciclo.

É baseado na bacia semântica, por exemplo, que Maffesoli sustenta sua hipótese de passagem de modernidade para a pós-modernidade. É a partir da erosão dos ideais modernos, diz Maffesoli, que surge, aos poucos, um novo existir pós-moderno. Mas não é nosso objetivo, obviamente, desenvolver uma análise tão ampla. Não se trata de, pretensiosamente, apontar movimentos que possam fundar novas sociedades – de resto, para o que interessa a este trabalho, isso já foi apontado por Maffesoli. Busca-se, sim, sugerir um aspecto que pode integrar uma possível mudança.

Assim, o *desconforto dionisíaco-líquido* pode ser considerado um afluente, um pequeno rio, da bacia semântica de Durand. Ele nasce, como dissemos, a partir da mistura dos arquétipos de uma sociedade, presentes no inconsciente específico, com o fluxo de imagens provenientes do meio ambiente e, devagar, começa seu movimento rumo à parte superior do círculo do imaginário social.

Esse movimento, por um lado, é normatizado, “encaixado” pelas formas estabelecidas de ver e viver o mundo. Mas por outro, ao contar com outros afluentes imaginais, ganha a força capaz de erodir essas mesmas formas de ver e viver o mundo. À medida que o *desconforto dionisíaco-líquido* “encharca” o “superego” do imaginário social, sintomas que denunciam mudanças de comportamentos do indivíduo contemporâneo começam a se cristalizar. A partir daí, aos poucos, o *desconforto dionisíaco-líquido* ganha um contorno, uma definição, embora sua presença não signifique uma manifestação necessariamente evidente. Trata-se de uma sensação de incerteza constante sobre a melhor maneira de encarar as situações impostas por um contexto em que convivem a modernidade líquida, de Bauman, e a pós-modernidade de Maffesoli.

Assim, o *desconforto dionisíaco-líquido* permanece ali, junto ao indivíduo, como uma sensação latente, envolvente e totalizante, impassível de uma definição lógica e linear que o contemple em toda a sua potência. E dessa forma ele apenas aguarda uma oportunidade oferecida pelo contexto social para se manifestar com mais ou menos força, tirando-o da irrealidade. No cotidiano, isso acontece a todo o momento, como ilustram os exemplos citados no ponto 2.4.

A partir de agora, vamos buscar entender como o filme *Maria Antonieta*, uma manifestação artística da contemporaneidade, pode, à sua maneira, representar cinematograficamente a emergência do *desconforto dionisíaco-líquido* – como conceito e como porção imaginária – em um contexto que pode ser definido pela modernidade líquida de Bauman e pela pós-modernidade de Maffesoli.

3 A BUSCA PELO SIGNIFICADO EM *MARIA ANTONIETA*

*Forget about our mothers and our friends
We're fated to pretend
To pretend
We're fated to pretend
To pretend*

*I'll miss the playgrounds and the animals and digging up worms
I'll miss the comfort of my mother and the weight of the world
I'll miss my sister, miss my father, miss my dog and my home
Yeah I'll miss the boredom and the freedom and the time spent alone.*

MGMT – Time To Pretend

VanWYNGARDEN & GOLDWASSER, 2007

No capítulo anterior, procuramos contextualizar o sujeito contemporâneo a partir de alguns pontos principais do pensamento dos sociólogos Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli. Colocando suas ideias lado a lado, sugerimos que esse sujeito está lançado em um contexto no qual coexistem os conceitos de modernidade líquida, de Bauman, e da pós-modernidade sob a ótica de Maffesoli. Vimos também que as particularidades vividas por esse sujeito ao transitar em um mundo no qual coexistem essas duas visões diferentes da contemporaneidade podem proporcionar a emergência de uma síntese – também poderíamos pensar no termo fusão, ou diálogo – das reflexões de ambos os pensadores.

Da união desses posicionamentos em tese opostos foi criado um termo (também podemos chamar de categoria) cujo objetivo é sugerir alguns traços da especificidade desse trânsito e tentar delimitar minimamente os “sintomas” que o definem – a este termo demos o nome de *desconforto dionísaco-líquido*. Por fim, sugerimos que ele pode fazer parte do imaginário do sujeito contemporâneo.

Portanto, houve até aqui uma tentativa de explicar textualmente o que o *desconforto dionísaco-líquido* possa significar. Mas descrever algo da ordem do não real basta para esgotar as formas de explicá-lo? Ou melhor, explicá-lo basta? Sabemos que um desconforto simples, algo físico, relacionado à saúde, por exemplo, não é de fácil descrição oral, quiçá textual. Por mais rica que seja a narrativa, parece sempre ser insuficiente para fazer o interlocutor entendê-la para além das palavras e seus significados.

Acreditamos que algo semelhante se aplica ao *desconforto dionísaco-líquido*.

Não basta descrevê-lo por meio de apropriações dos teóricos que serviram de base à sua criação. É desejável deixá-lo compreensível de uma *outra* forma. Isso é possível se apostarmos na capacidade que a imagem (e aí nos referimos ao suporte) – e sua propriedade de permitir uma interpretação não linear – tem de estar “mais próxima do 'real' do que o racionalismo ocidental gostaria de apreender” (MAFFESOLI, 1995, p. 95) e na capacidade que o cinema tem de gerar significados. Por isso, escolhemos o filme *Maria Antonieta*, de Sofia Coppola, para tentar abordar o *desconforto dionisíaco-líquido* dessa outra forma.

A aposta no cinema também está baseada no fato de que produtos culturais, como são os filmes, são produzidos por indivíduos que vivem no contexto sobre o qual estamos falando. Logo, é dado que as produções cinematográficas têm condições de nos “dizer” alguma coisa de uma maneira que o raciocínio lógico não é capaz. Daí vem a força da arte, como sublinhamos na introdução. Usando esse pressuposto como ponto de partida, acreditamos que o filme *Maria Antonieta* possa ser um bom exemplo para estabelecer uma “conexão” com o *desconforto dionisíaco-líquido*, uma tentativa de demonstrar indícios de sua existência.

Para colocar em prática essa ideia, o objetivo é, a partir de uma análise fílmica, fazer emergir um significado relacionado à categoria criada da síntese do pensamento de Bauman e de Maffesoli a respeito do sujeito contemporâneo. A emergência desse significado se dará ao “conectarmos” determinadas definições do *desconforto dionisíaco-líquido* a trechos do texto fílmico. Mais à frente veremos como isso vai funcionar. Neste momento basta saber que isso será feito privilegiando-se o indivíduo principal da história narrada, a personagem Maria Antonieta, partindo-se da hipótese de que ela representa o sujeito social contemporâneo que “carrega” consigo sintomas, características, da categoria em questão.

Cabe fazer uma observação a respeito do conceito de representação e sua aplicação no contexto desta pesquisa, no intuito de delimitar e esclarecer a hipótese formulada no parágrafo acima, já que ela pode gerar questionamentos. Como Maria Antonieta, uma personagem do final do século XVIII, é capaz de “tomar o lugar” do sujeito contemporâneo do século XXI? Visualmente, é no mínimo estranho. Poderíamos dizer o mesmo se nos detivermos a alguns comportamentos de época. A resposta pode se dividir em dois níveis. Primeiro, no nível do filme. Mas essa questão será abordada à frente, ainda que ela esteja diretamente ligada ao segundo

ponto, e o que nos interessa aqui: no nível da personagem.

Porque é o próprio texto fílmico que vai sustentar Maria Antonieta como uma representação do sujeito contemporâneo. Isso será feito por meio de analogias entre a personagem tal como ela será apresentada, considerando aspectos visuais e outras questões diegéticas, e uma condição existencial em comum com o sujeito contemporâneo – no caso, delimitados pela categoria *desconforto dionisíaco-líquido*. Essa será uma das tarefas da análise fílmica, como veremos adiante.

Antes de seguirmos, mais uma observação de cunho metodológico. Cabe ressaltar a consciência que esta pesquisa tem sobre as limitações inerentes à análise textual de um produto audiovisual, como é o cinema. Não importa o quão detalhado e metódico seja o trabalho, algo sempre ficará de fora, elementos perderão parte de sua complexidade e outros serão entendidos de forma diferente. Essa angústia aparece nas primeiras páginas do livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2006), quando os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété descrevem os chamados “obstáculos de ordem material” e “obstáculos de ordem psicológica”. No primeiro, discorrem sobre os limites da “reprodução verbal” do conteúdo fílmico. No segundo, falam sobre a necessidade de “relativizar as imagens 'espontaneistas’” do cinema ao perguntarem-se para que serve uma análise fílmica (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 10-11).

Essas observações chamam a atenção para os limites metodológicos da prática. É como dizer que ela surge para ir além da superficialidade inerente à opinião dos espectadores, bem como ir além do que as imagens, à primeira vista, parecem mostrar, embora não consiga atingir o rigor necessário para ser classificada como uma prática científica. Casetti e Di Chio destacam a relação paradoxal existente entre o analista e o seu objeto. Ela precisa ser distante porém intensa, o que os autores chamam de “distância amorosa” (CASETTI e DI CHIO, 1996, p. 21). Destaca-se também que não se trata de ensinar a ver um filme (há uma preocupação constante em respeitar o espectador), nem de atribuir a ele um sentido único e irretocável.

Feita a observação, vejamos como o filme *Maria Antonieta* fornece os elementos de sustentação da sua hipótese de análise citada anteriormente. Depois, veremos como esses elementos – os chamados campos semânticos – se organizam. É a partir dessa organização que vai se chegar ao filme modelo, que é a obra de Sofia Coppola ressignificada com base na hipótese que motivou a realização da

análise fílmica.

3.1 A EMERGÊNCIA DA HIPÓTESE

A inferência feita por esta pesquisa de que a personagem Maria Antonieta “carrega” consigo o *desconforto dionisíaco-líquido* está baseada na afirmação de David Bordwell de que, em um filme, “os significados não são encontrados, e sim elaborados” (BORDWELL, 1995, p. 19). Neste processo, o observador desempenha um papel fundamental. Nas palavras de Bordwell:

A este respeito, a elaboração do significado é uma atividade psicológica e social fundamentalmente análoga a outros processos cognitivos. O observador não é um receptor passivo, e sim um mobilizador ativo de estruturas e processos (“cinéfilo” ou erudito) que lhe permitem buscar a informação pertinente a uma tarefa e a dados concretos. (BORDWELL, 1995, p 19)

Assim, segue Bordwell, o filme fornece indicações que incitam a execução de “numerosas atividades de inferência” (BORDWELL, 1995, p. 19), inclusive permitindo a aplicação de teorias que possam ajudar na emergência de um significado. Exemplificando como uma visão freudiana conduziria a uma interpretação de que um filme pode canalizar o desejo, ele afirma que a escolha de determinada teoria “afetará a seleção de dados e as inferências que o crítico obtiver deles” (BORDWELL, 1995, p. 20). Isso quer dizer que a maneira como o filme será visto, no sentido de ser analisado, interpretado, pode ter como base um pensamento exterior a ele, algo que possa ter um fundamento social, psicológico, universal. Afirmação semelhante fazem Casetti e Di Chio ao listarem os tipos básicos de análises fílmicas possíveis. Sobre um deles, os autores dizem o seguinte:

Pode-se utilizar os instrumentos da sociologia, afrontando o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que operamos, como um espelho e às vezes como um modelo (para alguns se tratará mais como um espelho e para outros mais como um modelo) do social. (CASSETTI e DI CHIO, 1996, p. 28-29)

É importante ter em mente, no entanto, que nenhum raciocínio se sustenta apenas com construções feitas de “cima para baixo”. Isso quer dizer que uma teoria por si só não explica o significado de um filme. Ela depende de um bom substrato de indicações textuais, ou seja, o material que o filme “entrega” para que a construção

crítica faça sentido. Nas palavras de Bordwell, “os dados sensoriais de um filme específico fornecem os materiais a partir dos quais os processos inferenciais de percepção e cognição constroem significados” (BORDWEL, 1995, p. 19).

Dessa forma, assumimos que o *desconforto dionisíaco-líquido* pode funcionar como uma teoria exterior possível ao filme *Maria Antonieta*. Vamos demonstrar como ele pode guiar a observação e a coleta dos dados textuais disponibilizados pela obra, assim como as inferências realizadas a partir deles.

3.2 MARIA ANTONIETA E A FILMOGRAFIA DE SOFIA COPPOLA

Antes de nos lançarmos a uma tarefa que exige um bom grau de abstração, é interessante pontuar análises mais evidentes. Como reforço didático, mas também porque elas nos serão úteis mais tarde. É dado que *Maria Antonieta* é uma obra repleta de significados, que podem ser revelados sucessivamente, dependendo do grau de contemplação utilizado na observação. Alcançar profundidades em que o processo de significação é mais complexo só é possível depois de ter passado por camadas mais simples, onde é mais fácil definir os contornos dos sentidos. Afinal, há níveis de análise mais próximos da superfície denotativa, e eles estão ligados diretamente ao esforço realizado aqui, os tendo inclusive como ponto de partida.

Assim, em uma leitura, digamos, básica, em um primeiro nível, levando em conta apenas conhecimentos históricos elementares, *Maria Antonieta* é uma biografia dramatizada da rainha da França²⁰, esposa do rei Luís XVI, a quem foi atribuída a famosa frase “se não tem pão, comam brioche”, e que foi guilhotinada na Revolução Francesa. O filme, no entanto, não aborda a vida de uma personagem célebre da história *per se*. Não é preciso um conhecimento amplo para se chegar a essa conclusão. A cinebiografia baseada na obra literária homônima de Antonia Fraser²¹ é pano de fundo para outra abordagem. A partir daí, começamos a pensar em *Maria Antonieta* em relação ao contexto atual e como parte da filmografia da

²⁰ Nasceu em 1755, foi arquiduquesa da Áustria e rainha da França após casar-se com o delfim da França. Morreu guilhotinada em 1793, após a Revolução Francesa e a abolição da monarquia no país. (LOPES, Reinaldo José. *Maria Antonieta: a última rainha. Aventuras na História*, 1 jan. 2007. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/maria-antonieta-ultima-rainha-435058.shtml>>. Acesso em: 20 fev. 2013).

²¹ Escritora britânica, nascida em 1939. Assinou, além de *Maria Antonieta*, *Mary, Queen of Scots* e *Cronwell: our chief of men*, entre outras biografias e romances policiais. (*Antonia Fraser: biography*. [2008]. Disponível em: <http://www.antoniasfraser.com/antonia_fraser.aspx>. Acesso em: 20 fev. 2013).

diretora.

O filme retrata trechos da vida da protagonista como uma adolescente qualquer, em uma abordagem sem o peso político-histórico que uma leitura do período retratado naturalmente pressuporia. Mas considerá-lo uma ode ao vazio do consumo e à futilidade, ou uma afronta a uma suposta fidedignidade histórica, como fez parte da crítica na época do lançamento, é não compreender o filme e o trabalho de Sofia Coppola como um todo. A própria diretora disse que seu objetivo era filmar a personagem como a adolescente que era, um ser humano por trás da ideia de uma rainha icônica por sua frivolidade (COPPOLA, 2006). Mas isso não fica explícito no longa-metragem, embora também não seja difícil de chegar a essa conclusão.

Para fazer isso, e aí poderíamos pensar em uma análise de segundo nível, seria interessante fazer anotações pontuais sobre o estilo da diretora. O que nos levaria a passar obrigatoriamente pela a *mise-en-scène* saliente, às vezes exagerada. A maneira como o filme é apresentado visualmente parece ir ao encontro da futilidade, pois o forte apelo visual – uma das marcas do cinema de Coppola, uma apaixonada por moda, fotografia e artes – parece ofuscar, à primeira vista, um olhar mais profundo da narrativa. Mas o que acontece é justamente o contrário. Há um diálogo implícito entre forma e conteúdo. Em um artigo sobre o filme *Maria Antonieta*, André Antônio Barbosa observa, ao destacar a proposta artística de Sofia Coppola:

Suas imagens podem remeter de uma maneira óbvia e fácil aos preconceitos de certa ideia, forjada no senso comum, que relaciona alienação, mercadoria e consumismo inconsequente. A operação que cria essas imagens, porém, é bem mais complexa, dotando-as de uma densidade importante que ameaça o torpor das regras consensuais que contextualizam sua produção. (BARBOSA, 2011, p. 182)

Podemos buscar exemplos dessa relação nas cenas de abertura de todos os filmes de Coppola, também como uma maneira de demonstrar e delimitar o estilo da diretora norte-americana. Nessas sequências, em alguns segundos, poucas imagens definem o posicionamento dos protagonistas em relação ao seu mundo. Não há diálogos ou qualquer tipo de interação com outras personagens. Há uma solidão explícita e outra implícita em cada uma das cenas de abertura. Explícita porque as personagens estão de fato sozinhas. Implícita porque esse estar sozinho dá a impressão de ir além do que está sendo mostrado. Trata-se de uma solidão introspectiva, que reflete sobre ela mesma.

Imagem 1, à esquerda – Cena inicial de *As virgens suicidas*

Imagem 2, centro – Cena inicial de *Encontros e desencontros*

Imagem 3, à direita – Cena inicial de *Um lugar qualquer*



Fontes: frames capturados dos DVDs dos filmes

Em *As virgens suicidas* (*The virgin suicides*, 1999), Lux Lisbon (Kirsten Dunst) está em uma rua ensolarada, perto de onde mora. Ela lambe um picolé vermelho, colocando-o inteiro na boca (imagem 1), em um movimento ingênuo, infantil, mas ao mesmo tempo erótico, sensual, dando o tom da história das cinco irmãs que encontram no suicídio a única saída ao não conseguir realizar seus desejos adolescentes diante da proteção ultraconservadora dos pais. Em *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, 2003), a câmera mostra Charlotte (Scarlett Johansson) deitada de costas, provavelmente dormindo (imagem 2). Ela está sozinha e veste uma calcinha transparente. Índícios de uma jornada solitária e tediosa de uma jovem cuja sensualidade é ofuscada pelo fato de estar perdida no casamento e na vida. Já em *Um lugar qualquer* (*Somewhere*, 2010), a cena inicial mostra uma Ferrari dando voltas em uma paisagem árida, embora a câmera fique parada, mostrando o veículo apenas quando ele passa. Após vários segundos de um tempo morto, o carro para e Johnny Marco (Stephen Dorff) caminha para fora de quadro (imagem 3). Uma sequência aparentemente vazia, assim como a vida do protagonista. Mais à frente veremos como a cena de abertura se dá em *Maria Antonieta* – funcionando inclusive como ponto de partida para uma leitura em terceiro nível.

O que importa nessas descrições é o fato de que todas as cenas iniciais dos filmes de Sofia Coppola, apesar de serem praticamente só aparências, transcendem o imediatamente visual porque estabelecem diálogo direto com a narrativa que virá a seguir, emergindo daí um sentido – um recurso conhecido no cinema. Ou seja, o próprio filme como peça narrativa enriquece de sentido aquelas imagens iniciais que

parecem não dizer nada. Essas imagens enriquecidas de sentido, por sua vez, conduzem a própria narrativa, em um sistema que se retroalimenta. Obviamente isso só pode ser percebido voltando à cena inicial depois de visto o filme.

Usamos como exemplo as cenas de abertura, mas essa relação não termina aí. O filme, à medida que se desenvolve, segue usando o visual para se confirmar narrativamente, cristalizando o diálogo entre forma e conteúdo citado anteriormente. Embora, como no caso de *Maria Antonieta*, a estética às vezes pareça se sobrepor à narrativa, dificultando uma interpretação mais profunda. Pode advir daí qualquer dificuldade de compreender a tentativa da diretora de mostrar o ser humano por trás da futilidade sugerida pelo visual.

O que importa é que, nos seus filmes, o visual está a serviço de uma narrativa sobre determinada condição existencial. Ele ajuda o filme a “falar”. Um raciocínio semelhante é sugerido por um artigo sobre o cinema de Sofia Coppola da revista *Senses of Cinema*.

Apesar da sua abordagem à *mise-en-scène* (que sempre começa com uma coleção de imagens e uma trilha sonora compilada) voltar as atenções principalmente ao estilo visual, muitas vezes às custas de um diálogo alargado, este mesmo estilo também serve para cobrir, mas apenas parcialmente, o espectro de algo sombrio e insidioso. Junto de sua reconhecível abordagem visual, Coppola também se interessa em situações liminares, ritos de passagem e grupos marginais. É a pessoa em transição, que está entre coisas e indecisa sobre o que fazer, que a interessa. (ROGERS, 2007)

Sobre essa forma de explicitar uma condição existencial repousam possibilidades de interpretação, o que nos situaria ainda em um segundo nível de abordagem de *Maria Antonieta*. Ele estaria baseado no estilo de sua filmografia até então: longas-metragens que, a partir do ponto de vista de jovens mulheres, destacam o sentimento de deslocamento e enfatizam certo desconforto das personagens, que sentem-se sozinhas e vivem a solidão dos limites da comunicação. Isso fica bastante evidente no comportamento das jovens Lux, Charlotte e a própria Maria Antonieta. Em *Um lugar qualquer*, quem assume este papel é um homem, Johnny Marco, mas sua filha Cleo (Ellen Fanning) ajuda a posicionar a obra também sob um olhar feminino.

Também é frequente a crítica cinematográfica comparar algumas personagens com a trajetória pessoal da própria diretora. Em *Um lugar qualquer*, a história de Cleo é muito parecida com o que Coppola viveu quando acompanhava o

pai Francis Ford Coppola quando ele se hospedava no hotel Chateau Marmont²², em Los Angeles, usado como cenário no filme da diretora. Em *Encontros e desencontros*, por exemplo, especula-se que o relacionamento entre Charlotte e John (Giovanni Ribisi), seu marido fotógrafo, seria baseado na relação entre Coppola e o cineasta Spike Jonze, com quem ela foi casada. Resta saber se o próximo filme seu, *The bling ring*, previsto para 2013²³, vai seguir a linha dos anteriores.

Uma análise poderia muito bem partir de todas essas constatações, que não podem ser ignoradas porque ajudam a dar o contexto que orbita em torno da nossa proposta de abordagem a uma das obras de Sofia Coppola. Como sugere o artigo da *Senses of Cinema* citado acima, trata-se de uma diretora que “com sucesso, consegue combinar as temáticas que lhe tocam com uma abordagem estilística calculada” (ROGERS, 2007). A ideia, portanto, é avançar a partir daí, confrontando essa definição do seu cinema com uma teoria que leva em conta determinados aspectos da realidade.

3.3 A EMERGÊNCIA DOS CAMPOS SEMÂNTICOS

A proposta, então, é pensar em um terceiro nível. Ele leva em conta os primeiros dois, claro, mas aprofunda o grau de abstração ao utilizar uma teoria que ajuda a emergir um significado que os outros dois níveis não seriam capazes de revelar. Chegamos ao momento de verificar a hipótese inicial de que a personagem Maria Antonieta, como uma representação do sujeito contemporâneo, “carrega” consigo uma condição que a define como tal: o *desconforto dionisíaco-líquido*. Mas, como vimos, isso não pode ser feito apenas de cima para baixo. Não basta aplicar as características do *desconforto dionisíaco-líquido* na personagem sem antes contar com um método que possibilite essa construção de sentido. Precisamos de indicações textuais que possibilitem a revelação desse significado em terceiro nível. O filme (ou mais especificamente, a personagem) precisa demonstrar uma pré-disposição para receber esse tipo de significação. Bordwell define essa situação da seguinte maneira:

²² Hotel de Hollywood famoso por hospedar celebridades e estrelas de cinema.

²³ Segundo informações do site IMDb. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2132285/>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

os textos, como oportunidades de percepção, cognição e emoção, possuem propriedades que podem funcionar como *indicações* – “apontamentos” para a elaboração do significado. Para designar significados explícitos, implícitos ou sintomáticos às indicações, o crítico deve designar ao filme alguma hipótese sobre os campos semânticos apropriados. (BORDWELL, 1995, p. 125-126)

Campos semânticos, por sua vez, são estruturas conceituais responsáveis por, no filme, “organizar os significados potenciais em relações recíprocas” (BORDWELL, 1995, p. 126). Ou seja, são categorias sugeridas pelo próprio filme que serão projetadas posteriormente sobre o texto fílmico, de modo a criar uma organização que permita o desenvolvimento de sentidos possíveis. Esta organização, por sua vez, deve estar assentada em elementos que se relacionem de alguma forma. Bordwell dá exemplos simples e didáticos que ajudam a decifrar os campos semânticos e as relações existentes entre eles:

pode-se dizer que *campo/cidade* constitui um campo semântico, unificado por uma relação de significado oposto. *Cidade/povoado/aldeia/casa* também constitui um campo semântico, organizado em ordem descendente de tamanho. *Cidade/província/região/país* constitui um campo semântico definido por inclusão. (BORDWELL, 1995, p. 126)

Bordwell, a partir da taxonomia de D. A. Cruse, divide os campos semânticos em quatro: conjuntos, oposições binárias, séries proporcionais e hierarquias. De forma resumida, eles são definidos da seguinte forma pelo autor:

- a) **Conjuntos:** os elementos têm uma superexposição semântica e um baixo grau de contraste implícito, como sinônimos ou termos homólogos. Respectivamente sol/calor e prisão/grades, por exemplo;
- b) **Oposições binárias:** são campos semânticos organizados como polaridades, antônimos. Exemplo: noite/dia, sol/lua;
- c) **Séries proporcionais:** trata-se de relacionar os conjuntos ou oposições binárias entre si em esquemas dos quais pode emergir um sentido. É como ligar vida/morte à liberdade/prisão, por exemplo;
- d) **Hierarquias:** trata-se de construir ramificações entre os elementos destacados. Por exemplo, em um casal, a mulher pode estar ligada ao amor, que por sua vez remete à vida. Já o homem pode representar a força, que está ligada ao poder.

Acreditamos que os pontos acima dão uma ideia de como cada um funciona. Isso basta para deixar claro que campos semânticos são categorias oriundas do próprio filme e que ajudam a cristalizar uma hipótese. Elas, as categorias, conduzem o raciocínio analítico, servindo como ponto de partida da interpretação. Segundo Bordwell, um filme, em geral, disponibiliza logo no seu início os principais campos semânticos que podem nortear a emergência de um significado, funcionando como um resumo para a análise fílmica como um todo. É claro que essa lógica não é aplicável a todos os filmes, mas funciona para as obras de Sofia Coppola, como vimos anteriormente ao analisar brevemente as aberturas de *As virgens suicidas*, *Encontros e desencontros* e *Um lugar qualquer*. Vejamos, então, o caso de *Maria Antonieta*.

O filme começa com os créditos iniciais em letras rosa sobre um fundo preto. Simultaneamente à trilha sonora musical, com a música *Natural's not in it*, interpretada pelo grupo Gang of Four. Quando os créditos anunciam Kirsten Dunst, a tela preta dá lugar à personagem interpretada pela atriz. Maria Antonieta usa um vestido branco, plumas na cabeça e está sentada em uma espreguiçadeira azul claro com detalhes em branco. Sua silhueta ocupa boa parte do quadro, da esquerda à direita. Aos seus pés está uma empregada – que veste preto – ajustando os escarpins rosa da rainha da França. Completam a composição tortas de vários tamanhos, cuidadosamente esculpidas e predominantemente na cor rosa. Em uma delas Maria Antonieta passa o dedo, tirando um pouco da cobertura, para depois lambê-lo. Em seguida, olha para a câmera com um olhar relaxado e desafiador (imagem 4). Neste exato momento, a letra da música está no seguinte trecho (GANG OF FOUR, 1979):²⁴ “The problem of leisure / What to do for pleasure” (O problema do tempo livre / O que fazer para obter prazer). Após alguns segundos, a tela preta volta com o nome do filme, em rosa. Ainda com a música, os créditos seguem por cerca de um minuto até que a narrativa fílmica de fato começa.

²⁴ É interessante notar que a música já havia iniciado antes de Maria Antonieta aparecer, o que significa que a letra seguia seu curso normal. Mas quando a personagem aparece na tela, há uma adaptação na música para que o trecho destacado (tempo livre/prazer) fique sincronizado com o movimento feito por ela na cena. Depois disso, a música segue sem interrupções. É possível perceber esse detalhe ao escutar a música original.

Imagem 4 – Maria Antonieta olha para a câmera²⁵



Considerando a observação de Bordwell, o que podemos inferir sobre estes pouco mais de dois minutos? O que a abertura do filme oferece para sua análise como um todo? Os dois primeiros pontos que podemos destacar é o prazer e o poder. Na cena, há um deleite evidente de Maria Antonieta em relação à sua própria condição. Não bastasse estar sendo calçada por uma serviçal (uma atividade por demais banal, mesmo para uma rainha), ela “rouba” parte da cobertura de uma torta com o dedo e o leva lentamente até a boca, para depois olhar para a câmera e em seguida inclinar a cabeça para trás, relaxando – mas mantendo a postura provocadora, cheia de empáfia.

Assim, ela mostra como o poder lhe faz bem. E não parece estar preocupada com a nossa opinião sobre o seu comportamento. Ao encarar a câmera, sua postura em relação ao que acabou de fazer não é a da criança que não mediu as consequências do seu desejo por doce (quem, na infância, não levou uma chamada da mãe ao fazer algo parecido?) Ela, ao contrário, sabe muito bem o que aquele ato significa, mas não teme repreensão. Nem a nossa reprovação. Faz porque quer. Porque dá prazer.

No entanto, a música *Natural's not in it*, pop e desprezível, não está ali por acaso. Muito menos o trecho sincronizado com o movimento do dedo de Maria Antonieta. Pode ser que seja apenas uma questão de estética sonora, mas preferimos interpretá-lo como um contraponto. Ou ao menos como um

²⁵ Fontes: todos os *frames* foram capturados do DVD do filme.

questionamento, ainda que sutil, à postura da personagem.

A letra fala da sociedade. Em uma tradução livre, *Natural's not in it* significa que o natural (no sentido de simples, espontâneo) não está nela, não faz parte dela, a sociedade. A letra discute o significado do prazer e da felicidade em um contexto artificial, regido por relações de poder e de aparências. Um lugar onde o “amor ideal” pode significar uma “nova compra” em um “mercado de sentidos” (*Ideal love a new purchase / A market of the senses*). Fala do sonho de uma vida perfeita, de sexo, de o corpo ser um bom negócio (*Dream of the perfect life / Economic circumstances / The body is good business*), mas cita uma passagem bíblica para aconselhar a renúncia do pecado e do vício (*Remember Lot's wife²⁶ / Renounce all sin and vice*). Assim, o prazer e o tempo livre se transformam em um problema, em uma questão a ser resolvida (*The problem of leisure / What to do for pleasure*), algo causador de incômodo, pelo menos perante à sociedade.

Na cena, a música – um elemento extradiegético – funciona como uma voz poderosa (a batida marcada e os *riffs*²⁷ de guitarra dão força à composição) questionando a postura segura de Maria Antonieta. Antes mesmo de o filme começar de fato, não só já sabemos de antemão quem foi ela como figura histórica como, na primeira aparição, a personagem faz questão de deixar explícita sua condição particular dentro da obra de Sofia Coppola, dando pistas também de como será feita a abordagem do filme.

Assim, fica sugerido que nas duas horas seguintes não será vista (apenas) uma biografia da figura histórica Maria Antonieta. A música dá indícios disso. A estética também. Do contrário, poderíamos ser imediatamente apresentados a questões naturalmente ligadas à França pré-Revolução. Mas isso não acontece. O filme não introduz questões políticas, nem nos faz sermos testemunhas da miséria do povo. Ao contrário. O que é destacado é o luxo e a luxúria da personagem – denotada por sua postura provocativa. Nesse sentido, a quebra da quarta parede²⁸

²⁶ Segundo a Bíblia, quando Deus condenou a cidade de Sodoma, que vivia em pecado, deu a oportunidade para Ló e sua família se salvarem, desde que, ao saírem, não olhassem para trás. No deserto, já fora da cidade, a mulher de Ló não resistiu e voltou o olhar. Castigada por Deus, virou uma estátua de sal. Trata-se de uma alegoria para que a vida vivida em pecado e baseada em bens materiais seja deixada para trás em nome de uma espiritualidade maior. (ALLAN, Denis. *A mulher de Ló*. [2009]. Disponível em: <<http://www.estudosdabiblia.net/d123.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2013).

²⁷ Acordes que se repetem, formando a base de uma música.

²⁸ Termo do teatro que remete ao contrato tácito entre a obra de ficção e o público. Nele, aceita-se como real o que está sendo representado, como se houvesse uma quarta parede dividindo a cena do público. A quebra da quarta parede é o rompimento desse contrato, o que gera um estranhamento no público.

funciona como mais um indício de que a História não é um ponto preponderante, que possa definir a interpretação do filme. Qualquer significado construído a partir de uma análise da personagem que leve em consideração um ponto de vista estritamente histórico, político ou documental vai perder alguma coisa, para dizer o mínimo.

Do que o filme fala, então? Que indícios, quais indicativos, a cena de abertura pode fornecer para designar categorias que servirão de base para a análise? Quais seriam os campos semânticos possíveis para uma leitura contemporânea do filme de Sofia Coppola?

Levemos em conta, para isto, os aspectos listados nos dois âmbitos salientes da sequência: a ação de Maria Antonieta e a música que acompanha esta ação. A partir daí podemos fazer algumas inferências a respeito de elementos importantes para o restante do filme. Sobre a relação de Maria Antonieta com o poder, por exemplo, para consigo e para com o contexto em que está inserida. O mesmo vale para o prazer. E como ela lida com coexistência entre prazer e poder. Na cena em questão, os dois coexistem aparentemente de forma natural, segura. Mas se pensarmos de maneira geral, poder implica responsabilidade, que, por sua vez, raramente está ligada ao prazer. Assim, a relação entre prazer e poder/responsabilidade está bem definida para Maria Antonieta? A música nos dá uma pista. Ela fala de prazer, mas também fala de aparências, vícios, consumo, autenticidade, em uma sociedade que não comporta naturalidade. Ela aponta, podemos inferir, que há problemas a serem resolvidos.

Com pouco mais de dois minutos, o filme expõe uma construção que pode levar a uma hipótese de interpretação. É interessante voltarmos aos campos semânticos propostos por Bordwell, especialmente ao tipo oposição binária, pois os dois elementos principais da cena de abertura (a ação de Maria Antonieta e a letra da trilha sonora musical) compõem um contraste que vai permear o filme como um todo, de acordo com a nossa proposta de interpretação.

Maria Antonieta vive um impasse existencial imposto pelo contexto: lançada pelo destino na condição onde ela se encontra durante o período de tempo em que se passa a história, ela desfruta dos prazeres de um cotidiano despreocupado com o futuro, mas é consciente da sua responsabilidade em relação às estruturas sociais. A validade das mesmas pode até ser questionável, mas elas mantêm as engrenagens daquele contexto funcionando, ainda que o próprio contexto dê indícios de

fragilidade. Este conflito é dado na cena de abertura, embora isso só fique claro durante o filme. De que forma, então, podemos resumi-lo? Qual é o campo semântico principal, suas variações e derivações?

3.4 O “CONTEXTO VERSALHES”

Antes de tentar responder essas perguntas, é importante apresentar o contexto em questão: Versalhes. Como ele se apresenta, quais são as suas características, assim como personagens importantes. Como salientamos, o contexto é fundamental para entender os conflitos da personagem principal, já que seu comportamento está diretamente vinculado a ele. É em função dele que ela vai definir a si própria.

Para isso será necessário fazer algumas inflexões sobre o filme em si e sobre alguns aspectos específicos da diegese, muitas vezes partindo de características pertencentes aos dois primeiros níveis de abordagem propostos. Ainda que, neste estágio da proposta de leitura em terceiro nível, questões relativas à História importem pouco. Portanto, aspectos relacionados a uma suposta fidelidade histórica, principalmente das personagens da narrativa, ficarão a serviço da análise. Eles não serão ignorados, mas serão interpretados como tendo um fim em si no filme. Ou seja, a análise será feita apenas a partir do que a obra apresenta, sem buscar adendos em outras fontes, incluindo o livro que deu origem ao roteiro. Trata-se uma delimitação essencial para a condução do trabalho, já que o contexto histórico e as personagens (que realmente existiram) são considerados uma alegoria, uma representação exagerada, caricaturizada, e que têm papel antagônico à trajetória da personagem principal.

Assim, no filme, temos a jovem Maria Antonieta, uma adolescente de 14 anos, lançada em um contexto diferente do que estava acostumada. Este contexto é Versalhes, onde ela chega com a missão de casar com o delfim Luís Augusto e dar um herdeiro ao reino. Um lugar cuja imponência iria pressioná-la desde o começo, como avisa sua mãe antes mesmo da partida. E cuja pesada estrutura fica evidente para jovem delfina ainda no caminho, quando é obrigada a passar por um ritual protocolar na fronteira entre França e Áustria. Ele é um indício de um vazio estrutural que ganhará força e protagonismo à medida que a narrativa evolui, conduzindo o

comportamento de Maria Antonieta durante sua trajetória²⁹.

Imagem 5 – A Condessa de Noailles



No ritual fronteiriço, conhece a Condessa de Noailles (Judy Davis), personagem guardiã de todos os costumes e rituais de Versalhes (imagem 5). É ela quem conduz a “transformação” de Maria Antonieta arquiduquesa da Áustria em Maria Antonieta delfina da França. A postura, a entonação da voz, a maquiagem carregada dão à Condessa de Noailles um ar artificial que poderia ser considerado a personificação da sociedade de Versalhes.

Seus gestos têm uma gravidade tão exagerada que chegam a deixá-la desconfortável com seus próprios movimentos. E seu compromisso com o protocolo parece transcender qualquer certeza que ela possa ter a respeito da validade de coisas que são feitas simplesmente porque sempre foram feitas – embora às vezes

²⁹ No livro *A fabricação do rei* (1994), o historiador Peter Burke analisa como os rituais realizados em Versalhes (assim como outras ações ligadas à monarquia) ajudaram a construir a imagem pública do rei Luís XIV, o Rei Sol, responsável pela mudança da corte para o palácio nos arredores de Paris. Na obra, esses pequenos rituais cotidianos foram uma ferramenta utilizada pelo monarca para fortalecer seu perfil centralizador. “Hoje o nome 'Versailles' evoca não somente uma construção mas um mundo social, o da corte, e em particular a ritualização da vida cotidiana do rei. Os atos de levantar de manhã e ir para a cama de noite foram transformados nas cerimônias do *lever* e do *coucher* [...]. As refeições do rei também foram ritualizadas. Luís podia comer mais formalmente (o *grand couvert*) ou menos formalmente (o *petit couvert*)” (BURKE, 1994, p. 99). Burke narra o funcionamento da corte por volta de 1682, quando Luís XIV passou a viver em Versalhes. Essas práticas foram incorporadas à rotina do reino, chegando à época de Maria Antonieta. Aqui, no entanto, em uma análise extemporânea a essas rotinas, e as pensando a partir da reação da personagem Maria Antonieta, as encaramos como uma caricatura da vida em Versalhes.

seu desconforto evidencie o contrário.

Na mesma oportunidade, antes mesmo de chegar ao reino, Maria Antonieta conhece também o rei Luís XV (Rip Torn), peça um tanto enigmática, interessante do ponto de vista de análise do contexto (imagem 6). Isso porque ele é uma espécie de “acidão” de Versalhes, uma negação do que um integrante da corte francesa deva ser, embora seja a sua autoridade maior. Seu padrão de comportamento singular o destaca perante seus súditos. Sua despreocupação e bom humor dão a ele um aspecto leve e autêntico. Ele poderia (e talvez devesse) ser um exemplo aos demais, mas prefere ser ele mesmo. Até cumpre os rituais e protocolos personificados pela Condessa de Noailles, por exemplo, mas sua opinião em relação a todos eles é evidente em seu rosto: pouco lhe importa. Sua única preocupação parece ser aproveitar a vida se divertindo junto da sua amante, Madame Du Barry, esta sim, uma estrangeira na corte. O fato de acolhê-la o diferencia ainda mais do contexto que representa.

Imagem 6 – O rei Luís XV



Outra figura que auxilia a definição do contexto é a Duquesa de Polignac (Rose Byrne). Maria Antonieta a conhece durante uma ópera em Paris. Ela é importante para a personagem principal e sua relação com o contexto porque faz as vezes de porta de entrada do hedonismo na vida da delfina. Já quase na metade do filme, um mundo à parte dentro de Versalhes, que ainda não viera à tona, se

apresenta para a personagem principal. Na ópera, o comentário da Duquesa de Polignac (imagem 7) a respeito do homem que a acompanhava excita a jovem delfina e é um exemplo de um padrão de comportamento nada adequado para uma nobre. Obviamente, por representar um perfil mal visto, a Duquesa de Polignac será alvo de comentários maldosos das tias Victoire (Molly Shannon) e Sophie (Shirley Henderson), personagens que poderiam ser consideradas a outra face a personificação de Versalhes, mas sem a elegância fracassada e o comprometimento da Condessa de Noailles.

Assim é o contexto no qual Maria Antonieta foi lançada e precisa adaptar-se. Um lugar imponente, mas visivelmente sem a legitimidade que um dia tivera. Onde a homogeneidade dos comportamentos, representado pelo sincronismo dos movimentos e pelos rituais protocolares, antes de constituir uma prática social segura e evidente para os seus conterrâneos adotarem como norma, poderia ser sintetizada pelo semblante da Condessa de Noailles: grave mas inseguro, e de uma artificialidade que beira o risível, o ridículo.

Imagem 7 – A Duquesa de Polignac



Mas também é um lugar em que há esperanças para posturas mais autênticas, como indica o próprio rei, embora movimentos dessa espécie configurem no mínimo um desvio social, ganhando espaço somente em situações discretas, longe da vida pública, ou assumidas por indivíduos considerados desajustados e mal vistos, como a Madame Du Barry ou mesmo a Duquesa de Polignac.

3.5 A CONSOLIDAÇÃO DA HIPÓTESE E DOS CAMPOS SEMÂNTICOS

Agora que sabemos sobre o contexto, fica mais fácil determinar a relação que vai conduzir a jornada da protagonista, o principal conflito da narrativa. Este conflito não é explícito, já que não há exatamente uma personagem antagonista. Por isso, tem-se a impressão de que os altos e baixos da trajetória de Maria Antonieta estejam relacionados apenas à sua própria dificuldade de lidar com as escolhas que precisa fazer, independente do contexto. Não deixa de ser isso também. Mas Versalhes e tudo o que ele representa – suas leis, costumes e práticas – é fundamental como definidor da Maria Antonieta que nos é apresentada, uma entidade que vai moldar a personagem de acordo com circunstâncias impostas por ele. Como já afirmamos, ela só existe daquele jeito em função dele. Suas alegrias e tristezas, dúvidas e certezas, prazeres e dores são, em última instância, potencializados por viver na artificialidade de um contexto que não consegue mais ser o que já foi, mas que segue agindo como se ainda fosse. Um lugar onde as atitudes certas já não parecem fazer mais sentido, mas que precisam continuar sendo seguidas porque não há outras apropriadas para colocar no lugar. As outras que existem são marginalizadas porque de alguma forma estão na contramão do que já está posto. Essa comparação nos remete à diferença apontada no segundo capítulo entre o *desconforto dionisíaco-líquido* e o existencialismo para o sujeito contemporâneo. Não falamos apenas da dificuldade de escolher, mas sim da dificuldade de escolher em um contexto que não oferece escolhas viáveis.

A luta de Maria Antonieta, portanto, é entender como esse contexto funciona, e conviver com ele. O que vai ficar explícito nessa batalha são os seus conflitos interiores, que vão deixá-la deslocada e sozinha enquanto procura escolhas possíveis para levar uma vida minimamente autêntica em meio à artificialidade envolvente. Desnecessário especular se ela seria consciente da sua própria condição, mas suas reações diante de situações impostas pelo contexto e a comparação do seu comportamento com os de outras personagens sugere uma espécie de consciência latente em relação àquela situação na qual fora lançada.

Isto é o que podemos inferir já na cena dos créditos de abertura. Ao passar o dedo no bolo e olhar para a câmera, Maria Antonieta demonstra autenticidade e segurança em seus gestos. Como dissemos, seu comportamento é duplamente

desafiador. Primeiro, não mostra nenhuma culpa em estragar a cobertura de um bolo, em um gesto que remete à ingenuidade da infância. Depois, jogando com as regras da representatividade, quebra a quarta parede para dizer ao espectador que, sim, ela acabou de fazer o que fez. Ou seja, não há ingenuidade no ato. No entanto, a música, cuja letra questiona sua postura, acompanha seus gestos de maneira sincronizada, como uma voz interior em ritmo de música pop funcionando como uma espécie de superego alinhado ao contexto social em que está inserida. Um ambiente cuja falta de solidez moral, entretanto, não consegue impor um padrão de comportamento homogêneo.

Assim, a partir das inflexões a respeito do início do filme, e retornando aos conceitos de Bordwell, poderíamos, em primeiro lugar, sugerir um campo semântico humanista³⁰ baseado na relação homem/ambiente. Ou, usando uma expressão que nos é mais apropriada, na relação homem/contexto, ou, aplicando diretamente ao filme, na relação Maria Antonieta/Contexto Versalhes. Sustentado por Bordwell, que classifica este método como “rotinas de pensamento livre” (BORDWELL, 1995, p. 143), o campo semântico principal pode ganhar subdivisões, funcionando como o primeiro nó de uma estrutura hierárquica.

Como vimos, Versalhes está longe de apresentar um padrão moral bem definido. Sua superfície aparentemente bem estruturada está derretendo por dentro, enquanto valores subterrâneos deixam, aos poucos, as sombras (nesse sentido, é interessante fazer menção à história pelo fato de estarmos às margens da Revolução Francesa). Assim, o “Contexto Versalhes” pode ganhar uma subdivisão que reflita essa ambiguidade. Sugerimos artificialidade/autenticidade.

Cada termo desta oposição pode receber, por sua vez, um representante símbolo. Para o primeiro, a Condessa de Noailles; para o segundo, o Rei Luís XV. Do outro lado do nó principal está Maria Antonieta. Podemos também atribuir a ela outra categoria marcada pela oposição, já que seu embate com o contexto a obriga a assumir padrões de comportamentos diferentes, às vezes contraditórios. Embora não seja uma denominação apropriada devido à complexidade dos comportamentos associados a um lado e a outro, decidimos chamá-lo prazer/desprazer. Onde o prazer estaria ligado à satisfação de encontrar lugar para a liberdade e para a

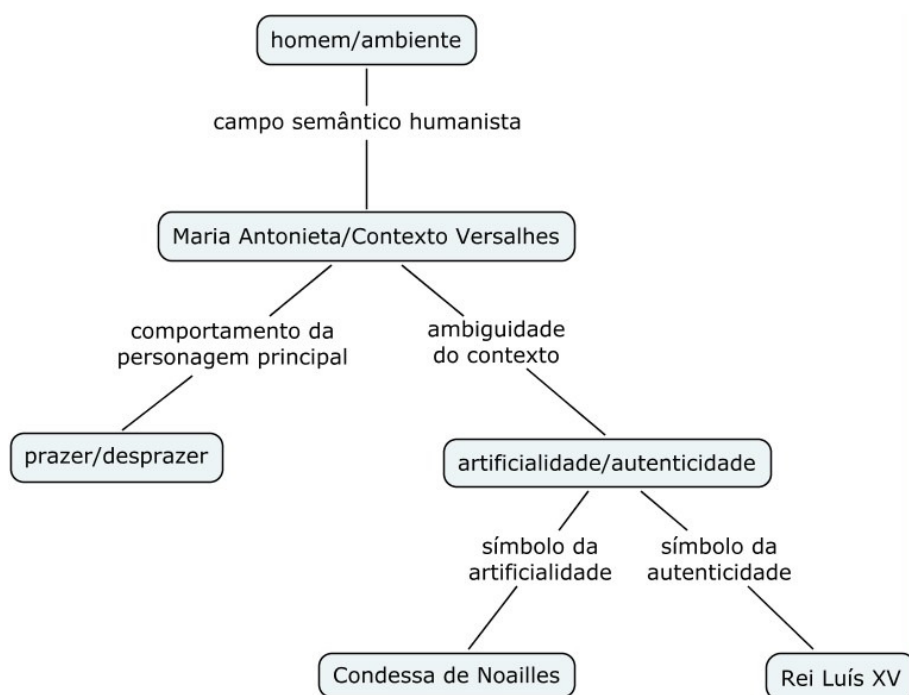
³⁰ Campos semânticos humanistas, segundo Bordwell, “giram em torno de categorias morais”, e norteiam a crítica cinematográfica há décadas. “O crítico explicativo costuma conceber o significado do filme em termos de significado ou experiência pessoal.” (BORDWELL, 1995, p. 128-129)

autenticidade, enquanto o desprazer teria uma relação direta com o fato de precisar fazer parte de um contexto inautêntico.

Assim, o filme pode ser lido como o desenvolvimento da relação de oposição proposta já na cena de abertura, tendo Maria Antonieta como a protagonista de um movimento pendular entre os dois polos do contraste que define o campo semântico artificialidade/autenticidade. Com fins didáticos, vejamos todas as relações em um diagrama (esquema 2).

Na sua trajetória, após ser retirada da zona de conforto e desafiada pelo destino, a personagem de Kirsten Dunst busca adaptar-se ao contexto que lhe foi imposto. Mas esse esforço vai cobrar o seu preço. E Sofia Coppola vai, durante as pouco menos de duas horas do longa-metragem, nos mostrando isso através da relação de Maria Antonieta com o seu entorno.

Esquema 2 – Campos semânticos



Como resultado desse embate, ganha destaque, aos poucos, a impossibilidade da protagonista de encontrar um padrão moral que possa dar um rumo à sua existência (assim como a de todos), e isso tem efeitos colaterais que se refletem em seu comportamento. Maria Antonieta fica incomodada, desconfortável, desanimada, só; mas também se entrega ao prazer, ao luxo, ao hedonismo.

O movimento pendular entre esses padrões de sentimentos e sensações –

que estão diretamente relacionados à maneira como o contexto se coloca diante dela – acabam determinando o seu jeito de ser, a maneira como ela encara o mundo. A rainha que vimos relaxar na espreguiçadeira já é a representação deste movimento pendular em apenas uma cena: alguém que parece esbanjar segurança, sensualidade e domínio do ambiente, mas cuja trilha sonora ilustra, de algum modo, que sua trajetória também revela fragilidades e questionamentos. Alguém que sabe como aproveitar a vida, mas que se vê amarrada a uma existência que não permite autenticidade devido a fatores maiores do que a sua própria liberdade.

Esta é, portanto, a hipótese de abordagem da obra de Sofia Coppola. É ela que vai definir a demarcação dos trechos do filme a serem observados com mais atenção.

3.6 EM BUSCA DO *MARIA ANTONIETA* MODELO

Estão consolidados os campos semânticos – as categorias que vão nortear uma análise um pouco mais minuciosa de trechos do filme e que surgiram a partir de uma “leitura” prévia da obra. Seu desenvolvimento permitiu aferir a validade da hipótese inicial: a ideia de que o filme se desenvolve da relação entre a personagem principal, Maria Antonieta, e seu contexto, no caso, Versalhes. Sendo que Versalhes foi definido principalmente com base nas características de algumas personagens importantes na trama. Afinal, são eles os responsáveis pela relação do contexto com Maria Antonieta. Ressalte-se que, apesar de sua importância, as “personagens Versalhes”, vistos como personas, não conseguem dar conta do que é o contexto como um todo, e como ele influencia a personagem principal. Trata-se de uma pequena amostra que permite projetar o total.

A partir dessa relação é que se busca a emergência de um significado maior, vinculado ao filme inteiro e ao seu papel como um produto cultural. Como salientamos, este significado está ligado ao fato de que o sujeito contemporâneo transita em um contexto que pode ser definido pelo “diálogo” entre as ideias de Bauman e Maffesoli – o que implica no aparecimento do *desconforto dionisíaco-líquido*.

Portanto, assim como vimos que é possível “enxergar” o filme *Maria Antonieta* a partir de uma relação do homem (Maria Antonieta) com o seu ambiente (Versalhes), demonstraremos como é possível estabelecer que, assim como o

sujeito contemporâneo “carrega” consigo o “halo imaginário” do *desconforto dionisíaco-líquido*, como sugerimos no segundo capítulo, a personagem Maria Antonieta, ao se relacionar com o ambiente no qual foi lançada, passa por situação análoga. O que faria do filme de Sofia Coppola não apenas uma obra sobre a rainha da França ou sobre uma adolescente contemporânea, com seus medos e vontades, mas também um produto cultural capaz de dialogar com algumas das opiniões de Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli a respeito do momento atual.

Mas como um filme que não fala sobre o período contemporâneo, muito menos faz referências a qualquer teoria desenvolvida a respeito da percepção desse mesmo período, permite fazer essa conexão, construir essa analogia? Para isso, é interessante observar o que dizem Aumont e Marie a respeito da ideologia de um filme: qualquer conteúdo que ele possa apresentar está na obra, no seu texto, e não na história contada, ou nas intenções do autor (AUMONT e MARIE, 1990, p. 286). Trata-se de uma postura “reflexionista” em relação ao papel social do cinema, como diz Turner. Ou seja, um filme pode ser considerado “um 'reflexo' das crenças e valores dominantes de sua cultura” (TURNER, 1997, p. 128).

Assim, está claro que *Maria Antonieta* não aborda diretamente as angústias da vida contemporânea sob a ótica de Bauman, Maffesoli ou de qualquer outro pensador, e muito menos que a diretora tenha tido esse objetivo inicial. Mas isso não impede uma abordagem à luz desses dois pensadores, afinal, o filme pode ser “produzido por esses sistemas de significado” (TURNER, 1997, p. 129), no sentido de ser influenciado por eles, ainda que indiretamente – afinal, o longa-metragem foi concebido em um contexto sobre o qual está assentado o trabalho sociológico de ambos. Cabe à análise construir esse sentido, desvelá-lo. Cabe à análise ler a obra à luz dos acontecimentos e comportamentos do seu período histórico a partir da forma como o conteúdo é apresentado (AUMONT e MARIE, 1990, p. 132). Assim, o que fizemos até aqui foi elaborar um pensamento a partir do qual o filme possa ser visto, analisado. Um filme dá essa liberdade, embora não seja este o seu propósito. Esclarecida esta questão, sigamos.

Como construir um significado que ligue *Maria Antonieta* ao *desconforto dionisíaco-líquido*? Para isso, retornamos a Bordwell. Segundo ele, o caminho para fazer emergir o significado de um filme surge a partir do ordenamento dos campos semânticos. A este ordenamento ele dá o nome de “esquemas ou modelos heurísticos”. Nas palavras do autor:

Ao ordenar campos semânticos sobre uma película, guiado por esquemas e modelos heurísticos, o crítico produz aproximações do filme em questão: *modelos* mentais do mesmo. A diferença dos esquemas, que são esquemas estáveis, contínuos e de aplicação geral, os modelos mentais são “representações transitórias e dinâmicas de situações únicas e particulares.” (BORDWELL, 1995, p. 163)

Este modelo, diz ele, é o “produto” final. É o filme analisado e reconstruído a partir das inferências realizadas pelo crítico. Ele nasce quando os campos semânticos desenvolvidos são designados a indicações no filme. Isso significa aplicar as categorias criadas a partir da obra cinematográfica na própria obra cinematográfica. Evidentemente, o filme em sua totalidade é impossível de ser analisado, então são escolhidos elementos passíveis de serem escrutinados. A possibilidade de escolha destes elementos no ambiente fílmico é ampla, senão infinita. Desde sequências inteiras até pequenos detalhes no figurino podem estabelecer relação com os campos semânticos. E, claro, um campo semântico pode ser designado a vários elementos fílmicos diferentes. Feito isso, tem-se o filme modelo como resultado.

No caso desta pesquisa, os campos semânticos serão designados a quatro sequências do filme *Maria Antonieta*, e, claro, aos elementos fílmicos que delas fazem parte. Os quatro trechos tentaram abranger o texto fílmico em diferentes partes do seu desenvolvimento. A primeira sequência está dentro dos 25 minutos iniciais³¹, enquanto a última faz parte dos 30 minutos finais. Além disso, eles foram escolhidos de acordo com uma avaliação prévia a respeito da sua representatividade diante da hipótese de análise. Na seleção, levou-se em conta aspectos que tentaram definir minimamente o que significa, para o indivíduo, existir em um contexto no qual convivem as visões de Bauman e Maffesoli. Essa definição foi feita no capítulo três, quando abordou-se a **busca de uma autenticidade** no cotidiano, a **postura irônica** ao enfrentar a falta de sentido do que está colocado, a **falência de qualquer projeto** antes mesmo do seu nascimento, e, como alternativa a isso, a **possibilidade de um hedonismo que ignora o contexto em que está inserido**, curvando-se a ele. Podemos encarar esses pontos como uma espécie de divisão didática do *desconforto dionísico-líquido*. Deixando as coisas ainda mais claras, é possível estruturá-los ainda mais, nomeando-os.

³¹ Abordar o filme com quase 30 minutos de narrativa se explica ao levarmos em conta que foi realizada uma análise prévia da sequência inicial da obra.

Assim, sugerimos a seguinte nomenclatura para definir a condição do indivíduo, sublinhando que a simplificação inevitavelmente leva ao reducionismo do conceito:

- a) **Ironia à falta de sentido;**
- b) **Liberdade e hedonismo;**
- c) **Peso do projeto;**
- d) **Fuga à falsa segurança.**

Assim, essa forma de dividir o *desconforto dionisíaco-líquido* serve como uma pré-visualização do conceito quando aplicado ao filme. Ela funciona como um guia, indicando de que forma as sequências serão analisadas para que delas possa emergir um pedaço ressignificado da obra. A partir desses trechos, a análise vai tentar demonstrar como o filme *Maria Antonieta* é capaz de sugerir – por meio dos seus principais aspectos, tanto técnicos (composição dos planos, enquadramento, iluminação) quanto os relacionados ao argumento (personagens, narrativa) – que a personagem principal apresenta características, ou quem sabe, espécie de sintomas, que remetem ao *desconforto dionisíaco-líquido*. É como trilhar um caminho de volta, utilizando força da imagem fílmica para potencializar novamente o conceito.

Mas antes de nos debruçarmos sobre o filme, vamos ver como a imagem pode nos auxiliar no processo, principalmente, qual o posicionamento de Sofia Coppola em relação a ela.

3.7 A PARTE DA IMAGEM NA BUSCA PELO SIGNIFICADO

Como foi observado no início do capítulo, busca-se estabelecer um significado fílmico a partir de uma categoria surgida das ideias de dois sociólogos. Algo, portanto, de um grau elevado de abstração, o que torna difícil a sua definição textual. Por isso, antes de chegarmos à análise das sequências de *Maria Antonieta*, é interessante sublinharmos a importância da imagem em todo o processo. Embora isso não quer dizer que serão preteridos os outros elementos do texto fílmico, já que, como vimos na análise da cena inicial, a própria imagem pode adquirir sentido levando em conta outros aspectos, como a trilha sonora musical.

Mas as imagens têm um papel fundamental não só porque estamos falando

de cinema, mas porque estamos falando do cinema de Sofia Coppola, que, como vimos, tem no visual um dos seus pilares de sustentação mais importantes. E também porque a própria contemporaneidade vê a emergência da imagem como uma questão fundamental para o conhecimento a partir do momento de que o próprio avanço da ciência, nos primeiros anos do século XX, colocou em xeque algumas certezas até então consideradas inatingíveis, quadro traçado por Lyotard no livro *A condição pós-moderna*, como também vimos no segundo capítulo. O que tínhamos por verdade começava a mostrar suas limitações, ainda que a humanidade tenha demorado um pouco para perceber.

3.7.1 A imagem na contemporaneidade

Em 1948, dois anos antes do início da pós-modernidade, segundo a visão de Maffesoli, em uma Europa recém saída da Segunda Guerra Mundial, o filósofo Maurice Merleau-Ponty refletiu justamente sobre as limitações da objetividade humana. Poucos anos antes, o mundo havia escapado da autoaniquilação ao levar a racionalidade ao extremo, e naquele momento, ele indagava sobre um mundo que “não oferece mais essa estrutura rígida que lhe era fornecida pelo espaço homogêneo de Euclides” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 11).

Nesse cenário, a ambiguidade ganha destaque (novamente, retomando alguns ideais estóicos³²) como peça fundamental no tabuleiro da existência, sem esquecer, claro, a importância de não marcar passo na busca pela (ou por uma) verdade. Só que a ruptura com o passado recente estava clara. “Sabemos porém demais a esse respeito para retomar pura e simplesmente o racionalismo de nossos pais”, (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 73), disse ele, em referência direta à crença na razão que marcara gerações anteriores. A confiança cega na racionalidade dava lugar a uma ideia mais variável de razão. Uma postura em relação ao mundo mais contemplativa, subjetiva, próxima da fruição artística, como comparou o filósofo:

[...] trata-se, como na percepção, das próprias coisas, de contemplar e perceber o quadro segundo as indicações silenciosas de todas as partes que me são fornecidas pelos traços de pintura depositados na tela, até que todas, sem discurso e sem raciocínio, componham-se em uma organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário, mesmo se não

³² O ideal estóico, segundo Luc Ferry, enxerga o mundo como um ser “organizado e animado”. “É essa ordem, esse *cosmos* como tal, essa estrutura ordenada do universo todo que os gregos chamam de ‘divino’” (FERRY, 2007, p. 38-39).

tivermos condições de dizer a razão disso. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 60)

O trecho é um bom exemplo da emergência de um raciocínio mais ambíguo, ou pelo menos mais aberto à subjetividade da percepção. Um basta ao caráter doutrinário da racionalidade levada ao extremo – ainda que esteja longe da irracionalidade, convém lembrar. Essa tendência, como bem colocou Merleau-Ponty ao se debruçar sobre a arte – principalmente no trecho em que faz referência às indicações silenciosas fornecidas por uma pintura ao espectador –, oferece protagonismo à imagem.

Gilbert Durand (2011) relata a turbulenta e paradoxal relação entre o Ocidente lógico e cristão e o primitivo e fantasioso mundo fenomenal. Por ser passível de uma “descrição infinita e uma contemplação inesgotável” (DURAND, 2011, p. 10), a imagem se afasta do pensamento binário de busca pela verdade (é ou não é, existe ou não existe, etc). Ao se afastar da dicotomia certo/errado, ela é facilmente ligada à incerteza, algo fora de cogitação para a fé. De acordo com o mesmo raciocínio, se a imagem não ajuda o homem a se aproximar de Deus, é a responsável pelo contrário. Daí para a imoralidade é um passo. Para a perseguição, outro.

De acordo com Michel Maffesoli (1995), esta repulsa vem do temor ao desconhecido. Isso porque, como vimos, ao contrário da ciência ou do dogmatismo da fé, a exatidão não é o forte da imagem – pelo contrário. “Ela não procura dizer o que 'deveria ser', contentando-se com o que é, ou, o que dá no mesmo, o que poderia ser” (MAFFESOLI, 1995, p. 92). Somos livres para interpretá-la como quisermos, sem que haja uma verdade definitiva e/ou correta.

Sua significação nasce a partir de um posicionamento ambíguo que pode deixar o homem em dúvida sobre o que realmente é certo e o que de fato é errado. A esta ambiguidade, adiciona-se lascividade e até preguiça aos adjetivos atribuídos à imagem. Mas pelo mesmo motivo que ela causa repulsa, também atrai. Mais do que isso. Seu caráter incerto é essencial à existência, principalmente na contemporaneidade. Maffesoli dá uma pista de sobre como isso acontece.

a imagem é relativa, no sentido de não pretender o absoluto, e ela coloca em relação. É esse mesmo relativismo que a torna suspeita, pois não permite a certeza, a segurança que engendra o dogma, ou mesmo o bom raciocínio abstrato, que não se confunde com as contingências factuais, sensíveis, emocionais, ou com outras situações “frívolas”, das quais é forjada a existência quotidiana. (MAFFESOLI, 1995, p. 92)

Maffesoli avança na hipótese levantada também por Flusser de que “as imagens técnicas são uma das respostas ao problema” (FLUSSER, 2008, p. 23) gerado pela desintegração dos “fios condutores que ordenam o universo em processos e os conceitos em juízos” (FLUSSER, 2008, p. 23). A revalorização da imagem, para Maffesoli, é o início da (re)pavimentação de um caminho rumo à transcendência imanente. Afinal, somos seres racionais, mas sabemos que nem tudo se resume a certo ou errado. A sensibilidade é parte essencial da natureza humana, um sinal de que não é possível ignorar o fato de pertencermos a um todo. É aí que a imagem – com todo o seu relativismo – concentra sua força. Principalmente no cotidiano, como diz o trecho acima. As características da imagem, segundo Maffesoli, fazem com que ela se aproxime mais do “real” do que o racionalismo, pois

ela permite, além ou aquém das mediações, aceder a uma espécie de conhecimento direto, conhecimento vindo da partilha, da colocação em comum das ideias, evidentemente, mas também das experiências, dos modos de vida e das maneiras de ser. (MAFFESOLI, 1995, p. 102)

Conhecimento direto. Algo por um lado incerto, ambíguo, mas por outro mais perto de um mundo em que a existência não depende do consenso dialético. Uma condição ligada ao trágico, à consciência da impossibilidade de o racionalismo obter o controle total.

O que nos remete, não por acaso, ao pensamento de Nietzsche. Após destruir a marteladas o ideal filosófico da transcendência, depois de dizer que Deus está morto, assim como as utopias, ele apostou que o ideal de salvação deve ser buscado em vida, a partir da escolha do que vale a pena ser vivido e do que deve ser deixado para trás. Uma filosofia que aceita o real como ele é, e tenta retirar dele o melhor. Uma aposta no presente, que não se volta para o passado e nem espera nada do futuro.

Para Maffesoli, este ideal retorna com força na vida contemporânea. Uma forma de viver que remete ao sagrado, mas não um sagrado relacionado a Deus. “Um sagrado que remete a uma transcendência imanente, constituída pelo sentimento de pertença, pela paixão compartilhada ou pela correspondência quase mística, com o que me rodeia” (MAFFESOLI, 2003, p. 55).

E o que mais nos rodeia hoje? Imagens. Elas estão em todos os lugares: na

televisão, no cinema, na publicidade, na internet. É desnecessário demonstrar como as imagens compõem o cotidiano. O que nos interessa é um ponto-chave do pensamento de Maffesoli sobre a nossa inevitável convivência com o mundo fenomênico. Segundo ele, a imagem é a protagonista dos rituais modernos, espécies de transes coletivos que têm a capacidade de aproximar as pessoas – basta pensar em um show de rock, uma reunião de amigos para ver um jogo de futebol pela televisão ou, mais apropriado neste caso, uma sessão de cinema.

Trata-se, diz o filósofo, de um sentimento parecido com o comportamento religioso, porém sem o caráter doutrinário. A imagem reúne, faz com que os homens compartilhem determinados sentimentos por determinado período de tempo, geralmente curto (no sentido histórico de duração). É o que Maffesoli chama de “junção entre o religioso e o estético” (MAFFESOLI, 1995, p. 111). Uma relação curta, focada no presente, e sem objetivos maiores do que a simples fruição da vida ordinária.

Ora, isso nos faz retornar ao pensamento de Merleau-Ponty, cujo trecho foi citado anteriormente, no qual ele comparou uma postura menos racionalista com a contemplação de uma criação artística. Sobre a manifestação artística, Maffesoli diz

que ela se cristaliza em um só momento de existência plena, em um só instante de beleza perfeita que cristaliza, então, a eternidade. Podemos, portanto, perguntar se este instante de existência plena não é, em certo momento, o objetivo da existência. Um objetivo que se esgota em si mesmo. (MAFFESOLI, 2003, p. 47)

É a contemplação da arte se aproximando do ideal de fruição da vida. Sem preocupações com utopias maiores e com o sentido do sagrado transfigurado, o ser humano vive um cotidiano de pequenos prazeres onde a imagem aparece como o “elemento essencial do laço social” (MAFFESOLI, 2003, p. 67).

3.7.2 Imagem e significado em Sofia Coppola

A maneira como se Maffesoli se posiciona em relação à imagem está muito ligada, claro, ao modo de como ele enxerga o período contemporâneo. Há um otimismo explícito na ideia de compartilhar pequenas existências durante curtos períodos de tempo. É como se as imagens, ao ajudar a apreender o que o racionalismo se mostrou incapaz, tivessem o poder de resolver questões mais

práticas do viver atual apostando na capacidade da sensibilidade imagética. Não nos parece assim tão simples.

Talvez seja o caso de contextualizar, se apropriar do cerne do raciocínio, aplicar esse entendimento à leitura da realidade que conduz a abordagem deste trabalho: o *desconforto dionisíaco-líquido*. Porque a imagem pode fundamentar um laço social, independentemente da postura desse laço em relação à existência. Assim, se levarmos em conta a força de unidade que possui a imagem, apostando na sua capacidade de gerar uma “organização rigorosa em que se sente de fato que nada é arbitrário”, como sublinhou Merleau-Ponty, é possível pensá-la como uma maneira de fortalecer o *desconforto dionisíaco-líquido* como um conceito. Para entendê-lo também dessa maneira, indo além do que dizem Bauman e Maffesoli em suas obras, é necessário tentar substituir a “capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem” (FLUSSER, 2011, p. 33) durante o processo de apreensão.

É aí que voltamos ao cinema e começamos a visualizar como isso pode funcionar nos filmes de Sofia Coppola, em geral, ou no *Maria Antonieta*, aqui abordado, em particular. Porque a atmosfera criada pela diretora norte-americana em seus filmes parece funcionar como um complemento ao que a narrativa deixa mais ou menos explícita.

Isso acontece por meio de um estilo visual que dialoga com tendências cinematográficas que acompanham o próprio viver contemporâneo. Carolina Andrea Díaz Contreras (2009), ao estudar as personagens femininas no cinema de Sofia Coppola, apontou algumas características da obra da norte-americana que nos podem ser úteis para tentar delimitar minimamente o efeito capaz de fortalecer o *desconforto dionisíaco-líquido*, tornando-o *perceptível*, e não apenas *compreensível* por meio das teorias sociológicas que o compõe.

Contreras cita, por exemplo, o hibridismo: uma mescla de tecnologias eletrônicas que, segundo a definição de Arlindo Machado (2011, p. 213), deram vitalidade e reinventaram o cinema contemporâneo. Na obra de Sofia Coppola, e especificamente em *Maria Antonieta*, ela destaca o uso do videoclipe com a música *I want candy* como uma forma narrativa de expor fantasia, ritual e contemplação (CONTRERAS, 2009, p. 23) por meio de uma “temporalidade diferenciada e que está permanentemente tiranizada pelo corte” (CONTRERAS, 2009, p. 24). Ou seja, trata-se de uma “sucessão de planos em ritmo vertiginoso e hipnótico que apela não

ao racional nem ao emocional, mas sim ao sensorial” (CONTRERAS, 2009, p. 24). Mais adiante analisaremos especificamente esse videoclipe, mas Contreras, ao sublinhar adjetivos derivados das palavras vertigem e hipnose, bem como ao citar um apelo sensorial causado pela sequência em questão, já dá uma ideia de como essa atmosfera visual pode funcionar na cristalização de um significado de um jeito que o “simples” raciocínio lógico não é capaz de dar conta.

Outra questão interessante destacada por Contreras no cinema de Sofia Coppola é certa “estética da saturação”, por meio da qual a diretora joga com realidade e fantasia, confrontando o aspecto fictício e espetacular do cinema com a sua capacidade de registrar o cotidiano. Em determinadas sequências dos filmes de Coppola, a pirotecnia de fogos de artifício (a festa de casamento de Maria Antonieta), o uso de lasers (a primeira festa que Bob e Charlotte vão juntos, em *Encontros e desencontros*), luzes e reflexos (a única festa da escola das adolescentes em *virgens suicidas*) criam um ambiente fantástico e grandiloquente, para usar o mesmo adjetivo da autora (CONTRERAS, 2009, p. 36).

Mas o que aparentemente é frívolo e superficial ganha contornos de um imaginário mais real do que a própria realidade exposta no filme, porque há personagens envolvidas na atmosfera. A convivência dessas duas instâncias – fantasia e cotidiano – dá sentido àquela espetacularidade aparentemente gratuita.

A fantasia privilegia o aspecto fictício e espetacular do cinema; o realismo, sua capacidade para registrar a vida cotidiana. A primeira conduz à valorização do entretenimento e o desfrute; a segunda, à exaltação da condição humana e, por consequência, seus medos, obsessões, depressões. Nesse sentido, a convivência que Coppola cria entre personagens e o entorno é interessante. (CONTRERAS, 2009, p. 36)

A partir desse ponto poderíamos avançar e pensar se essa estética da saturação e a questão do hibridismo atuando como um mecanismo de percepção sensorial não poderiam funcionar como a parcela visual (imaginária) da emergência de um significado ligado ao *desconforto dionisíaco-líquido*, algo que a definição textual não dá conta. É como se o universo imagético cuidadosamente desenvolvido por Sofia Coppola fosse capaz de fornecer indicações silenciosas capazes de ordenar imagens arbitrárias de uma maneira que a razão não consegue apreender. Mesmo não sendo possível explicar racionalmente, ele potencializa a condição existencial das próprias personagens, esteja ela ligada à festa, à exaltação da vida,

ou à angústia, à tristeza. Ou um pêndulo entre ambas, como é caso de *Maria Antonieta*.

É como se a atmosfera visual dos filmes de Sofia Coppola criasse uma oportunidade, como diz Maffesoli, de conhecimento direto das situações das personagens envolvidas na narrativa, potencializando o entendimento que se tem dessas mesmas situações, em um raciocínio semelhante ao exposto quando abordamos o papel da *mise-en-scène* na estilística dos filmes da diretora. Assim, em *Maria Antonieta*, o *desconforto dionisíaco-líquido* tem nas imagens características da estética de Sofia Coppola um vetor importante para a sua emergência como significado fílmico.

4 ANÁLISE DO FILME *MARIA ANTONIETA*

*But there is really nothing, nothing we can do
Love must be forgotten, life can always start up anew
The models will have children, we'll get a divorce
We'll find some more models, everything must run it's course*

*We'll choke on our vomit and that will be the end
We were fated to pretend
To pretend
We're fated to pretend
To pretend*

MGMT – Time To Pretend

VanWYNGARDEN & GOLDWASSER, 2007

Bordwell sugere que há quatro tipos de significados possíveis de serem construídos quando um crítico ou mesmo um espectador leigo encontram sentido em um filme: referencial, explícito, implícito e sintomático.

Os dois primeiros, segundo Bordwell, dizem respeito à camada mais literal do processo de significação. O significado referencial emerge da capacidade do espectador em utilizar conhecimentos e convenções intratextuais e extratextuais para construir “alguma versão da diegese”. Já o explícito, surge da busca de indicações pontuais dadas pelo filme que possibilitem a manifestação de significados mais abstratos – como o tênis *All Star* em *Maria Antonieta*, por exemplo. Os outros dois, por sua vez, ampliam o grau de abstração. Enquanto o significado implícito supõe que o filme fala sobre algo de forma indireta, o sintomático sugere que o filme aborda algum assunto de forma involuntária (BORDWELL, 1995, p. 24-25).

Os quatro tipos de significados propostos por Bordwell dialogam com os níveis de abordagem de *Maria Antonieta* apresentados no terceiro capítulo. Podemos classificar no tipo de significado referencial uma leitura do filme de Sofia Coppola como uma biografia estilizada da rainha da França. Igualmente, uma visão da obra mais ligada ao existir feminino na contemporaneidade – tema que permeia a obra de Sofia Coppola – poderia constituir uma ponte com um tipo de significado implícito.

Mas esse diálogo tem limites. O teórico norte-americano, por exemplo, não

vincula a opção por um dos tipos de significado ao fato de se ter utilizado *também* os anteriores (BORDWELL, 1995, p. 28), como ficou subentendido quando definimos que seria interessante saber minimamente sobre a obra de Sofia Coppola – principalmente a sua estética e sua atenção às mulheres – para conseguir construir mais adequadamente um significado ligado ao *desconforto dionisíaco-líquido*. A intenção ao apresentar essa classificação foi para não perder o referencial teórico de vista, confirmando as ideias do autor, mantendo-o no horizonte metodológico.

A ideia ao evocar Bordwell é destacar o significado sintomático (quando o filme aborda algum assunto de forma involuntária) como o que melhor define a nossa abordagem ao *Maria Antonieta*. Afinal, como diz o autor, “se o significado explícito é como uma roupagem transparente, e o significado implícito é como uma cortina semiopaca, o significado sintomático é como um disfarce” (BORDWELL, 1995, p. 25). Descobrir este disfarce pode revelar algo sobre o autor do filme ou sobre “processos econômicos, políticos ou ideológicos” (BORDWELL, 1995, p. 26) presentes na obra cinematográfica.

Revelar, no nosso caso, que *Maria Antonieta*, ao se disfarçar com roupas do século XVIII, involuntariamente encobre significados ligados à realidade social do século XXI. Esse disfarce já foi parcialmente removido no capítulo três, quando definimos os campos semânticos e vimos como o próprio filme permite uma leitura contemporânea que o aproxima do conceito *desconforto dionisíaco-líquido*. A partir desse esboço, o objetivo é aprofundar a análise, destacando aspectos que permitirão confirmar essa aproximação. Isso será feito observando-se quatro sequências, como havíamos antecipado. São elas:

- a) O “**cerimonial matinal do vestir-se**”, quando Maria Antonieta é apresentada aos protocolos obrigatórios de cada manhã. Ela está no capítulo seis do DVD e vai de 22min58s a 25min32s;
- b) O **clipe de “I want candy”**, que está no capítulo 13 do DVD, indo de 55min45s a 58min28s;
- c) A **coroação de Luís XVI**, iniciando no capítulo 14 do DVD em 1h06min50s e indo até o capítulo 15, com 1h07min51s;
- d) Os **primeiros momentos de Maria Antonieta no Petit Trianon**, iniciando na entrega das chaves até a hora em que ela solicita roupas mais simples. No DVD, está no capítulo 18, de 1h21min34s a 1h23min08s.

Lembrando que todas essas sequências possuem “rótulos de análise”, definidos no final do capítulo três: ironia à falta de sentido, liberdade e hedonismo, peso do projeto, fuga à falsa segurança. Eles são os responsáveis por fazer a intermediação entre o *desconforto dionisíaco-líquido* como conceito e o filme.

À medida que aguçamos o olhar para cada uma dessas sequências, verificaremos o “movimento pendular” realizado pela personagem Maria Antonieta entre as ideias de Bauman e Maffesoli a respeito do período contemporâneo. Ao mesmo tempo, notaremos como a realização fílmica de Sofia Coppola, notadamente a questão estética, constrói uma atmosfera capaz de fortalecer o *desconforto dionisíaco-líquido* como conceito, mas também sugestionando um “halo imaginário” que envolve o pensamento racional que o constitui.

Para facilitar o entendimento e a estruturação do pensamento, cada análise de sequência tem como complemento de seu título o nome desses “rótulos”. Além disso, estão divididas em duas partes: “descrição e análise da sequência” e “a sequência e o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*”.

Enquanto a primeira narra a história, listando seus aspectos técnicos e estéticos de modo a estabelecer um diálogo com o conceito em questão, a segunda aporta pequenas conclusões de cada sequência, relacionando o que foi aferido com o *desconforto dionisíaco-líquido*.

4.1 “CERIMONIAL MATINAL DO VESTIR-SE” (IRONIA À FALTA DE SENTIDO)

4.1.1 Descrição e análise da sequência

Com 22 minutos e 58 segundos de filme, a sequência do “cerimonial matinal do vestir-se”³³ faz parte da adaptação de Maria Antonieta à vida de Versalhes. Depois do casamento e da noite de núpcias (na qual nada aconteceu), é a primeira manhã de Maria Antonieta como delfina, então ela precisa observar comportamentos e assumir responsabilidades, embora não faça ideia quais são, e nem quão diferente o novo jeito de se comportar será das rotinas às quais estava acostumada.

A sequência dura 2 minutos e 34 segundos e é emblemática ao evidenciar um

³³ Do original em inglês “Morning dressing service”.

campo semântico que permeia boa parte da obra: autenticidade *versus* artificialidade. Neste momento, Maria Antonieta espera a liberdade para viver uma vida autêntica, mas encontra a artificialidade de rituais vazios. Sua reação é irônica, como se fosse possível ignorar o meio para manter certa originalidade diante de uma homogeneidade risível. Como se a ironia a protegesse daquele contexto.

O tamanho da mudança na vida da personagem principal fica evidente ao ser acordada de forma abrupta quando as cortinas que isolam sua cama do restante do quarto são abertas por duas serviçais. A Condessa de Noailles (imagem 8) sequer dá bom dia e começa o “cerimonial matinal do vestir-se”, conduzindo a jovem para fora do leito enquanto despeja instruções: “No cerimonial matinal do vestir-se, os direitos de entrada são concedidos aos membros da alta corte”, diz.

Imagem 8 – Cena 01 - Quadro 01



A Condessa de Noailles dá início ao cerimonial matinal do vestir-se

Maria Antonieta veste uma camisola branca e parece não acreditar no que vê. A câmera, que primeiro havia mostrado a delfina de frente, deitada, como se fosse os olhos da Condessa de Noailles, logo se coloca às costas da primeira e, para acompanhar o deslocamento da segunda, faz um movimento curto para a esquerda, revelando que a “plateia” posicionada no quarto é maior.

“Os maiores privilégios são concedidos às princesas de sangue e às membros da corte, enquanto os privilégios menores às demais encarregadas”,

segue a Condessa de Noailles. A delfina observa tudo com desconfiança, mas se deixa levar pela apressada governanta, que conduz tudo com muita pompa, seriedade e um exagerado senso de responsabilidade.

Imagem 9 – Cena 01 - Quadro 02



A delfina observa tudo com desconfiança

Maria Antonieta coloca-se de pé. Não tem outra opção, afinal. Mais uma vez recebe a reverência de todas (imagem 9). A Condessa de Noailles sinaliza (“*vit, vit, madame*”) e as nobres alcançam os *escarpins* de Maria Antonieta – os sapatos estavam sobre uma almofada – e lavam as mãos da delfina. “Qualquer um com direitos de entrada pode entrar a qualquer momento, então você precisa prestar atenção para avaliar adequadamente cada chegada”, diz a Condessa.

A diferença de comportamento das duas protagonistas da sequência é descarada (o espectador sabe disso desde o primeiro encontro de ambas, ainda na fronteira entre França e Áustria, quando a jovem austríaca abraçou a senhora francesa ao serem apresentadas, deixando a *madame* desconfortável).

Coppola aposta no plano e contraplano (Imagens 10 e 11) para explicitar a condição polarizada. Durante a sequência, ao menos sete vezes a Condessa de Noailles, em seu vestido e chapéu azuis e o rosto carregado de maquiagem, é contrastada pela simplicidade (às vezes nudez) de Maria Antonieta por meio desse recurso de câmera.

Imagem 10, à esquerda – Cena 01 - Quadro 03

Imagem 11, à direita – Cena 01 – Quadro 04



Condessa de Noailles: plano e contraplano

Maria Antonieta: plano e contraplano

A maquiagem, aliás, é outra forma que diferencia Maria Antonieta do ambiente, em geral, e de algumas pessoas, em particular. Enquanto a jovem delfina está quase sempre com o rosto “limpo”, natural, os outros têm a face “pesada”.

No contexto extradiegético, a música *Concerto in G*³⁴, de Vivaldi, dá um ar teatral aos movimentos sincronizados das nobres. Seu ritmo deixa a sequência mais leve e complementa o tom irônico que Maria Antonieta assume à medida que percebe o absurdo da situação. Aqui, assim como em vários momentos, a trilha sonora musical funciona como uma extensão da expressão da personagem principal. Ela ajuda a mostrar o seu estado de espírito ou uma opinião sobre situações em que se envolve. Coppola revelou que a música ajudou a mostrar a emoção das cenas da maneira mais próxima do possível (COPPOLA, 2006).

³⁴ *Concerto in G*, de Vivaldi. Áudio disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/instrumental/vivaldi-concert-in-g-instrumental/2339525>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

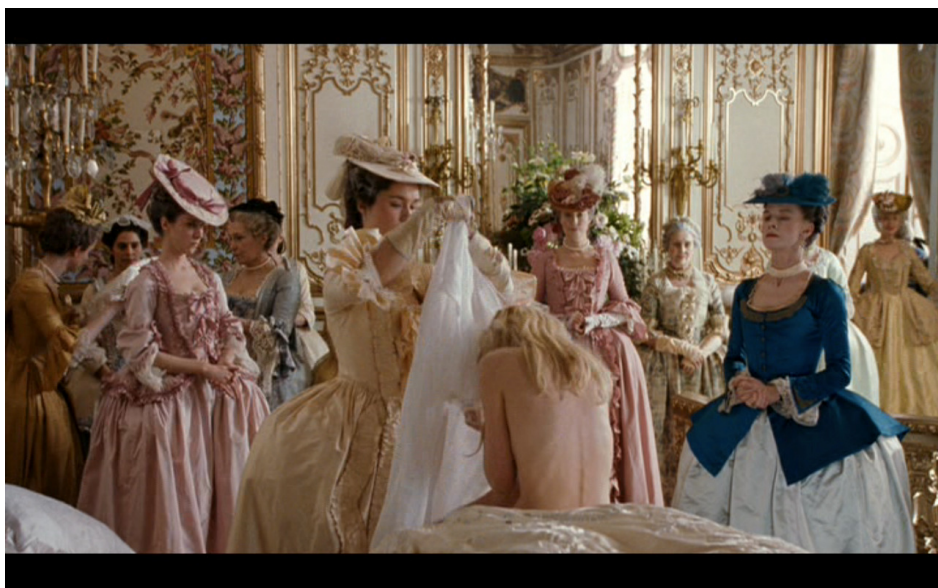
Imagem 12 – Cena 01 – Quadro 05



Maria Antonieta é tomada de assalto durante o cerimonial matinal do vestir-se

A sequência prossegue, e Maria Antonieta tenta pegar a toalha para secar as mãos, mas a Condessa de Noailles chama sua atenção: “Você não deve tocar em nada, pois alcançar qualquer item à delfina é um privilégio garantido que deve ser dos maiores cargos presentes no recinto”. Então, a Princesa de Lamballe, que é uma princesa de sangue pelo casamento, seca as mãos e tira a camisola de Antonieta (imagem 12). Nua, com os braços cruzados sobre os seios, ela comenta que está frio, enquanto a Princesa de Lamballe prepara a roupa (imagem 13).

Imagem 13 – Cena 01 – Quadro 06



Princesa de Lamballe tira a camisola de Maria Antonieta

Mas o procedimento é interrompido pela Duquesa de Char, que entra no quarto e dá bom dia, para surpresa de Maria Antonieta. Visivelmente desconfortável, a Condessa de Noailles se apressa em dizer que agora o privilégio de vestir Maria Antonieta é da recém-chegada, pois ela é princesa de sangue. Ela se aproxima e presta reverência à delfina. A Condessa de Noailles faz o mesmo, em uma espécie de balé caricato. A roupa é alcançada à Duquesa de Char. Maria Antonieta segue esperando, ainda encolhida e cada vez mais incrédula. Ela chega a se inclinar para ajudar o encaixe da roupa, facilitando e apressando o trabalho da Duquesa de Char.

Mas a câmera volta para a Condessa de Noailles, que toma um susto ao ouvir o cumprimento da Condessa de Provence, cunhada de Maria Antonieta, que acabara de adentrar o quarto. O privilégio agora deve ser passado a ela, pois é um membro da Família Real. A Duquesa de Char cede espaço e a Condessa de Provence se aproxima, para desespero de Maria Antonieta, que segue nua e com frio (imagem 14). Antes de pegar a roupa, a cunhada de Maria Antonieta lentamente tira as luvas.

Imagem 14 – Cena 01 – Quadro 07



Nua, Maria Antonieta comenta que está frio

Então finalmente a Condessa de Provence veste Maria Antonieta, que diz à

governanta: “Isto é ridículo”. A Condessa de Noailles prontamente responde: “Isto, *madame*, é Versalhes” (imagens 15 e 16), em mais um plano e contraplano.

O diálogo final coroa a desarmonia existente entre as duas personagens que protagonizam a sequência – o espectador confirmará isso nas cenas seguintes, quando o restante da rotina protocolar matinal da delfina segue sendo apresentado ao som da música *Concerto in G*. Maria Antonieta e a Condessa de Noailles representam a difícil coexistência de dois mundos. Enquanto a primeira sente falta de uma postura menos protocolar em um ambiente teatralizado, a segunda respeita uma condição em tese inquestionável. Ainda que a evidente falta de sentido do ambiente deixe sua própria defensora desconfortável ao ser questionada pela ironia da jovem.

Imagem 15, à esquerda – Cena 01 – Quadro 08

Imagem 16, à direita – Cena 01 – Quadro 09



“Isto é ridículo”
 “Isto, *madame*, é Versalhes”

Essa oposição fica mais evidente se enumerarmos alguns adjetivos facilmente identificáveis nas duas personagens na sequência analisada. Vejamos:

Quadro 1 – Comparação entre Maria Antonieta e Condessa de Noailles

Maria Antonieta

Naturalidade
 Leveza
 Ironia
 Simplicidade
 Tranquilidade
 Sinceridade
 Representa o novo

Condessa de Noailles

Postura protocolar
 Dureza
 Seriedade
 Sofisticação
 Pressa
 Obediência às regras
 Representa o *status quo*

(Busca) autenticidade

Artificialidade

O contraste entre as personalidades de Maria Antonieta e da Condessa de Noailles permite atribuir significados ao que representa cada uma, bem como a relação entre ambas. Como diz Bordwell:

Ao ordenar os campos semânticos sobre a película, a estratégia mais fácil consiste em designar diferentes unidades de significado aos distintos personagens. Escolhe-se uma gama de comportamentos, uma série de características, uma frase do diálogo, uma peça do vestuário ou algumas outras indicações. Depois, faz-se tudo isso representar, por meio da heurística da representatividade, um valor semântico abstrato. Em geral, o que um personagem *é* ou *tem* pode traduzir o que o personagem *significa*. (BORDWELL, 1995, p. 176)

Na primeira oportunidade mais representativa do filme para ilustrar essa relação, Sofia Coppola deixa Maria Antonieta (literalmente) nua no seu primeiro embate com um sistema que, ao longo da sua trajetória de adaptação, vai transformá-la. Assim como na sequência da fronteira, quando ela é obrigada a trocar de roupa, o “ritual matinal do vestir-se” mostra um processo de transformação forçado e agressivo. Curiosamente, a imagem 12 mostra as nobres de Versalhes tomando Maria Antonieta de assalto, obrigando uma adaptação ao *status quo*.

Mas agora, ao contrário do ritual fronteiriço, observa-se uma reação irônica da nova integrante da corte. Porque até então Maria Antonieta havia se deixado levar pela gravidade dos protocolos. Naquele momento, ao deixar o solo do seu país, mesmo demonstrando infantilidade ao se despedir do seu cachorro austríaco (“você vai poder ter quantos cães franceses quiser”, diz Noailles), ela havia preservado um distanciamento respeitoso diante das regras. Afinal, tudo era novidade. Ela (ainda) não fazia parte daquilo, não estava consciente do vazio existente por trás da estrutura grandiosa de Versalhes. O quadro era outro.

A situação começa a mudar na cerimônia matinal. Pela primeira vez a vemos responder ao ambiente com a ironia de quem não compartilha aquele contexto, não vê sentido na forma de organização daquela comunidade, mas sente a necessidade de se posicionar justamente porque (agora) também faz parte do que critica. O resultado é um confronto de mundos. Mundos que pensam e agem diferente, usam linguagens diferentes, em suma, possuem distintos processos de comunicação.

Esse confronto fica explicitado na relação entre Maria Antonieta e a Condessa de Noailles – e aí podemos voltar a pensar nas oposições listadas e no jeito como as

personagens são visualmente apresentadas ao espectador. O confronto culmina na opinião extrema que ambas têm a respeito daquele protocolo. Enquanto uma o acha ridículo, a outra não só o acha normal como o considera *definidor* de Versalhes.

Surge desse embate um “ruído” percebido por todos. Pela Condessa de Noailles, que fica visivelmente incomodada com a opinião de Maria Antonieta; pela Princesa de Lamballe, cujo rosto denota desconforto; e pelo espectador, que assiste àquele teatro tendo *Concerto in G* como trilha sonora.

Esse “ruído” acontece porque Maria Antonieta externa sua opinião com um olhar irônico (embora não haja ironia em sua fala), gerando uma fricção entre ela e o contexto no qual foi lançada. Todos decodificam o discurso da delfina antes mesmo de ela dizer que aquilo é uma formalidade ridícula, mas fica claro que Maria Antonieta pertence, naquele momento, a um mundo diferente do das mulheres que compõem o seu séquito. Não se trata apenas de uma opinião. É como diz Linda Hutcheon ao dissertar sobre o “acontecer” da ironia. Ela acredita que

o processo comunicativo como um todo não apenas é “alterado e distorcido” mas também é possibilitado por esses diferentes mundos aos quais cada um de nós pertence e os quais formam a base das expectativas, hipóteses e pressuposições que levamos ao complexo processo do discurso, da linguagem *em uso*. Ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida [...], é mais frequentemente um processo semântico complexo de relação, diferenciação e combinação dos significados ditos e não ditos. (HUTCHEON, 1995, p. 85)

Por que Maria Antonieta se comporta assim? O que faz seu mundo ser diferente do das demais? Primeiro, é prudente notar que não se trata de interpretar a reação de Maria Antonieta como um comportamento de alguém que se coloca acima do contexto, como se ela fosse superior ao restante da corte, e sua postura denotasse tal condição – embora muitas vezes a agressividade irônica ou sarcástica leve ao elitismo.

Não estamos afirmando que Maria Antonieta possui uma consciência interpretativa diferenciada que dá acesso a significados mais profundos. Ou seja, sendo superior, que ela fosse capaz de entender melhor a situação do que qualquer outra pessoa presente no recinto. Embora possa ser isso também, depende da maneira como a situação é encarada – afinal, na cena, a personagem principal possui de fato uma posição hierárquica mais elevada.

Mas antes disso, basta saber simplesmente que o sorriso irônico de Maria

Antonieta é resultado de uma apropriação diferente do contexto e de uma reação a ele. Diferente da apropriação feita pela Condessa de Noailles. Essa apropriação é o que a faz estar em um mundo distinto do da governanta.

Também poderíamos nos perguntar se esse choque de dois mundos não seria apenas fruto de uma diferença geracional, algo em tese universal e atemporal. Afinal, Maria Antonieta é uma adolescente questionando as normas do mundo dos adultos. De fato. O “cerimonial matinal do vestir-se” mostra um conflito desse tipo.

Mas acreditamos haver uma leitura menos evidente, ligada ao contexto contemporâneo, que norteia a análise. Nela, a ironia pode ser interpretada como evidência do “impacto das teorias pós-estruturalistas sobre a impossibilidade de um significado estável e inequívoco” (HUTCHEON, 1995, p. 55). Ou seja, não há mais estabilidade nos significados, extinguíram-se as verdades universais. Consciente disso, o homem é lançado ao contexto muito mais apto a questionar pequenos e múltiplos discursos com os quais não concorda, embora precise conviver com eles. Essa coexistência (às vezes difícil) possibilita o surgimento da ironia tal como a percebemos aqui.

Não é nosso objetivo aprofundarmos as origens e consequências da ironia na linguagem, como faz Hutcheon, mas achamos apropriado destacar uma de suas afirmações que alavanca o seu estudo sobre o tema.

Discutir a semântica da ironia, no entanto, é inevitavelmente discursar sobre um conjunto de temas complexos não apenas a respeito do conceito de significado plural, mas também envolver coisas como o papel condicionante do *contexto* e as atitudes e expectativas de ambos autor da ironia e seu intérprete. (HUTCHEON, 1995, p. 55, grifo nosso)

Ou seja, ao se comportar ironicamente, Maria Antonieta não estava apenas externando sua opinião a respeito do cerimonial, e sim – sendo ele o contexto – reagindo ao próprio. Ser surpreendida por aquelas dezenas de mulheres ao pé de sua cama a faz reagir. Sentindo-se acuada ao ser acordada, um momento em que as defesas estão naturalmente baixas, ela contra-ataca logo que se vê de pé e em condições de avaliar a situação.

O momento do “isto é ridículo” (imagem 15) é o semblante da Maria Antonieta como “ser social”, é o ponto culminante de uma ironia que não coube nela mesmo, precisando ser decodificada pela própria personagem em forma de desabafo. Ao mesmo tempo, percebemos o incômodo crescer e transformar o semblante da

Condessa de Noailles, evidenciando certa consciência sobre a inutilidade daquele ritual, ou sobre a resistência da delfina ao mesmo, ou mesmo ambas. Como se a denúncia feita pela ironia ativasse um senso autocrítico da nobre.

Maria Antonieta percebe que o mundo no qual está inserida não faz sentido, embora não possa (queira) fazer nada a respeito. A Condessa de Noailles parece perceber algo semelhante: o mundo no qual ela estava assentada de forma segura parecia já não funciona da mesma forma – e foi Maria Antonieta quem mostrou a ela.

4.1.2 A sequência e o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*

A sequência do “cerimonial matinal do vestir-se” mostra o indivíduo Maria Antonieta frente a um contexto com o qual não concorda, pois as práticas que representam a sua grandeza e os rituais que consolidam uma ideia a seu respeito estão vazios de significados que lhe fossem compreensíveis. Tem-se uma reação dela a este contexto. No caso, de forma irônica – demonstrando a inviabilidade do ambiente ao apropriar-se dele de outra forma.

O choque (irônico) desse indivíduo com o contexto (e com as pessoas que dele fazem parte), gera algo que transcende a diferença entre dois mundos. O desconforto parte de Maria Antonieta e vai além dos seus próprios gestos, impregnando o local onde ela está. As roupas das personagens, a técnica do plano e contraplano e a música contribuem para que venha à tona uma sensação que não só envolve a personagem principal como paira no ambiente – e isso é percebido pelo espectador. A apropriação irônica daquele mundo por Maria Antonieta deixa desconfortáveis as (em tese) representantes desse mesmo mundo Condessa de Noailles e Princesa de Lamballe, para ficar nas personagens mais próximas.

Na sequência do “cerimonial matinal do vestir-se”, o comportamento de Maria Antonieta (atuação de Kirsten Dunst) a transcende e chega à *mise-en-scène* (figurino, atuações, enquadramento, música), como se os elementos em cena existissem *em função* das emoções da protagonista, reforçando-as. A convergência desses dois aspectos – atuação e elementos cênicos – oferece à sequência uma possibilidade de significação capaz de *empurrar* o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* ao “desprazer” causado por um ambiente artificial, inautêntico.

4.2 O CLIPE / *WANT CANDY* (LIBERDADE E HEDONISMO)

4.2.1 Descrição e análise da sequência

Quando o filme chega à metade, a trama está praticamente desenvolvida e o principal conflito narrativo está dado: Maria Antonieta luta para se adaptar à realidade que lhe foi imposta, assumindo responsabilidades para conseguir cumprir as tarefas atribuídas a ela. A mais importante: dar um herdeiro ao trono. Mas àquela altura ela sequer havia consumado o ato sexual com o delfim. Apesar de ficar evidente que o problema era de Luís Augusto, o reino jogava a culpa nas costas de Maria Antonieta – por que ela não inspirava desejo no marido?

O ápice da pressão se dá quando a cunhada de Maria Antonieta, a Condessa de Provence, dá à luz um menino (sendo que ela já havia alertado o marido de que seria a maior das humilhações se a mulher do irmão do delfim ganhasse um bebê antes dela). Depois de visitar a criança e felicitar os pais, Maria Antonieta sai andando apressada pelos corredores de Versalhes até chegar ao seu quarto. No caminho, pessoas sussurram críticas e ofensas a ela. “Quando você vai nos dar um herdeiro”, ouve-se. Ao chegar nos seus aposentos, Maria Antonieta desaba chorando, desolada. O que poderia estar errado com ela? Naquele momento, ela se vê sem respostas e sozinha. A câmera começa em *close-up* no rosto da delfina, mas vai se afastando, deixando-a encolhida em um canto do quarto.

Este é o contexto que antecede o clipe de *I want candy*. É importante narrar os acontecimentos imediatamente prévios porque eles têm papel importante na interpretação da sequência. Como sublinhamos, trata-se do ápice da pressão que Maria Antonieta vinha sofrendo, o que torna o momento emblemático e definidor do seu comportamento no restante do filme.

Porque, a partir daquele instante, consciente dos mecanismos que mantêm funcionando as engrenagens do contexto em que está inserida, e sabendo que não é possível mudá-los, ela desiste momentaneamente de enfrentá-los e decide voltar suas atenções (também) ao prazer imediato, cotidiano, estéril. Um comportamento “inadequado” ao “Contexto Versalhes” e cuja possibilidade lhe foi apresentada pela Duquesa de Polignac na cena da ópera. A sequência de *I want candy* mostra a descoberta desse mundo por Maria Antonieta.

Em pouco menos de três minutos, uma edição rápida de imagens, em uma linguagem de videoclipe, muitas vezes com os planos durando menos de um segundo, Sofia Coppola mostra um momento de euforia de Maria Antonieta junto de suas duas melhores amigas na corte, a Princesa de Lamballe e a Duquesa de Polignac. Juntas (Imagens 17 e 18), elas experimentam roupas e escarpins, testam tecidos, comem dezenas de tipos de doces, jogam cartas e bebem champanhe.

Imagem 17 – Cena 02 - Quadro 01

Imagem 18 – Cena 02 - Quadro 02



*Maria Antonieta, a Princesa de Lamballe e a Duquesa de Polignac experimentam roupas
E também scarpins*

Os doces, aliás, têm um papel duplamente importante na sequência. O primeiro e mais evidente é estético – mais do que o fato de sabermos se eles são ou não saborosos, diga-se. São vários os planos em que eles aparecem em composição com outros elementos, indo à boca de alguma das personagens ou, principalmente, como protagonistas em uma série de *close-ups* feitos a partir de um enquadramento vertical (imagem 19).

Imagem 19 – Cena 02 - Quadro 03*E provam doces esculpidos com perfeição*

Montados com precisão milimétrica, os pratos decorados com merengues, frutas vermelhas e doces glaciados ocupam quase toda a tela e vão surgindo e desaparecendo de acordo com a batida da música *I want candy* (Eu quero doce), cuja letra poderia explicar o outro motivo de todos aqueles doces terem um papel de destaque: drogas. Isso porque, em inglês (assim como em português), doce também é sinônimo de ecstasy (entre outras drogas). Os versos são dúbios, pois a vocalista do grupo Bow Wow Wow se refere a um homem que tanto pode ser uma nova paixão quanto ao traficante que está lhe fornecendo “doces”. A letra da música (BERNS, 1982):

*I know a guy who's tough but sweet
He's so fine, he can't be beat
He's got everything that I desire
Sets the summer sun on fire*

I want candy, I want candy

*Go to see him when the sun goes down
Ain't no finer boy in town
You're my guy, just what the doctor ordered
So sweet, you make my mouth water*

I want candy, I want candy

*Candy on the beach, there's nothing better
But I like candy when it's wrapped in a sweater
Some day soon I'll make you mine,*

*Eu conheço um cara que é durão mas doce
Ele é tão legal, ele não pode ser superado
Ele tem tudo o que eu desejo
Coloca fogo no sol de verão*

Eu quero doce, eu quero doce

*Ir vê-lo quando o sol se põe
Nenhum garoto na cidade é mais legal
Você é o meu cara, bem como o médico ordenou
Tão doce, você me faz salivar*

Eu quero doce, eu quero doce

*Doce na praia, não há nada melhor
Mas eu gosto de doce quando ele está embrulhado*

Then I'll have candy all the time

*I want candy, I want candy
I want candy, I want candy...*

em um suéter

*Algum dia em breve você vai ser meu
Então eu vou ter doce todo o tempo*

*Eu quero doce, eu quero doce
Eu quero doce, eu quero doce*

A hipótese ganha força se analisada levando em conta o comportamento das personagens em cena. Elas estão mais do que felizes, estão eufóricas e visivelmente alteradas. Evidentemente, alguma substância pode estar ligada a isso. Nesse sentido é bom destacar que, além de todos os doces, o champanhe é quase onipresente na sequência.

Imagem 20 – Cena 02 - Quadro 04



O champanhe é servido em uma pirâmide de taças

O momento mais emblemático mostra uma pirâmide de taças sendo servida a partir do topo, com o champanhe escorrendo para os níveis inferiores quando a(s) taça(s) imediatamente acima transborda(m). Este plano aparece duas vezes, um mais fechado e outro mais aberto.

No mais aberto (imagem 20), a pirâmide ocupa um terço do quadro e tem três níveis, sendo que apenas nos dois primeiros as taças estão cheias – embora o champanhe siga sendo servido a partir do topo. O líquido dourado e borbulhante escorre pelos cristais, em uma composição de cores que combina com os detalhes das portas que estão no fundo, desfocadas. À esquerda, de onde vem a luz, há uma

cortina dourada; à direita, onde está mais escuro, o braço que segura uma garrafa verde de champanhe tem um papel de coadjuvante, dando ainda mais destaque à pirâmide.

Imagem 21 – Cena 02 - Quadro 05



Fichas de pôquer

A simetria e as composição de cores dos planos em que aparecem doces e champanhe, os sons da bebida sendo servida e das fichas de pôquer sendo distribuídas (imagem 21), assim como o ritmo dado pela montagem rápida ancorada na música *I want candy* dão um caráter publicitário à sequência.

Dá vontade é de comer doces e tomar champanhe não só pela maneira como eles são apresentados, mas também porque a impressão é de que Maria Antonieta e suas amigas estão no paraíso ao consumi-los (um lugar onde há pirâmides de champanhe e doces só pode ser o paraíso), além do mais, elas compram roupas, tecidos, sapatos e joias. A diversão e o prazer são flagrantes. E a vida, intensa.

Não são poucos, portanto, os fatores que fazem do clipe de *I want candy* uma referência explícita ao período contemporâneo. Mas um deles se destaca: o tênis *All Star* que aparece ao fundo quando uma das garotas experimenta um sapato (imagem 22). O plano dura cerca de um segundo, então o espectador menos atento

pode não perceber o calçado à primeira vista. Ou, se perceber, pode se perguntar se realmente viu o que acabou de ver, afinal, trata-se de um elemento inverossímil em um filme de época como *Maria Antonieta*. De qualquer maneira, o par de tênis está lá, largado como que por acidente, sem cumprir um papel definido, justamente para provocar. Ou, quem sabe, para mostrar que Maria Antonieta é apenas uma típica adolescente, independente da época em que viveu.

Imagem 22 – Cena 02 - Quadro 06



O tênis All Star compõe a mise-en-scène

O *All Star* e as referências anteriores são o ponto de partida para fazermos algumas inferências a respeito das interpretações possíveis nesta sequência. Elas estão baseadas, claro, no raciocínio construído até aqui, com ênfase na hipótese levantada algumas páginas atrás e que seria a responsável, em última instância, por conduzir o filme a uma resignificação: o desfrutar dos prazeres cotidianos *versus* a consciência de que é necessário ajudar a manter as engrenagens do seu contexto funcionando (desprazeres).

Para Maria Antonieta, isso significa se entregar à fruição absoluta da vida cotidiana ou se concentrar unicamente na tarefa que lhe foi atribuída – dar um herdeiro à França. Maria Antonieta vive essa tensão construída pela trama de Sofia Coppola. Por isso, a sequência anterior ao clipe de *I want candy* é importante. A

tensão crescente que Maria Antonieta sofre culmina nele. Então, ela decide momentaneamente esquecer a responsabilidade por um projeto que representa a falta de sentido do “Contexto Versalhes” para viver a festa, deixa de lado a tristeza do fracasso para se entregar ao prazer efêmero. Prazer que busca a permanência ao dar um sentido à existência que outros momentos não conseguem atribuir.

É como se aqueles breves instantes de hedonismo fossem capazes de condensar mais significados do que um grande período de tempo, adquirindo assim a capacidade de resumir a vida no momento presente. É como uma resposta ao peso que o chamado “tempo projetivo” (MAFFESOLI, 2003, p. 64) – medida para o desenvolvimento de algo, para a construção de alguma coisa – traz sempre consigo.

Imagem 23 – Cena 02 - Quadro 07



Maria Antonieta entregue à fruição dionisíaca de um ritual com bebida, comida, jogo

O projeto, para Maria Antonieta, é fornecer um herdeiro para que o “Contexto Versalhes” siga funcionando. Naquele momento, Maria Antonieta ignora os planos, as obrigações, e se entrega a rituais que, diz Maffesoli,

devolvem seus títulos de nobreza à lentidão, à suspensão, à interrupção do tempo, enfim, ao qualitativo da existência. Isso, recordemos, em um quadro coletivo. Referindo-se à terminologia oriental, podemos dizer que o rito faz passar do pequeno si individual ao Si comunitário, do ser privado a um Ser societal. Pondo em curto circuito o tempo linear, o rito redinamiza a presença no mundo, favorece a contemplação, ou seja, a apreciação desse

mundo tal como é, tal como se dá a viver, aqui e agora, no cotidiano. (MAFFESOLI, 2003, p. 64-65)

No clipe *I want candy*, Maria Antonieta abdica do sujeito que é, ou que deveria ser, uma estadista preocupada com o futuro da França, para dar lugar a um “ser societal” (imagem 23) entregue à fruição dionisíaca de um ritual com bebida, comida, jogo; à contemplação do mundo que está dado a ela, ali, naquele momento.

Da maneira como pode, ela paralisa o tempo, torna aquele instante eterno. Com isso, se sente parte de um mundo no qual as atividades não têm uma finalidade em si, não fazem necessariamente parte de um projeto maior. São banalidades cotidianas que só servem para a fruição, tornando a cena capaz de ilustrar, para o espectador, principalmente devido à estética e ao ritmo, o “desejo da vida como 'obra de arte total'” (MAFFESOLI, 2003, p. 67). Porque fica claro que aquele ritual exposto na cena é especial. Um momento em que a personagem principal decide apenas viver. Por meio da felicidade momentânea porém eterna de Maria Antonieta, Sofia Coppola parece tentar nos dizer que “a vida excede, por toda parte, as teorias que se supõem explicá-la” (MAFFESOLI, 2003, p. 84).

Ao esquecer momentaneamente o “projeto” do herdeiro, Maria Antonieta deixa de lado sua função no “Contexto Versalhes” para acessar o real de forma estética. Ou seja, ela confia nos sentidos para alcançar uma felicidade que não está contemplada no utilitarismo, marca do indivíduo moderno, e sim no “gozo estético”, expressão que Michael Onfray pega emprestada de Feuerbach³⁵ para potencializar a definição de hedonismo. Ele diz que, com o “gozo estético”,

o hedonismo adquire seu pleno sentido: vontade de produzir formas únicas, de transfigurar o real em emoções, de tomar o mundo como um pretexto para beleza, excelência e prazer. Os instrumentos dessa alquimia são os cinco sentidos exacerbados pela consciência. (ONFRAY, 1999, p. 218)

Mas Maria Antonieta não é apenas um “Ser societal”. Sua identidade não pode se basear apenas nos momentos de compartilhamento de emoções, sensações e vivências. O “Contexto Versalhes” não permite isso. Ele exige que ela assuma sua identidade como delfina da França, e isso pressupõe apostar no “tempo projetivo” para dar conta das suas responsabilidades.

Sua principal tarefa é um exemplo de como sua identidade ainda está

³⁵ FEUERBACH, Ludwig. *Manifestes philosophiques*. Paris: Presses Universitaires de France, [1973]. trad. fr. L. Althusser. p. 301.

baseada fortemente no público e no privado, e não no “societal”. A pressão exercida por todo o reino para que ela dê um herdeiro ao trono depende exclusivamente de uma das questões mais privadas de um casal: o sexo. A invasão da sua vida privada por uma questão pública aproxima Maria Antonieta da contemporaneidade, e ela encontra dificuldade de traçar fronteiras para trabalhar essas duas instâncias.

Sua relação com o Embaixador Mercy ilustra este impasse. Diante da incapacidade da jovem em ler determinados aspectos do seu entorno, é dele a tarefa frequente de reconectá-la à realidade palpável dos compromissos, projetos e obrigações – mesmo que eles pareçam banais, fúteis e sem sentido, como é, de fato, a vida da decadente realeza francesa em Versalhes.

4.2.2 A sequência e o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*

Na sequência do clipe *I want candy* vemos o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* se movimentar para o lado do prazer e da autenticidade. O indivíduo Maria Antonieta encontra em meio à artificialidade e à inautenticidade do contexto uma forma de dar sentido à vida que não passa pelo utilitarismo moderno. Um sentido que está ligado aos pequenos rituais e ao encontro de uma identidade baseada em uma relação efêmera com o outro, e não em características individuais ou que integrem um projeto.

Porque naquele momento, durante o clipe de *I want candy*, Maria Antonieta não era a delfina da França, a menina trazida da Áustria para dar um herdeiro ao reino de Versalhes. Ela era uma pessoa cuja identidade se confundia com a identidade das suas amigas. Todas eram uma pessoa (*persona*) só. Nesse sentido, a linguagem de videoclipe, baseada na violência dos cortes e no ritmo frenético da música, tem papel decisivo. A técnica utilizada na sequência dá essa sensação de unidade. A montagem e a música contribuem para que se confundam quem está experimentando as roupas, segurando as taças de champanhe ou recolhendo as fichas de pôquer na mesa. E não importa que não fique claro.

Mas ao mesmo tempo, Maria Antonieta sabe (e nós, espectadores, sabemos) que aquela vida não é uma opção válida no “Contexto Versalhes”. Trata-se de uma opção marginal que tem, sim, sua parcela de participação naquele ambiente. Mas que não é a regra. O que era regra seguia esperando Maria Antonieta quando o momento de hedonismo chegasse ao fim: o projeto herdeiro. Ao fim do clipe, o

indivíduo Maria Antonieta ainda precisaria dar um herdeiro à França e se comportar tal qual indicava a sua posição no “Contexto Versalhes”.

E aqui destaca-se o papel do Embaixador Mercy, como subinhamos. Ele é o responsável não deixar o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* estacionar no viver de forma dionisíaca, dando protagonismo ao superego da delfina. Reconnectando Maria Antonieta constantemente à realidade, o Embaixador Mercy funciona como o catalizador do *desconforto dionisíaco-líquido*, mostrando à Maria Antonieta que a vida hedonista não é uma opção válida, ainda que a vida proporcionada pelo “Contexto Versalhes” não lhe faça sentido.

4.3 COROAÇÃO DE LUÍS XVI (PESO DO PROJETO)

4.3.1 Descrição e análise da sequência

Depois do clipe de *I want candy*, o filme ainda mostra mais duas sequências que poderíamos chamar de dionisíacas. Primeiro, o baile de máscaras em Paris, onde Maria Antonieta conhece o Conde Ferson, personagem com o qual posteriormente terá um caso. Depois, na volta do baile, com a jovem delfina dentro da carruagem, apaixonada e imersa em seus pensamentos.

Ao chegarem a Versalhes, recebem a notícia de que o rei está doente. O quadro evolui e ele morre logo depois (oportunidade para o “Contexto Versalhes” expulsar Madame Du Barry, estranha e estrangeira na corte). A sequência seguinte mostra a coroação de Luís XVI. É a partir daí que inicia a análise. Estamos com uma hora e seis minutos de filme, e o trecho observado tem cerca de um minuto.

A sequência inicia com a tela escura. Ouve-se uma movimentação, até que alguém anuncia que o rei está morto. O preto dá lugar a um plano geral que mostra Maria Antonieta e Luís Augusto juntos no centro do que parece ser uma antessala dos seus aposentos (imagem 24). Os trajés “simples” e “confortáveis” que vestem indicam que recém levantaram da cama. De mãos dadas, eles são cercados pelas pessoas mais próximas da corte.

Imagem 24 – Cena 03 - Quadro 01



Maria Antonieta e Luís Augusto recebem a notícia da morte do rei

Todos se ajoelham, prestando reverência ao novo rei. Alguém pede longa vida a Luís XVI e a Condessa de Noailles prontamente se coloca a serviço do monarca. Assustado, o jovem casal se olha e também se ajoelha. O rei, então, mira para os céus, pedindo que Deus os guie, pois são muito jovens para reinar. Maria Antonieta olha para baixo (imagem 25).

Imagem 25: Cena 03 - Quadro 02

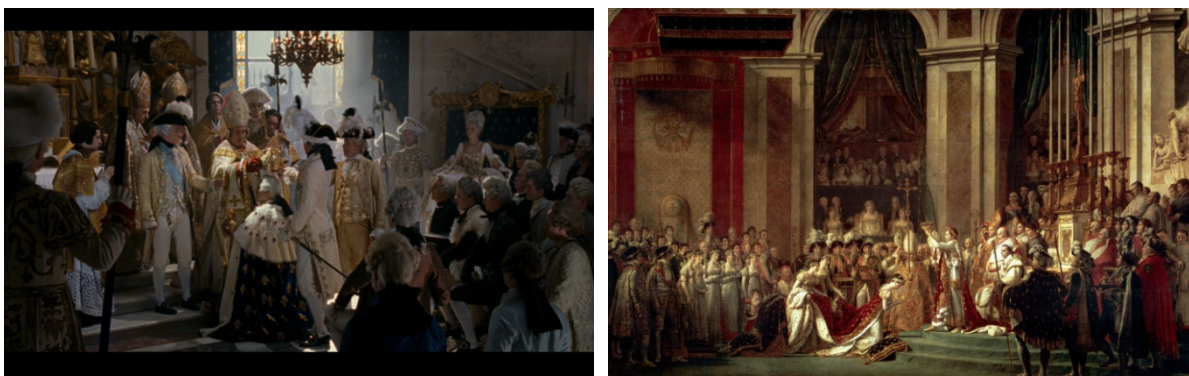


O rei mira para os céus, pedindo que Deus os guie, Maria Antonieta olha para baixo

A cena seguinte (imagem 26) mostra a coroação de Luís XVI, em um plano que lembra o quadro “A Coroação de Napoleão” (imagem 27), de Jacques Luís David. Maria Antonieta está ao fundo, observando. Um plano geral mostra a cerimônia com iluminação realista. A única fonte de luz, uma janela ao fundo do quadro, faz com que raios de sol incidam sobre o local exato da coroação, destacando o dourado da coroa e das roupas das pessoas próximas ao rei.

Imagem 26, à esquerda – *Cena 03 - Quadro 03*

Imagem 27, à direita – *A Coroação de Napoleão*³⁶



*A coroação de Luís XVI, em Maria Antonieta
A pintura de Jacques-Louis David*

Este plano aberto geral se alterna com planos mais fechados de Luís XVI e Maria Antonieta (imagem 28). A sequência termina com a câmera fechando lentamente na rainha. Ela está sentada em seu trono, levemente cabisbaixa, prestando reverência ao novo rei enquanto observa a coroação com serenidade, como se refletisse a respeito de uma trajetória que inicia (imagem 29). É uma sequência bela, que remete à pintura renascentista. A característica de Sofia Coppola de optar pela câmera parada, ou fazendo apenas discretos movimentos, reforça a aproximação com a arte pictórica.

Mas se observarmos este trecho sob a perspectiva que conduz a análise fílmica como um todo, é possível pensá-lo para além das questões estéticas propriamente ditas. Assim, a composição plástica da cena da coroação pode

³⁶ Quadro *A Coroação de Napoleão*, de Jacques Luís David.

fornecer elementos que ajudam dar um significado à narrativa.

Imagem 28 – Cena 03 - Quadro 04



Observado por Maria Antonieta, Luís XVI é coroado

Nesse sentido, o “peso” da *mise-en-scène* é substancial. O ângulo de posicionamento da câmera, tanto nos planos mais abertos, que mostram a cerimônia como um todo, quanto nos mais fechados, particularmente os que privilegiam o semblante de Luís XVI, são índices que remetem à referências históricas importantes. É como se estivéssemos testemunhando, de fato, a coroação do rei francês. Reconhecemos aquela cena porque ela traz à tona outras imagens do mesmo tema, ou de situações semelhantes. Estas somadas às que estão ali, sendo mostradas pelo filme, ajudam a dar força à representação, dando à cena um caráter documental. A semelhança com o quadro de David não é por acaso.

Na trama, este “peso” vai funcionar como uma aura que paira sobre os dois personagens principais – Luís XVI e Maria Antonieta, com a questão estética convergindo com a questão narrativa. É como se Sofia Coppola colocasse em jogo a História (com h maiúsculo), de modo a deixar claro que existe uma grande responsabilidade por trás daquele contexto marcado até agora pelo absurdo de suas regras e pelo vazio dos seus integrantes. A coroação tira Maria Antonieta da condição de uma garota em busca da suspensão do tempo presente, como vimos no clipe de *I want candy*, e a coloca no trono da História. E a imagem, muito mais do

que outros aspectos do texto fílmico, assume o papel de deixar isso claro.

A cena da coroação é escura. Os poucos pontos mais claros são iluminados a partir de uma única fonte de luz – uma grande janela ao fundo da igreja. No caminho que percorre até o centro do quadro, onde se dá a ação, a luz deixa um rastro, como se incidisse em cada partícula de pó entre o vitral e o pé do altar, ganhando a intensidade de um holofote e aumentando a sensação de grandeza da situação.

Este é o clima que envolve o casal real. É como se a enorme responsabilidade entregue aos dois se materializasse por esses breves segundos nessa aura quase visível no ambiente. Um clima que potencializa o semblante inseguro de Luís XVI ao receber a coroa sob o olhar de Maria Antonieta (imagem 28), um adendo imagético à frase “Deus nos guie, pois somos muito jovens para reinar”, dita pelo mesmo Luís XVI um pouco antes, ao receber a informação da morte do avô.

Imagem 29 – Cena 03 - Quadro 05



Maria Antonieta levemente cabisbaixa, com serenidade, como se refletisse a respeito de uma trajetória que inicia

E se percebemos a responsabilidade pesar sobre Luís XVI, o mesmo acontece com Maria Antonieta. E Sofia Coppola faz questão de nos evidenciar isso. Durante todo o trecho analisado, a cada novo pequeno fato narrativo, a diretora nos mostra como Maria Antonieta o interpreta ao destacar o seu semblante. Primeiro, na cena em que foi anunciada a morte do rei, uma espécie de resignação em relação a

um destino que os colocou, ela e o marido, em uma situação na qual ambos não se sentiam preparados para enfrentar. Depois, na cena da coroação, do alto do seu trono, ela observa o rei, mas a impressão é de que seu olhar está distante. Seus lábios arriscam um tímido sorriso, embora não fique claro o que ele indica. Orgulho? Pena? Medo? Talvez algo que dê uma percepção de consciência da sua própria realidade, do que significa aquele momento, e de como ele deve ser encarado.

Há passado e futuro nos olhos de Maria Antonieta, e isso a diferencia de Luís Augusto e do restante da corte. Ela parece ser a única a evoluir e a vislumbrar de alguma maneira o que está colocado ali: o peso e a irreversibilidade do “Contexto Versalhes”. A morte de Luís XV sepultou o pouco de autenticidade que ainda havia no reino. Sem ele, o que resta é uma grande estrutura vazia que ela não saberia como conduzir – e muito menos o seu marido saberá.

Ao observar a coroação, Maria Antonieta parece saber disso. Sua postura no trono, com o encosto escuro deixando sua pele alva ainda mais em destaque, mostra que ela já não é mais a menina que chegou a Versalhes sozinha. Ela aprendeu a se comportar, mesmo que para isso tenha sido necessária uma dose de ironia e sarcasmo. Assim ela sobrevive em um contexto desfavorável: representando o seu próprio papel em um palco em que todos desempenham funções cujo sentido há muito tempo está desaparecendo. Mas atuar desgasta, e também se pode ver isso no seu olhar. Há uma triste resignação nele. Como se ela soubesse que precisa seguir jogando, e, embora já possa ditar as regras, conhece o custo de tal condição.

4.3.2 A sequência e o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*

A morte de Luís XV e a coroação do delfim movimentam o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* de volta para a modernidade líquida de Bauman. Maria Antonieta recém havia descoberto a possibilidade da liberdade hedonista e não utilitarista, mas o peso do projeto representado pelo “Contexto Versalhes” a trouxe de volta para uma realidade muito bem definida pelo sociólogo polonês: já não funciona, mas cujas estruturas ainda seguem presentes, mortas-vivas. E embora Maffesoli acredite que a noção de projeto esteja ultrapassada, Maria Antonieta é forçada a encará-la ao observar a coroação do marido. Sentada no trono, ela parece invadida por esse caráter ambivalente no “Contexto Versalhes”.

Mas não há muito tempo para pensar, pois a vida a chama. Após a coroação,

Maria Antonieta faz 18 anos. A festa é grandiosa, e o clima é muito parecido ao clipe de *I want candy*. Mais uma vez, a trilha sonora musical dita o ritmo, e novamente em sintonia com a própria personagem. E assim como em todo o filme, a música pop, inverossímil em uma representação da vida no século XVIII, vai diferenciando Maria Antonieta do seu próprio contexto, sublinhando a diferença entre dois mundos. Na celebração, ela se entrega ao lúdico. Ainda que seja alertada por Luís XVI para que não perca sua fortuna no jogo, ela só quer saber do prazer hedonista proporcionado por aquele momento orgiástico em que os sentidos estão livres. E o pêndulo novamente volta ao aspecto dionisíaco da existência.

4.4 O PETIT TRIANON (FUGA À FALSA SEGURANÇA)

4.4.1 Descrição e análise da sequência

Com pouco menos de uma hora e meia de filme, Maria Antonieta ganha as chaves do que virá a ser o seu refúgio da vida em Versalhes, o Petit Trianon. A esta altura, a personagem de Kirsten Dunst recém havia dado à luz. Maria Teresa, a primeira filha da rainha, foi fruto de um esforço diplomático realizado por seu irmão, o Imperador Joseph II, que conseguiu animar Luís XVI ao fazer uma analogia do ato sexual com fechaduras. Então, o rei finalmente consumou o casamento.

Imagem 30 – Cena 04 - Quadro 01



Maria Antonieta relaxa durante um sarau dentro do Petit Trianon

Assim, depois de muito tempo sofrendo para atender às demandas do “Contexto Versalhes”, Maria Antonieta tira um peso dos ombros ao cumprir sua maior responsabilidade. Em parte, já que ela ainda “devia” um herdeiro ao reino.

O importante é que esta trajetória transformou Maria Antonieta. Há muito ela já não era mais a mesma menina que atravessou a fronteira entre França e Áustria. Não foram poucas as suas descobertas até o momento do trabalho de parto, quando mais uma vez ela viu seu quarto lotado de membros da corte. Cada uma dessas descobertas forçou uma adaptação. Mas a impressão é que Maria Antonieta adquire certa consciência desta condição somente depois de ter dado à luz, como se um ciclo de transformações houvesse se fechado. Ela era mãe, e, como tal, é como se automaticamente as certezas superassem as dúvidas. Sua maior certeza agora era de que teria um pouco de paz e tranquilidade longe das responsabilidades e das normas inerentes à vida do palácio principal. Era como um sonho.

Este é o clima da primeira cena em que Maria Antonieta aparece dentro da nova residência (imagem 30). Ela está sentada em uma cadeira, relaxada. Junto dela há quatro homens, dois à sua esquerda e dois à direita. Dois deles – um de cada lado – dedilham violões, fornecendo a trilha sonora à *mise-en-scène* cujo tom predominante é um azul claro. A luz do sol entra pelas janelas de forma atravessada, iluminando parcialmente Maria Antonieta, que usa um vestido simples e tem um leque nas mãos. O tom pálido do amarelo que se espalha pelo grande salão deixa a impressão de que a cena se passa ao nascer do sol, como se aquele sarau intimista fosse o final de uma longa noite de festa que só terminou ao amanhecer.

Imagem 31 – Cena 04 - Quadro 02



Maria Antonieta olha pela janela do Petit Trianon

Apesar de durar poucos segundos, a cena transcorre de maneira lenta. O tempo é alargado pelo ritmo da música e pelo suave movimento da câmera, que adentra o recinto e se aproxima do grupo. Depois, em uma tomada mais próxima, faz uma curta panorâmica lateral, mostrando melhor o rosto de todos. É quando um dos homens alcança uma flor à rainha. Nota-se que os quatro são muito parecidos entre si, inclusive vestindo-se quase do mesmo jeito, o que reforça o clima onírico da situação. É como se Maria Antonieta estivesse vivendo um sonho e aqueles homens fossem anjos a seu serviço, apenas trocando as harpas pelos violões.

Em seguida, Maria Antonieta aparece na janela (imagem 31), em um ângulo de perfil quase dando as costas para a câmera, observando o jardim. Assim como na cena anterior, a impressão é de que o sol está nascendo, pois a luminosidade que incide no rosto da rainha quase horizontalmente também é fraca, como se o sol ainda estivesse ganhando força para expulsar as trevas. A luz deixa a parte frontal do corpo de Maria Antonieta iluminada homoganeamente, enquanto as costas estão na sombra. Ela tem a cabeça um pouco arqueada para a esquerda e as mãos sobre o colo, como se refletisse sobre algo com o olhar perdido no horizonte. Sua silhueta está no centro do quadro. À esquerda está o restante do quarto, praticamente no breu devido à luminosidade da metade à direita, onde fica a janela, banhada pelo sol.

Maria Antonieta olha para o jardim iluminado e curte uma solidão improvável, um estado natural não permitido no palácio principal de Versalhes, uma simplicidade que não combina com sua posição, com suas responsabilidades.

Imagem 32 – Cena 04 - Quadro 03



A rainha correndo pelo gramado em frente ao Petit Trianon: desejo por liberdade e simplicidade

Seu desejo por liberdade e simplicidade é externado no momento em que ela diz a uma empregada que gostaria de roupas mais simples e naturais “para usar no jardim”. Ao dizer isso, sua voz fica em *off* e a vemos correr pelo gramado em frente ao Petit Trianon (imagem 32). De vestido branco, como uma noiva em fuga de um casamento arranjado, ela atravessa o quadro da esquerda para a direita. Ouvem-se apenas pássaros ao longe e o barulho dos seus pés afofando a grama alta. No plano seguinte, a câmera a acompanha colhendo uma pequena flor vermelha do chão e sentindo o seu perfume. Seu rosto está em primeiro plano, mas não há foco, e o nosso olhar é levemente ofuscado pelo sol, que está do lado oposto ao da câmera, um pouco acima dos cabelos dourados de Maria Antonieta. A luz estourada, a falta de foco e o branco predominante dão ao quadro um clima onírico.

As cenas seguintes têm a mesma atmosfera. Seja recebendo suas amigas para tomar um copo de leite ou alimentado uma pequena ovelha junto de sua filha, a rainha parece ter encontrado um reencantamento do mundo perdido na artificialidade de Versalhes. Esse sentimento culmina no segundo trecho do capítulo

“Petit Trianon” observado aqui: o momento em que Maria Antonieta, sentada na grama com a Princesa de Lamballe, a Condessa de Polignac e uma terceira amiga (imagem 33), lê um trecho do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Imagem 33 – Cena 04 - Quadro 04



Maria Antonieta lê Rousseau na grama

Nesta obra seminal, o filósofo defende que a civilização corrompeu o homem, tirando-o do seu estado natural. O progresso e o conhecimento, diz Rousseau, são os responsáveis por tornar os homens diferentes uns perante os outros, o que seria, em última análise, a causa de todos os problemas enfrentados pela espécie humana. Além disso, à medida que o homem se afasta cada vez mais do seu estado primitivo, mais difícil fica de responder a mais importante de todas as perguntas, adquirir o maior dos conhecimentos: qual é o estado natural do homem?

Esta é a pergunta que Maria Antonieta faz: “Se assumirmos que o homem foi corrompido por uma civilização artificial, qual é o seu estado natural? O estado da natureza do qual ele foi removido? Imagine o homem vagando para cima e para baixo na floresta, sem indústria, sem discurso e sem um lar.”³⁷

³⁷ Este trecho, exatamente da maneira como foi usado no filme, não existe na obra de Rousseau (1755). Acreditamos que o texto lido pela personagem é uma apropriação das ideias do filósofo, de maneira a sintetizar seu pensamento de uma maneira que respondesse às necessidades de uma produção cinematográfica.

Enquanto Maria Antonieta recita Rousseau, uma sequência de planos mostra a rainha em contato com a natureza (imagens 34 e 35). Ela corre nos jardins do seu retiro, senta na grama em meio a pequenas flores amarelas, observa uma joaninha voar do seu dedo, aproveita o calor do sol de olhos fechados e passa a mão no capim alto para senti-lo enquanto caminha. É como se, longe de Versalhes, ela tivesse encontrado o seu estado natural. Mas esta não é uma opção válida.

Diante da impossibilidade de o homem voltar ao seu estado natural, o que seria o ideal, Rousseau vai chegar ao chamado “contrato social”. Segundo ele, um acordo tácito entre os homens pelo bem da coletividade é a única maneira de garantir os direitos e a liberdade de todos. Em *Do contrato social* (1762), vai propor que uma “igualdade moral e legítima” deixe todos os homens iguais entre si por “convenção e direito”. Em uma época de reis absolutistas, as ideias de Rousseau formaram a base intelectual da Revolução Francesa, que começou em 1789, dando origem ao Estado moderno, cuja definição básica passa pelo “contrato social”.

Imagem 34 – Cena 04 - Quadro 05

Imagem 35 – Cena 04 - Quadro 06



*A rainha senta em meio a pequenas flores amarelas
De olhos fechados, a rainha aproveita o calor do sol*

É curioso, sob o ponto de vista histórico, que Maria Antonieta, um dos símbolos da monarquia absolutista do século XVIII, não só leia como reflita sobre o pensamento de Rousseau com aparente interesse. Ainda mais sendo atribuída a ele a frase pela qual ela é conhecida, a famosa “se não tem pão, que comam brioche”.³⁸

³⁸ O indício vem do fato de que não há registros históricos de que Maria Antonieta tenha falado isso em resposta à fome do seu povo. Essa frase aparece pela primeira vez nas memórias de Rousseau,

É curioso também sob o ponto de vista da narrativa de ficção. Pois mesmo o “estado natural” encontrado pela personagem Maria Antonieta no Petit Trianon, que é diferente do de Rousseau, mostra-se igualmente impossível. Afinal, a relação com o “Contexto Versalhes” continua existindo, e Maria Antonieta tem consciência disso.

Esses dois aspectos reforçam o caráter onírico da sequência antecipado por sua estética. E isso acontece por dois motivos. Primeiro, por Maria Antonieta sonhar com uma condição ideal pensada por Rousseau, um dos maiores críticos à vida que a monarquia, da qual Maria Antonieta era uma das principais representantes, levava. Segundo, porque realmente parece um sonho a personagem conseguir fugir de um contexto que exigia dela uma postura cada vez mais distante do estado natural desejado por Rousseau.

É como se no Petit Trianon, distante dos compromissos e das encenações protocolares, ela tivesse encontrado uma paz possível na igualdade entre os homens. Esse estado natural significa, para Maria Antonieta, esquecer dos projetos e responsabilidades que definem toda a sua trajetória como arquiduquesa da Áustria e rainha da França. É como se, diante da falta de sentido do “tempo projetivo”, esta condição possibilitasse encarar a força da vida de uma maneira mais autêntica, voltada para o presente e para a terra, tal como ela nunca havia experimentado na vida. O trecho de Rousseau evidencia isto. Não seria melhor para todos se estivéssemos vagando sem direção em meio à floresta? O que a civilização fez com os homens? Estas perguntas não são nada retóricas se colocarmos lado a lado a Maria Antonieta de Versalhes e a Maria Antonieta do Petit Trianon. A polarização permite que praticamente tracemos dois perfis diferentes da mesma personagem.

Quadro 2 – Comparação entre a Maria Antonieta de Versalhes e a do Petit Trianon

Maria Antonieta de Versalhes

Tensa
Usa roupas pesadas
Sempre maquiada
De chapéu
Coques ou perucas
Preocupada
Irônica
Segue o protocolo

Maria Antonieta do Petit Trianon

Relaxada
Prefere trajes leves
Com o rosto limpo
Sem chapéu
Cabelos despenteados
Despreocupada
Sincera
Faz o que quer

escritas quando Maria Antonieta tinha apenas nove anos de idade. Ao escrevê-la, ele a atribui a “uma rainha” – acredita-se que ele estivesse falando de Maria Teresa de Espanha, mulher do rei Luís XIV. (LIVRARIA da Folha. *Conheça a história da frase “Se não têm pão, que comam brioques”*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1072068-conheca-a-historia-da-frase-se-nao-tem-pao-que-comam-brioques.shtml>>. Acesso em: 21 fev. 2013).

Assim, com o “capítulo Petit Trianon”, Sofia Coppola deixa evidente o que sempre ficou claro: o desconforto de Maria Antonieta no contexto em que vive. A diferença agora é que existe outro contexto para comparar. Mas Versalhes segue lá, e a rainha não pode simplesmente ignorá-lo.

4.4.2 A sequência e o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*

Sabemos que essa paz vivida pela personagem Maria Antonieta no Petit Trianon é inalcançável, um sonho, tanto quanto sabemos que a volta ao estado natural é um objetivo inviável para o homem. Diante da inviabilidade deste, Rousseau propôs o “contrato social”. É baseado nele que vinham sendo assentadas as relações sociais na modernidade. O sujeito contemporâneo Maria Antonieta, por sua vez, não parece ter uma opção. Ela parece viver o anoitecer do “contrato social”, como sugere Maffesoli ao dizer que a máxima de Rousseau está, aos poucos, sendo substituída por um pacto emocional. Mas este pacto emocional ainda possui um status marginal, anômico. Ainda que aos poucos se infiltre nas enfraquecidas estruturas estabelecidas pelo “contrato social” no imaginário social, não possui forças para ditar comportamentos, denunciando, mais uma vez, a condição existencial contraditória do sujeito contemporâneo. No “Contexto Versalhes”, Maria Antonieta é este sujeito.

Nas sequências analisadas, ela encontra um escape desta condição no seu novo refúgio. Em todo o capítulo Petit Trianon, a mise-en-scène muito diferente de todo o restante do longa-metragem contribui para que Maria Antonieta se veja livre, encontre *um* “estado natural” impossível em Versalhes. O ritmo lento das cenas, os tipos de sons privilegiados e a maneira como foram compostos (e depois montados) os planos de sequências como a da leitura de Rousseau, por exemplo, também ajudam a cristalizar o sonho que a personagem parece viver.

Assim, o Petit Trianon assume-se como um lugar em que o caráter onírico torna possível um cotidiano diferente daquele existente no palácio principal, uma vida mais simples, mais autêntica, voltada para as pequenas coisas do cotidiano – correr pelo jardim, tomar um copo de leite, ouvir música ou ler um livro. Mas ao mesmo tempo um lugar cuja realidade é insustentável, ou melhor, tem uma duração determinada. Um lugar cuja realidade é anômica. Ela parece autêntica, mas não se

sustenta porque a realidade canônica a espera no palácio principal.

4.5 MARIA ANTONIETA MODELO

Conforme desenvolvido no terceiro capítulo, a emergência de um significado para o filme *Maria Antonieta* que dialogue com o *desconforto dionisíaco-líquido* passa obrigatoriamente pela relação da personagem principal com o seu contexto, denominado “Contexto Versalhes”. A análise de quatro sequências apontou indícios que possibilitam uma aproximação da obra ao conceito tal qual foi definido no segundo capítulo. Agora, cruzaremos as evidências encontradas para consolidar o processo de significação do longa-metragem, chegando ao *Maria Antonieta* modelo.

Observando a filmografia de Sofia Coppola, vimos que a norte-americana tem a *mise-en-scène* saliente entre suas principais características como realizadora. Esse cuidado com visual dialoga diretamente com a narrativa proposta em seus longas-metragens, criando atmosferas que potencializam a atuação das personagens, e cuja intensidade também se deve a aspectos extradiegéticos, como trilha sonora musical, decupagem, movimentos de câmera e montagem.

Em seus filmes, há momentos em que essa estilística se destaca. É quando o hibridismo e a saturação, aspectos observados por Contreras (2009) e mencionados no capítulo três, aparecem com mais ênfase. Nessas oportunidades, a narrativa linear dá lugar a uma atmosfera que paralisa a trama e suspende o tempo, deixando que um entendimento sensorial e emocional dos fatos se sobreponha a um processo racional de apreensão dos mesmos. Obtém-se um conhecimento a partir das sensações, e não a partir de um raciocínio em sua acepção mais usual. Por exemplo, durante a leitura do diário de Cecilia Lisbon, em *As virgens suicidas*, em alguns momentos da primeira noite em que Bob Harris e Charlotte saem juntos, em *Encontros e desencontros*, e no momento em que Johnny Marco e sua filha Cleo brincam no fundo da piscina, em *Um lugar qualquer*.

Em *Maria Antonieta* isso também se repete. Talvez até com mais força do que nos outros filmes da diretora. O clipe de *I want candy* é o melhor exemplo, mas também destacamos o baile de máscaras, a festa de 18 anos de Maria Antonieta e alguns trechos do período em que a rainha passa no Petit Trianon.

Esses momentos são importantes porque transcendem os poucos minutos que duram, distribuindo significados por toda a narrativa. Ou seja, podemos

perceber os efeitos desses “ápices estilísticos” de Sofia Coppola em outros momentos de suas obras, como se um filme inteiro fosse impregnado pela atmosfera criada pela diretora para um determinado momento deste mesmo filme. É como se, por exemplo, Maria Antonieta *levasse* consigo o clima criado pelo clipe de *I want candy*. Como se daquele momento para frente ela *também* fosse definida por todas as sensações que ficaram explícitas através da técnica da sequência.

Por outro lado, a natureza desses “ápices estilísticos” os transformam em boas oportunidades para que sejam contrapostos a outros momentos do filme. Suas características oriundas de aspectos sensoriais e os tipos de significados deles provenientes podem ser confrontados com o restante da narrativa linear (a história contada) da qual esses momentos fazem parte, gerando possibilidades de significados diferentes do exemplo anterior. É como contrapor a Maria Antonieta do clipe de *I want candy*, cuja definição passa pelas sensações as quais sentia, com a Maria Antonieta do “cerimonial matinal do vestir-se”, definida pelo comportamento irônico, resultado direto de uma reflexão sobre a situação em que estava colocada.

Essa contraposição vai nos ajudar a consolidar a movimentação do pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*, contribuindo, assim, para a afirmação do conceito no processo de construção de um significado fílmico. Mas antes de seguirmos em frente, é importante que tenhamos condições de identificar melhor a diferença entre o que chamamos de “ápice estilístico” e os momentos mais lineares e narrativos, assim como os seus distintos processos de formação de significado.

Para isso, vamos recorrer novamente a Bordwell. Agora, especificamente a um método chamado “esquema da escotilha” (BORDWELL, 1995, p. 192) – denominação oriunda da aparência do diagrama que explica este método. Nele, há três círculos concêntricos. No círculo central, estão os personagens, suas características e relações com outros personagens, ou seja, os aspectos narrativos e relativos ao argumento; no segundo círculo está o entorno dos personagens, o mundo diegético, a decoração, a iluminação, os objetos; por fim, no terceiro está a técnica representativa do filme, ou seja, a maneira utilizada para apresentar o conteúdo dos dois primeiros círculos – sendo mais específico, trata-se do estilo.

Definida a estrutura da “escotilha”, o teórico norte-americano sustenta que os significados podem ser construídos a partir da relação dos elementos *dentro* de cada um dos “anéis” que formam o diagrama, ou baseando-se em um movimento que os *atravessa*, em uma dinâmica partindo tanto do centro para a periferia quanto

realizando o caminho inverso (BORDWELL, 1995, p. 203). Enquanto no primeiro movimento a significação nasce da saliência dos aspectos relacionados à atuação das personagens, no segundo ela é proveniente basicamente do estilo, da forma como o texto fílmico foi construído e de como ele influencia o argumento.

Apropriando-se do conceito de Bordwell e aplicando não um, mas os dois movimentos no filme *Maria Antonieta*, especificamente às sequências analisadas neste capítulo, fica mais clara a diferença entre os “ápices estilísticos” e os momentos lineares, menos sensoriais. O que, por sua vez, contribui para afirmar na obra o movimento pendular que caracteriza o *desconforto dionisíaco-líquido* como conceito. Lembrando que as sequências destacadas funcionam, no nosso entender, como um microcosmo do longa-metragem como um todo. Observando-se o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* neste recorte, podemos sugerir que ele está presente em todo o filme, considerando-o chave para o significado sintomático.

Assim, na primeira e na terceira sequências, o processo de construção do significado parte da personagem Maria Antonieta, localizada no centro da “escotilha”, e vai em direção à periferia dos três círculos concêntricos. Isso quer dizer que a significação é predominantemente definida a partir das ações da protagonista. Essas ações vão, por sua vez, influenciar a maneira como o mundo diegético e a forma de construção dessas sequências – o estilo da diretora – são interpretados. O objetivo é que os dois anéis periféricos da “escotilha” enriqueçam a expressão da personagem. Bordwell chama esse processo como um todo de “heurística expressivista”,³⁹ uma técnica muito utilizado pela crítica sintomática (BORDWELL, 1995, p. 205).

Na sequência do “cerimonial matinal do vestir-se”, como sublinhamos na análise, a falta de sentido do contexto é denunciada pelo comportamento de Maria Antonieta. É a partir de seus gestos, ações e relações com as outras personagens que o significado toma forma e começa a influenciar também o entorno, caminhando em direção ao segundo e terceiro anéis da “escotilha”.

O semblante leve e irônico de Maria Antonieta faz com que a maquiagem do rosto sério da Condessa de Noailles ganhe um ar pesado. Sua nudez contrasta com os vestidos das outras mulheres em cena, dando importância ao figurino na relação de confronto entre os dois mundos. A música complementa o comportamento da

³⁹ O termo é utilizado tanto porque lembra a corrente artística expressionista quanto em relação ao significado etimológico de “ex-press”: “expulsar” (BORDWELL, 1995, p. 204) – uma referência ao sentido do significado no esquema da “escotilha”, sendo expulso dos anéis, em um percurso de dentro pra fora.

delfina. E a técnica de plano e contraplano contribui para a consolidação do sentido ligado à apropriação particular do contexto por Maria Antonieta.

Na sequência do “cerimonial matinal do vestir-se”, o sentido emerge do texto fílmico como um todo, mas nasce da atuação de Kirsten Dunst. São as ações dela que vão tornar aquela rotina ridícula e vazia. A maneira como ela age e se relaciona com as outras personagens se infiltra no entorno diegético (a maquiagem, o figurino, o cerimonial como um todo) e valoriza a técnica cinematográfica utilizada (trilha sonora musical, enquadramento, montagem), fazendo com que esses dois últimos aspectos complementem o estado de espírito de Maria Antonieta.

Processo semelhante acontece na sequência da coroação, a terceira analisada, apesar de ser menos evidente. Nela, a composição da *mise-en-scène* tem um papel muito maior do que na primeira sequência. Principalmente quando Luís XVI é coroado, em uma cena que remete à pintura renascentista, colocando o peso da História nos ombros do monarca e de sua mulher. Nesse sentido, o significado poderia ter origem no segundo anel da “escotilha”, ou seja, no entorno dos personagens, já que a representação não diegética influi pouco na cena.

No entanto, o “peso” da *mise-en-scène* tem origem, assim como no “cerimonial matinal do vestir-se”, novamente nas personagens e na relação estabelecida entre elas em cena. Ele nasce no momento em que Maria Antonieta e Luís Augusto se olham após o anúncio da morte do rei Luís XV. E tem seu ponto alto em meio à atmosfera da coroação, quando a rainha, sentada em seu trono, observa seu marido receber a responsabilidade de governar a França.

Assim, nos dois momentos da sequência analisada, quem determina a relevância da representação cinematográfica e do entorno diegético são as personagens, principalmente Maria Antonieta. Seu comportamento legitima a gravidade da situação e transfere a saliência da coroação como fato narrativo para os outros elementos do texto fílmico. Ou seja, ela agrega significado à “aura” com o peso da História que paira acima de todos os presentes na cerimônia de coroação. É o significado atravessando os anéis do “esquema da escotilha” do centro à periferia, fazendo o texto fílmico como um todo contribuir para a composição da personagem.

O inverso acontece nas outras duas sequências analisadas, a segunda e a quarta. Nelas, a técnica de representação cinematográfica é muito mais saliente, e por isso é a principal responsável pelo processo de construção do significado. No clipe de *I want candy* e em alguns trechos do capítulo do Petit Trianon, a atuação da

personagem Maria Antonietta não é tão determinante na obtenção de um sentido quanto à forma de apresentação desses trechos do filme e o entorno diegético que os compõe. Nesses dois casos, o significado nasce na periferia da “escotilha” e influencia as personagens, suas ações e seus relacionamentos, ou seja, a narrativa. Bordwell chama esse processo de “heurística comentativa” (BORDWELL, 1995, p. 206), quando “sugere que algo – narração, apresentação, narrador, câmera, autor, criador ou o que quer que seja – mantém-se 'fora' da área diegética e produz significado em relação com a mesma” (BORDWELL, 1995, p. 206).

Não é difícil de observar a saliência da técnica de representação cinematográfica no clipe de *I want candy*. A montagem e a trilha sonora musical conduzem o processo de significação. O ritmo imposto por esses dois elementos extradiegéticos é determinantes para a emergência das sensações causadas nos pouco mais de dois minutos e meio da sequência. Primeiro, influenciando o entorno diegético – afinal, os efeitos causados pelas roupas, sapatos, doces e taças de champanhe devem-se muito à música, à montagem e ao ritmo. Depois, caracterizando as ações das personagens em cena de forma diferente de qualquer outro momento em que a técnica seja menos saliente.

No caso do capítulo do Petit Trianon, a saliência da técnica sobre as personagens e a narrativa em si não é evidente, com exceção do momento em que Maria Antonietta lê Rousseau na grama. Nas cenas que compõem essa curta sequência, a montagem desempenha papel fundamental para carregar de sentido a absorção das ideias do filósofo por Maria Antonietta. A técnica da voz em *off* sobre as imagens da personagem interagindo com a natureza, da forma como foram captadas, é a responsável por dar o caráter onírico que destacamos no momento da análise. Novamente, está na técnica, na forma como a cena foi representada, a origem do processo de significação. O onirismo nasce na periferia da “escotilha” de Bordwell e avança rumo à personagem, impregnando suas ações de significado.

Traçando um caminho a partir da proposta de Bordwell, a diferença no “movimento” do processo de significação nas quatro sequências – de dentro para fora na primeira e na terceira, e de fora para dentro na segunda e na quarta – evidencia, respectivamente, os momentos mais lineares e narrativos e os momentos definidos pelo que chamamos de “ápice estilístico” de Sofia Coppola. Enquanto este conta com o uso da técnica cinematográfica para ativar os sentidos, aquele se apoia mais na forma como as personagens desenvolvem o argumento, oferecendo

possibilidades menos sensoriais e mais racionais para construir significados.

Essa diferença se reflete também na maneira como o filme evidencia o principal campo semântico responsável pela aproximação de *Maria Antonieta* ao *desconforto dionisíaco-líquido*. Em cada uma das sequências analisadas, a relação da personagem Maria Antonieta com o “Contexto Versalhes” (definido no capítulo três como o campo semântico principal) acontece a partir de um dos movimentos propostos pelo “esquema da escotilha”. Esses dois caminhos distintos de construção de significado vão determinar o movimento pendular da protagonista entre os aspectos líquidos ou dionisíacos do contexto no qual foi lançada.

A primeira e a terceira sequências, com seus significados construídos de dentro para fora da “escotilha” (heurística expressivista), oferecem uma Maria Antonieta que percebe a inconsistência e a inviabilidade do “Contexto Versalhes” e transfere seu incômodo para outros aspectos fílmicos, empurrando o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* para uma percepção da condição do indivíduo contemporâneo que remete à modernidade líquida de Zygmunt Bauman.

A segunda e a quarta sequências, com seus significados construídos de fora para dentro da “escotilha” (heurística comentativa), oferecem uma Maria Antonieta que ignora o “Contexto Versalhes” para usufruir da liberdade dos prazeres hedonista e presenteísta. Para isso, ela conta com a iniciativa de outros aspectos fílmicos para tal reforçar tal condição. É como se o próprio ambiente (a técnica cinematográfica e a *mise-en-scène*) a alertasse para esta faceta da existência, tirando-a de uma solidão individualista. Os dois trechos empurram o pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido* para uma percepção dionisíaca do indivíduo contemporâneo, base do pensamento de Michel Maffesoli a respeito da pós-modernidade.

Assim, o significado que remete o filme *Maria Antonieta* ao *desconforto dionisíaco-líquido* ganha forma ora por meio de uma heurística expressivista, ora por meio de uma heurística comentativa, em processo semelhante ao movimento pendular que caracteriza o conceito criado a partir das ideias de Maffesoli e Bauman sobre o indivíduo contemporâneo, tal como mostramos no segundo capítulo. Sendo que cada extremo de sua oscilação – ou seja, cada sequência analisada a partir de uma das duas heurísticas – o pêndulo aborda uma das categorias listadas no terceiro capítulo para delimitar o *desconforto dionisíaco-líquido* como conceito: ironia à falta de sentido, liberdade e hedonismo, peso do projeto e fuga à falsa segurança.

Quando o movimento pendular origina-se das ações de Maria Antonieta e

atravessa o ambiente, influenciando-o, tem-se como resultado significados que dialogam com um indivíduo cujo comportamento denuncia a inutilidade das estruturas modernas impostas à contemporaneidade de maneira acuada, assumindo uma postura de defesa que se esconde atrás da ironia ou do sarcasmo. Ou então com um indivíduo que sente a responsabilidade de crer em um projeto, em uma ideia, em uma narrativa, mas logo percebe sua inviabilidade pois, para sustentá-la, precisa das mesmas estruturas modernas cuja inutilidade ele mesmo já denunciou.

Quando o pêndulo parte do ambiente e chega até Maria Antonieta, influenciado-a, produz-se significados que livram o indivíduo da responsabilidade de carregar a História e o convocam a encarar a existência de uma maneira mais trágica, consciente de que o homem faz parte de um contexto maior, e que por isso a racionalidade precisa ser relativizada. Trata-se de um momento para aproveitar a liberdade nascida do fracasso do projeto moderno, dando vazão a valores represados até então. No entanto, a inerente convivência junto a estruturas modernas faz com que uma vida de hedonismo e liberdade possa ser considerada uma fuga a uma realidade paralela, uma negação do “tempo projetivo”.

Ambas as heurísticas culminam na formação de uma aura que paira sobre as sequências, como sugerimos nas análises dos quatro trechos. Esta aura é a porção imaginária do *desconforto dionisíaco-líquido*. Ela é resultado de uma compreensão *alógica* de todos os elementos fílmicos (que preenchem os três anéis da “escotilha”) entre si por meio de movimentos (heurísticas expressivista e comentativa) que se assemelham à “bacia semântica” de Gilbert Durand e sua “tópica”.

Ou seja, a combinação desses elementos, além de produzir como o resultado o filme propriamente dito, também permite a emergência de um “terceiro dado” – tal como descrevemos no segundo capítulo – que transcende e envolve a simples soma dos aspectos que o filme apresenta. Este é o *desconforto dionisíaco-líquido* em sua porção imaginária. Ele está presente no incômodo que toma conta do quarto de Maria Antonieta durante o “cerimonial matinal do vestir-se”, na suspensão do tempo durante o clipe de *I want candy*, na aura histórica que pesa sobre a cena da coroação e no clima onírico que marca a fase da protagonista no Petit Trianon.

É possível ilustrar a comparação se lembrarmos o que foi exposto ao final do segundo capítulo. Naquele momento, sugerimos que o *desconforto dionisíaco-líquido* pode ser um pequeno afluente da bacia semântica de Durand, emergindo, assim, no imaginário social do indivíduo contemporâneo. Agora, sugerimos que o

filme *Maria Antonieta* é capaz de realizar um movimento semelhante por meio de um significado desenvolvido pela análise fílmica, possibilitando a emergência do *desconforto dionisíaco-líquido*. Este processo, por sua vez, permite que o indivíduo contemporâneo, o espectador do filme, cujo cotidiano pode ser definido por uma existência pendular entre a modernidade líquida de Bauman e a pós-modernidade de Maffesoli, o perceba. Daí vem a força da obra como manifestação artística. É dessa forma, acreditamos, que ela é capaz de apresentar indícios do mundo.

Nesse sentido, para consolidar a importância do significado alcançado, é interessante evocar um ensaio de Ismail Xavier intitulado *A alegoria histórica*. Nele, o autor, ao discutir a trajetória e o papel da alegoria na história, na teologia, nas artes e, finalmente, no cinema, chama a atenção para o fato de que, a partir das últimas décadas do século XX, a instabilidade nas narrativas reforçou “uma antiga percepção do caráter problemático dos processos de significação” (XAVIER, 2005, p. 339). Esta condição põe a alegoria em evidência como o caminho para a obtenção de significados que mais combina com o contexto atual, pois seu caráter mediador se afasta de sentidos fechados.

Assim, a alegoria se afasta ainda mais de um uso proposital por parte do autor da obra, no sentido de esconder um significado a ser decodificado por quem a interpreta (ferramenta de linguagem muito utilizada em textos religiosos), apontando, ao invés, para significados ocultos ou disfarçados que estão além do controle do emissor. Uma relação entre autor e intérprete que precisa levar em conta a ocasião desse encontro e “todos os tipos de influências contextuais” (XAVIER, 2005, p. 353). Trata-se, portanto, de uma visão que dá poder ao intérprete e ao contexto da interpretação.

Sabendo-se que, em geral, a realidade contemporânea passa hoje por uma redefinição do conceito de espaço (e de Estado) e de tempo, afetados pela expansão dos mercados globais e das tecnologias de comunicação, Xavier aponta para uma mudança na compreensão das experiências pessoais. Se até a pouco elas estavam assentadas em situações locais e estáveis, e por isso passíveis de uma definição mais concreta e limitada a um espaço geográfico definido e a um grupo de pessoas, agora tornaram-se mais abstratas, “de maneira que modos de representação [...] parecem estar mais capacitados para apreender a lógica da ação pessoal e de seu destino social” (XAVIER, 2005, p. 363). Ou seja, as alegorias no cinema, antes muito assentadas em questões nacionais e ligadas ao território, hoje

ultrapassam fronteiras, tem um caráter mais global. Nesse sentido, a alegoria, para o autor, adquire um novo significado:

mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial das conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pela compressão espaço-temporal no mundo contemporâneo. (XAVIER, 2005, p. 378)

Ele diz ainda que, por esses motivos, a alegoria aparece hoje como um “espírito do tempo” (XAVIER, 2005, p. 378). Exatamente como encaramos *Maria Antonieta*: um espírito do seu tempo, uma alegoria da sua época.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produzir conhecimento a partir da ideia de que o filme *Maria Antonieta* “fala” sobre a condição existencial do indivíduo contemporâneo. Identificar Sofia Coppola como realizadora cuja opção estética dialoga com uma temática que aguça os sentidos enquanto compartilha angústias, dúvidas e indagações pós-modernas. Demonstrar, a partir de uma obra específica, a capacidade do cinema de, como arte, apontar indícios sobre o mundo de uma forma que a objetividade não dá conta. Estas foram as principais questões desenvolvidas nesta pesquisa.

Diante da amplitude da temática, algumas escolhas delimitaram a prática, viabilizando-a. Primeiro, procuramos definir a condição do indivíduo contemporâneo ao construir um entendimento sobre o contexto do qual ele faz parte, partindo do pressuposto levantado por Lyotard em *A condição pós-moderna*. O fim das grandes narrativas apontado pelo filósofo francês enterrou o projeto moderno, colocando o conceito de Ocidente em um instável período de transição. Instabilidade que permite um reencantamento do mundo, mas traz insegurança.

Buscamos definir este indivíduo a partir das visões que os sociólogos Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli têm a respeito da contemporaneidade. Porque as ideias de ambos podem, quando juntas, definir uma existência marcada pela exacerbação da liberdade individual em um contexto sem opções estáveis. A aparente contradição entre suas posições fica em segundo plano, consolidando, inclusive, o convívio obrigatório entre diferentes sistemas de significação no período pós-moderno de Lyotard.

Foi partindo deste raciocínio que chegamos ao *desconforto dionisíaco-líquido*, um conceito construído com base no diálogo entre aspectos concernentes ao indivíduo presentes na modernidade líquida, de Bauman, e na visão de pós-modernidade defendida por Maffesoli. Para chegar a ele, mostramos, em resumo, como os dois sociólogos pensam.

Vimos que, para Bauman, a existência na contemporaneidade ainda está muito ligada ao que restou da modernidade. Sua herança marxista-comunista fica evidente quando ele sugere que o indivíduo, “desencaixado” pelo fim das grandes narrativas, vive em um ambiente fluido capitaneado pelo capitalismo. Ele chama a

atenção para o fato de que, agora, o poder de compra define identidades. E o faz não só para sublinhar a exclusão de muitos, mas também para lamentar a fragilização do laço social. O indivíduo, diz Bauman, está lançado em um contexto individualista onde não é possível contar com estruturas que até então mantinham os ideais modernos de pé.

Por outro lado, vimos que, para Maffesoli, a contemporaneidade oferece ao indivíduo uma oportunidade de exercer a liberdade como poucas vezes na história. A falência do projeto moderno serviu, diz ele, para que a humanidade reconheça o seu lugar no mundo. Este lugar passa pela consciência das limitações da ciência, o que implica mais em aceitar o mundo tal como ele se apresenta do que tentar deixá-lo à mercê da racionalidade humana. Tal condição libera o homem da fé cega na razão, permitindo a entrada de Dioniso em sua vida. Este é o indivíduo contemporâneo para Maffesoli: um homem consciente de que a vida é muito maior do que qualquer projeto.

A partir desses pressupostos, sugerimos que o *desconforto dionisíaco-líquido* emerge quando existe uma consciência em relação ao desaparecimento da segurança oferecida pelas estruturas modernas e ao mesmo tempo aproveitam-se os prazeres da liberdade pós-moderna. Uma condição pendular obrigatória entre o caráter fluído e a face dionisíaca da contemporaneidade. O indivíduo ocidental contemporâneo, a nosso ver, é marcado por essa dualidade a partir do momento que ela invade o imaginário social. Nós a conceituamos como acima foi descrito: trata-se do *desconforto dionisíaco-líquido*.

Recorrendo às ideias de Gilbert Durand a respeito da estruturação e da movimentação do imaginário, sugerimos que o *desconforto dionisíaco-líquido* pode ajudar a compor – reafirmando seu caráter sugestivo – os fluxos de renovação do imaginário social oriundos da ressonância da condição pós-moderna de Lyotard nas últimas décadas. Ele se integra a movimentos de erosão dos padrões de comportamento vigentes e ganha *status* de uma aura que paira sobre a existência contemporânea, sendo capaz de influenciar produtos culturais. Como o filme *Maria Antonieta*.

A seguir demonstramos que o terceiro longa-metragem da diretora Sofia Coppola, apesar de ser um filme de época, não só é um produto do seu tempo como pode proporcionar a construção de um significado específico relativo ao *desconforto dionisíaco-líquido*. Usando a técnica de análise fílmica proposta por David Bordwell

no livro *El significado del filme*, verificamos se o filme era, de fato, capaz de permitir inferências que o relacionassem com as ideias de Bauman e Maffesoli.

Em uma primeira abordagem, constatamos que a trama pode ser lida como uma relação da personagem Maria Antonieta com o ambiente no qual foi lançada. A natureza dessa relação, exposta logo na cena de abertura, permitiu credenciá-la como uma alegoria da maneira como o indivíduo contemporâneo encara o contexto atual. A partir daí, propusemos campos semânticos capazes de apontar, no filme, indícios de que essa relação é marcada pelo pêndulo do *desconforto dionisíaco-líquido*. Depois, criamos quatro categorias para analisar quatro sequências. O objetivo foi demonstrar que a trajetória da protagonista pode ser definida ora pela modernidade líquida de Bauman, ora pela pós-modernidade de Maffesoli. A análise foi realizada com o aporte teórico de Bordwell, mas também com auxílio de outros nomes ligados à análise fílmica.

Em uma segunda abordagem, examinamos as questões técnicas, estéticas e relativas ao argumento usando basicamente duas obras: *Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie, e *Compreender o cinema e as imagens*, organizado por René Gardies. Ambas nos auxiliaram, ainda que de forma indireta, fornecendo sugestões e abordagens para aperfeiçoar a observação dos trechos escolhidos.

A estrutura da análise, porém, seguiu a cargo de Bordwell. Suas propostas teóricas foram importantes em dois momentos. Primeiro, quando optamos pelo significado sintomático – dentre os quatro tipos listados pelo autor – como o que melhor caracteriza a construção de sentido realizada por esta pesquisa. Lembremos que este significado indica que um filme pode abordar um assunto de forma involuntária. Depois, quando adotamos o “esquema da escotilha” e as heurísticas expressivista e comentativa para verificar o processo de significação dentro das quatro sequências. As duas heurísticas foram fundamentais para realizar a aproximação com o *desconforto dionisíaco-líquido* porque permitiram a caracterização do movimento pendular no longa-metragem.

Registramos que a heurística expressivista, ao conduzir o processo de significação de dentro para fora da “escotilha”, foi capaz de produzir sentidos ligados a uma apropriação do contexto mais lógica e linear. Vimos que nas sequências um e três, a protagonista, a partir de um processo reflexivo sobre sua própria situação, era a origem de uma percepção capaz de impregnar o restante da diegese e influenciar

a interpretação das técnicas cinematográficas utilizadas nesses dois trechos. A natureza dessa percepção permitiu que o pêndulo se movimentasse em direção às ideias de Bauman a respeito da condição existencial do indivíduo contemporâneo.

A heurística comentativa nos permitiu detectar o movimento oposto do pêndulo. Isso porque o seu processo de significação faz o caminho inverso do da heurística expressivista, indo de fora para dentro da “escotilha”. Assim, a construção de sentido nas sequências dois e quatro teve origem na técnica utilizada em cada um dos trechos. Em sua trajetória, o significado oriundo da técnica em questão influencia a interpretação do entorno diegético e, por fim, chega às personagens. Essa dinâmica permitiu a emergência de significados mais ligados aos sentidos, e à emoção – características relacionadas à pós-modernidade de Maffesoli.

Ao mesmo tempo, ambas as movimentações do processo de significação proporcionaram a emergência de uma “aura”, a porção imaginária do *desconforto dionisíaco-líquido*, que paira sobre todas as sequências. Ela pode ser explicada a partir da coerência plural característica da *alógica* imaginal de Durand, tal como vimos no segundo capítulo. A soma dos três níveis fílmicos presentes no “esquema da escotilha” ultrapassa a união desses elementos. Ou seja, juntos, as personagens (Maria Antonieta), a diegese e a técnica utilizada pela diretora Sofia Coppola são capazes de produzir, além do que é mostrado nas quatro sequências, um elemento extra. Este elemento é “aura”, a porção imaginária do *desconforto dionisíaco-líquido*.

Todas as constatações propostas pela análise culminam em um *Maria Antonieta* modelo. Assim, entendemos que este “novo” filme, além de contar a história da mais famosa rainha da França com uma estética contemporânea, é capaz de falar sobre a condição do indivíduo – quando esta é definida por um diálogo entre as visões que Bauman e Maffesoli têm a respeito da contemporaneidade, neste trabalho definido como *desconforto dionisíaco-líquido*. E o faz quando os elementos que lhe são naturais – os aspectos fílmicos em todos os níveis – se mostram capazes de se apropriar do “movimento pendular” característico do conceito criado, reproduzindo-o à sua maneira.

Restaram evidentes algumas limitações do método que conduziu esta pesquisa. Bordwell sublinha que ao contrário de uma experiência científica, uma interpretação, com todo o seu caráter especulativo, não pode fracassar na confirmação de uma teoria (BORDWELL, 1995, p. 21). Para contornar as limitações inerentes à prática, diz o autor, é preciso fazer o filme “falar”, fazer com que ele

forneça o material necessário para que a hipótese levantada a respeito da obra seja sustentada. Foi isto que tentamos fazer: mostrar, passo a passo, que a leitura que propusemos de *Maria Antonieta*, em uma abordagem com elevado nível de abstração, baseada em um conceito criado a partir da sociologia, é possível e viável.

No entanto, estamos falando de uma análise fílmica limitada. A trajetória percorrida ao longo da pesquisa mostrou alguns pontos que podem ser mais bem desenvolvidos. Porque, como dissemos, o nível de abstração adotado revelou-se considerável. Portanto, um trabalho mais extenso, mais detalhado e mais aprofundado em alguns pontos certamente culminaria em um resultado mais rico.

Acreditamos, por exemplo, que a questão do imaginário, se recebesse um investimento maior, deixaria mais clara a capacidade do filme em criar a “aura” a qual nos referimos, deixando mais compreensível o que a existência contemporânea tem de complexa e às vezes de inexplicável racionalmente. Também suspeitamos que uma quantidade maior de abordagens ao filme, ou seja, um número maior de sequências analisadas, poderia deixar o significado mais claro e coeso.

Apesar disso, acreditamos que a análise realizada aqui, com seus méritos e limitações, cumpriu o seu papel. Ela apresenta Sofia Coppola como uma diretora sensível à existência contemporânea, principalmente a dos jovens, ao realizar um filme que, mesmo involuntariamente, é passível de uma interpretação cujos fundamentos foram incorporados da sociologia de dois pensadores que tentam explicar os impactos do período pós-moderno nos indivíduos. Sob este ponto de vista, o filme *Maria Antonieta* se confirma como uma alegoria possível do mundo contemporâneo.

Um tipo de alegoria que se enquadra no pensamento de Ismail Xavier, exposto no final do quarto capítulo. Porque *Maria Antonieta* tem um caráter universal diretamente ligado a uma condição global imposta pela redefinição de conceitos estáveis até há pouco, como espaço, tempo e identidade. Trata-se de um filme que se apropria de um contexto (a França pré-revolução), mas propõe um tipo de diálogo que muito o transcende. Por isso, uma abordagem predominantemente histórica, a nosso ver, seria equivocada, já que o potencial comunicativo do longa-metragem é muito maior.

Sofia Coppola “disfarça” sua obra com roupas do século XVIII, parece querer contar a história da rainha guilhotinada, mas na verdade propõe ao público uma “conversa” sobre o século XXI. Para isso, constrói, no filme, uma pequena versão do

mundo tal como ela o percebe. Mas o faz de forma indireta e figurativa, deixando o resultado em aberto, convidando o espectador à interlocução, pois parte significativa do processo de construção de sentido é deixada a cargo deste último. É como se o longa-metragem apontasse para indícios da realidade, oferecendo a quem o assiste uma oportunidade de apreensão do mundo. Nasce daí o diálogo que sublinhamos.

A comunicação se cristaliza quando a significação tende convergir para uma compreensão do contexto contemporâneo sob um prisma individual. Isso acontece devido, claro, ao argumento do filme e à forma como ele é desenvolvido, mas também ao caráter de abertura proporcionado pela alegoria. Porque quando Sofia Coppola escolhe não se apoiar em uma construção minuciosa de suas personagens e do contexto no qual elas circulam, preferindo aspectos mais sensoriais ou se limitando a sugestões, ela chama o espectador para dentro da construção do sentido. É ele quem vai completar o que não é mostrado (ou se apropriar do que é mostrado demais) e o que não é dito. Ao fazer isso, vai levar o seu mundo, suas percepções, sentimentos, medos, inseguranças, ou seja, seu próprio contexto “para dentro” da obra. Quanto menos explícito o filme for – mas ainda assim conservando-se capaz de dizer algo – maior será sua capacidade de dialogar com o público, justamente porque este terá mais “voz”.

Portanto, parece-nos que a capacidade comunicativa de determinado tipo de cinema vem à tona quando ele se mostra capaz de fornecer, à sua maneira, usando as ferramentas que lhe são próprias, pistas sutis do mundo fora da tela. Para isso, depende da capacidade artística de seus realizadores. Essa sensibilidade é a responsável por transformar pequenos fragmentos narrativos, sonoros ou visuais, ou mesmo o filme como um todo, em uma composição singular capaz de apontar para a realidade, mesmo quando abre mão do realismo. Ela traz o mundo para dentro do filme e oferece-o de uma outra maneira, fornecendo ao espectador a chance de fazer uso desse material como ferramenta para continuar o grande e inesgotável processo de interpretação e busca de sentido da realidade, tal como, no nosso entender, faz Sofia Coppola no filme *Maria Antonieta*.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BARBOSA, André Antônio. Maria Antonieta: melancolia, política, tempo. *Devires: cinema e humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH, UFMG, v. 8, n. 1, p. 178-197, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v8n1/download/11-andre-a-barbosa.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman: diálogos com Keith Tester*. São Paulo: Jorge Zahar, 2011a.

_____. *Fronteiras do Pensamento*. Porto Alegre, 2011b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNS, Bert et al. I want candy. Intérprete: Bow Wow Wow. In: Bow Wow Wow. *I want candy*. [Reino Unido]: Brilliant; Rhino, 1982. 1 CD (32m 47s). Faixa 1 (2m 43s).

BORDWELL, David. *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONTRERAS, Carolina Andrea Díaz. *Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade no cinema contemporâneo*. 2009. 129 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

COPPOLA, Sofia. Interview: Sofia Coppola. *IGN Entertainment*, San Francisco, 17 oct. 2006. Interviewer: Todd Gilchrist. Disponível em: <<http://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola?page=1>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

FERRY, Luc. *Aprender a viver*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GANG of Four. Natural's not in it. Intérprete: Gang of Four. In: GANG of Four. *Entertainment!* [Reino Unido]: Infinite Zero; Rhino, 1979. 1 CD (49min 52s). Faixa 2 (3min 4s).

GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the teory and politics of irony*. London: Routledge, 1995. E-book.

JORON, Philippe. *Comunicação direta, telerealidade e imaginário*. 2011. Seminário realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, em Porto Alegre, em 27 abr. 2011.

JUDT, Tony. *O mal ronda a Terra: um tratado sobre as insatisfações do presente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.

LOST in translation. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Produção: Francis Ford Coppola et al. Intérpretes: Scarlett Johansson, Bill Murray, Akiko Takeshita et al. Estados Unidos: Focus Features, 2003. 1 DVD (101min), widescreen, color. Versão do título em português: Encontros e desencontros.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. Primeira edição publicada em 1979.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e*

tecnologia, n. 15, p. 74-81, ago. 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20 mar. 2001. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3123/2395>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

_____. *O instante eterno*. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. *[Pós-modernidade e imaginário]*. 2012. Seminário realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, em Porto Alegre, em 20 nov. 2012.

_____. *Quem é Michel Maffesoli: entrevistas com Christophe Bourseille*. Petrópolis, RJ: De Petrus et Alii, 2011.

MARIE Antoinette. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Produção: Francis Ford Coppola et al. Intérpretes: Kirsten Dunst, Jason Schwartzman, Rip Torn et al. Estados Unidos: Columbia, 2006. 1 DVD (123min), windescreen, color. Versão do título em português: Maria Antonieta.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ONFRAY, Michel. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

REGO, Fernando. O pensamento de Elias Canetti sobre massa e poder II. *Terra Magazine*, 14 abr. 2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3700795-EI12584,00-O+pensamento+de+Canetti+sobre+massa+e+poder+II.html>>. Acesso em: 6 fev. 2013.

ROGERS, Anna. Sofia Coppola. *Senses of Cinema*, Melbourne, RMIT University, n. 45, oct./dec. 2007. Great directors. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/sofia-coppola/>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Brasília: Domínio Público, 2001. Primeira edição publicada em 1755. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000053.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2013.

_____. *Do contrato social*. Brasília: Domínio Público, 2002. Primeira edição publicada em 1762. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv00014a.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2013.

SMITH, Dennis. *Zygmunt Bauman: prophet of postmodernity*. Cambridge: Polity, 2000.

SOMEWHERE. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Produção: Francis Ford Coppola et

al. Intérpretes: Stephen Dorff, Chris Pontius, Erin Wasson et al. Estados Unidos: Focus Features, 2010. 1 DVD (97min), windescreen, color. Versão do título em português: Um lugar qualquer.

TESTER, Keith. Introdução. In: BAUMAN, Zygmunt. *Bauman sobre Bauman: diálogos com Keith Tester*. São Paulo: Jorge Zahar, 2011. p. 9-23.

THE VIRGIN Suicides. Direção e roteiro: Sofia Coppola. Produção: Willi Bär et al. Intérpretes: James Woods, Kathleen Turner, Kirsten Dunst et al. Estados Unidos: Paramount, 1999. 1 DVD (97min), windescreen, color. Baseado no romance de Jeffrey Eugenides. Versão do título em português: As virgens suicidas.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

VANWYNGARDEN, Andrew; GOLDWASSER, Ben. Time to pretend. Intérpretes: Andrew VanWyngarden e Ben Goldwasser. In: MGMT. *Oracular spectacular*. [New York]: Red Ink/Columbia, 2007. 1 CD (40min 18s). Faixa 1 (4min 21s).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

OBRAS CONSULTADAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUMONT, Jacques *et al.* *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____.; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BAUER, Martin W. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2005.

BAUMAN, Janina. *Beyond these walls*. London: Virago, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. v. 1, p. 219-232.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.