

# A MATERNIDADE REPRESENTADA NO FILME MARIA ANTONIETA (2006)

Data de submissão: 19/06/2023

Data de aceite: 03/07/2023

**Thayline de Freitas Bernardelli**

Universidade Estadual de Maringá – UEM  
Maringá – Paraná  
<http://lattes.cnpq.br/5711001595654863>

**RESUMO:** O presente artigo buscou compreender como a maternidade é representada no filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola. A pesquisa problematiza os valores que constroem as visões da sociedade sobre a maternidade, bem como o filme histórico como fonte aos historiadores. Além disso, este artigo pretendeu analisar como a cineasta Coppola, realiza através de uma interpretação pessoal, um paralelo entre um momento do passado no qual se pode identificar a presença da cultura do presente em uma narrativa fictícia sobre a personagem histórica Maria Antonieta.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maria Antonieta; Maternidade; Filme.

### THE MATERNITY REPRESENTED IN THE FILM MARIE ANTOINETTE (2006)

**ABSTRACT:** This article sought to

understand how motherhood is represented in the film *Marie Antoinette* (2006), by Sofia Coppola. The research problematizes the values that build society's views on motherhood, as well as the historical film as a source for historians. In addition, this article intends to analyze how the filmmaker Coppola, through a personal interpretation, performs a parallel between a moment in the past in which one can identify the presence of present culture in a fictional narrative about the historical character Marie Antoinette.

**KEYWORDS:** Marie Antoinette; Maternity; Film.

### INTRODUÇÃO

Conforme nos explica Robert A. Rosenstone, muitos que escrevem a respeito de biografia admitem que este gênero contém doses de ficção no sentido moderno de “uma criação imaginativa”. Os biógrafos frequentemente partem de fatos ou os alteram para criar uma atmosfera particular, ou até mesmo uma imagem mais consistente de um personagem histórico. A ficção, o uso criativo dos fatos,

entre outros elementos que fazem parte da escrita biográfica tradicional, também integra o filme histórico, isso significa que:

(...) Tanto o biógrafo quanto o cineasta se apropriam de alguns detalhes remanescentes de uma vida e os tramam para formar um enredo que tem um tema que infunde significado nos dias do biografado. Em última instância, a obra resultante baseia-se mais nos dados incorporados a uma visão criada pelas habilidades literárias (ou fílmicas) do biógrafo do que nos dados brutos (ROSENSTONE, 2010, p. 139-140).

No artigo em questão abordaremos o filme histórico *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, cujo enredo é centrado na personagem Maria Antônia Josefa de Habsburgo-Lorena a qual viveu entre os anos de 1755 a 1793. Filha da imperatriz Maria Teresa de Áustria e do imperador Francisco I do Sacro Império Romano-Germânico, foi enviada aos quatorze anos à França com o objetivo de se casar com o herdeiro do trono francês, que viria a ser coroado Luís XVI, como parte de um acordo para reforçar as alianças entre os países. Devido a uma precária relação entre França e Áustria, o casamento era uma forma de minimizar as animosidades existentes entre ambos.

O longa, porém, não abrange toda a vida da personagem, apenas o período pertinente a ida da princesa do Império Austro-Húngaro para a França, terminando às vésperas da Revolução Francesa (1789). A cineasta Sofia Coppola não apresenta, por exemplo, a infância ou a morte de Maria Antonieta (interpretada por Kirsten Dunst), interessando-se apenas no período que Maria Antonieta viveu em Versalhes (de 1770 a 1789), período que engloba quase duas décadas. A obra possui como base o livro *Marie Antoinette: The Journey* (2001), de Antonia Fraser, parte considerável dos acontecimentos presentes no filme coincidem com a narrativa presente na obra da escritora.

De acordo com Rosenstone, o cinema ao longo do século XX constitui um dos principais meios de transmissão das histórias que a cultura moderna conta para si mesma, conseqüentemente, os filmes se tornam cada vez mais importantes para se compreender as relações com o passado. As mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura, milhões de pessoas provavelmente terão contato com o passado somente nas telas. Para o autor, em vez de tratar essas obras como mera ficção ou entretenimento, como muitos historiadores e jornalistas, precisamos admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar como os filmes trabalham para criar um mundo histórico (ROSENSTONE, 2010).

Rosenstone explica-nos que os filmes históricos, mesmo que sejam representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a forma como vemos o passado. O autor encara a invenção que constitui uma parte inevitável do filme histórico e a contribuição dessas obras no sentido abrangente do passado que elas transmitem, as ricas imagens e metáforas visuais que elas nos fornecem para que pensemos historicamente. Assim como é possível compreender o filme histórico como uma representação cujo objetivo não é fornecer verdades

concretas acerca do passado, mas verdades metafóricas que funcionam, em grande parte, como um desafio em relação ao discurso histórico tradicional (ROSENSTONE, 2010).

## OS FILMES E OS FILMES HISTÓRICOS COMO FONTES AOS HISTORIADORES

Na atualidade, os mais diversos aspectos da vida humana são representados nos cinemas com elevado grau de realismo. Assim, registros de realidades passadas, tal qual as encenações de outros períodos históricos, por exemplo, buscam mediante registros técnicos das imagens e dos sons compartilhar com os telespectadores o máximo efeito de uma experiência real.

Porém, Miriam de Souza Rossini explica-nos que a representação do real pretendida pelo cinema, produz uma ilusão referencial chamada de efeito de real, levando a narrativa cinematográfica a não descrição da realidade, mas sim a busca em absorver e apresentá-la, intacta, perfeita. No cinematográfico, a sensação criada é de que aquilo que está sendo apresentado é o real devido à semelhança com o representado. É a partir da concepção de verossimilhança que esse efeito se estabelece no cinema, concebendo seus sentidos. Conforme o cinema se sofisticava esse efeito de real é ampliado, pois a imagem cinematográfica reproduz a concretude da vida real, através de movimentos, sons e cores (ROSSINI, 1999).

Para Marcos Napolitano, os historiadores ao analisarem referida modalidade de filme, denominado de filmes históricos<sup>1</sup>, muitas vezes também se deixam levar pela pretensão à realidade existente nos longas, produzindo estudos e críticas segundo o grau de realismo dos eventos propostos à encenação. Porém, segundo o autor, constitui mais significativo entender o motivo das adaptações, omissões e falsificações do que saber se o filme foi leal aos diálogos, à caracterização dos personagens ou a reprodução das vestimentas e costumes de determinada época. Dessa forma,

(...) as armadilhas de um documento audiovisual ou musical podem ser da mesma natureza das de um texto escrito. Mas é inegável que a maior armadilha reside na ilusão de objetividade do documento audiovisual, tomando como registro mecânico da realidade (vívida ou encenada) ou da pretensa subjetividade impenetrável do documento artístico-cultural (NAPOLITANO, 2008, p. 239).

Portanto, devemos perceber os filmes históricos não como reflexos da realidade, mas na posição de construídos historicamente. Do mesmo modo, explica-nos Napolitano, ainda que em níveis diversos de densidade e profundidade, toda fonte audiovisual possui material histórico e social do seu meio de produção como substrato dos arranjos estéticos,

---

<sup>1</sup> Miriam de Souza Rossini define filme histórico como aquele que: a) é localizado propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido; b) tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real; c) seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado (ROSSINI, 1999).

resultando no fato das encenações ficcionais sobre o passado apresentarem releituras da história, tendo como principal base a sociedade em que estão inseridos, expressando uma concepção, seja do seu tempo de produção, seja do tempo passado nele representado (NAPOLITANO, 2008).

De acordo com Roberto Abdala Junior, as imagens apresentadas nos filmes tendem a dialogar com outros discursos presentes na época de sua produção. “Todas as proposições dos realizadores criam uma tensão dialógica com outros discursos que compõem o contexto: o do próprio filme, o da época em que a trama do filme acontece; o da época da produção e o de exibição” (JUNIOR, 2006, p. 3).

Nessa direção, em um primeiro momento objetivamos analisar as características gerais do filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, como a cineasta realiza através de uma interpretação pessoal, um paralelo entre um momento do passado no qual se pode identificar a presença da cultura do presente em uma narrativa fictícia sobre a personagem histórica Maria Antonieta. Posteriormente, pretendemos investigar como a maternidade é representada no longa-metragem em questão.

## MARIA ANTONIETA DE SOFIA COPPOLA

Escrito e dirigido por Sofia Coppola, *Maria Antonieta* foi produzido e lançado nos Estados Unidos em 20 de outubro de 2006, pela *Columbia Pictures*. Filme franco-nipo-estadunidense, possui a maior parte do filme gravado no Palácio de Versalhes, algumas cenas também foram filmadas na Ópera Nacional de Paris, no Castelo de Vaux-le-Vicomte, no Castelo de Chantilly e no Palácio Belvedere em Viena. A fotografia foi de Lance Acord, a direção de arte de Anne Seibel e o figurino produzido por Milena Canonero, que foi vencedora do Oscar por seu trabalho.

O filme dirigido por Sofia Coppola, no entanto, durante as primeiras exibições da imprensa no Festival de Cinema de Cannes, recebeu diversas críticas por não seguir um rigor histórico. Alguns apontamentos consistiam no fato de que todos no filme falam inglês, ouvimos pouquíssimas palavras em francês no decorrer do longa. Ademais, Coppola restringe seus cenários aos ambientes palacianos, perfeitamente limpos, optando por omitir, segundo a crítica, o lado sujo de Versalhes. Igualmente, escolheu não retratar as camadas populares da França no período que antecedeu a Revolução Francesa. A diretora optou ainda por uma trilha sonora em que inclui canções de rock dos anos 80 e contemporâneo, e principalmente apresentou um lado “adolescente” da rainha, mesmo não existindo no século XVIII o conceito de adolescência, característica que pode ser percebida entre outras coisas, através da rápida aparição de um par de tênis All Star, na qual ela rompe com a linearidade temporal de maneira explícita, em que duas temporalidades deslizam uma sobre a outra. É essa mistura de referências que cria a relação entre o período histórico e sua leitura atual do filme.

De acordo com Fernando Américo da Silva, o primeiro filme de Sofia Coppola foi *As Virgens Suicidas*, de 1999, adaptação do livro homônimo de Jeffrey Eugenides, sobre a vida de cinco irmãs que vêm a se suicidar em meados dos anos 70 num subúrbio de Michigan, aborda sobre a adolescência e o sentimento de isolamento. Em 2003, Coppola escreve e dirige *Encontros e Desencontros*, obra que discorre sobre a incomunicabilidade e a solidão na vida de dois americanos, um ator de meia idade e uma jovem recém-casada, ambos se encontram e iniciam uma relação de amizade que os ajuda a preencher o vazio de seus dias em Tóquio, onde ambos se sentem perdidos. O isolamento, a adolescência e a alienação estão sempre presentes na vida de suas personagens. Além do foco da cineasta em personagens femininas e referências à cultura pop (SILVA, 2011). Tem-se, portanto, um claro esforço para consolidar uma unicidade em todas as obras, como pertencentes a um estilo pessoal.

Nesse sentido, a primeira cena do filme *Maria Antonieta* (2006) ocorre na Áustria, com a mãe da protagonista, Maria Teresa (interpretada por Marianne Faithfull), anunciando o casamento da princesa com Luís XVI, personagem interpretado por Jason Schwartzman. Na cena posterior, Maria Antonieta já se encontra na carruagem que a levaria à França. Sofia Coppola permite transparecer uma imensa simpatia à personagem histórica de Antonieta, presente em quase todas as cenas do longa, a narrativa faz com que o espectador se sinta empático em relação ao destino da protagonista, que nos primeiros momentos do filme assemelha-se a uma criança, a qual não possui direito de escolha sobre sua vida.

O longa evidencia o preciso momento em que Maria Antonieta efetua a travessia da fronteira entre a Áustria e a França, mostrando-se coagida a desapossar-se das suas vestes e desligar-se de todos os vínculos que pudessem ainda, de algum modo, ligá-la à Áustria, o seu país de origem. Tudo o que era representativo da sua identidade até à data, foi-lhe retirado e substituído por elementos franceses, a exemplo de vestes, pertences, seu cão e suas damas de honra.

Em seguida, conforme expõe André Antônio Barbosa, o filme demonstra as dificuldades enfrentadas por Maria Antonieta na corte, o protocolo da realeza, a falta de privacidade que a incomoda e a envolve em uma cobrança constante por um herdeiro. O formalismo e a etiqueta de Versalhes fazem com que Maria Antonieta busque constantemente um prazer adolescente, sua conduta consiste em esbanjar mais do que qualquer outro nobre e consumir demasiadamente artigos de luxo, para suprimir o vazio que carrega consigo. A interpretação pessoal de Sofia Coppola simboliza que Antonieta poderia ser uma adolescente contemporânea (BARBOSA, 2011).

As cenas em que Antonieta se preocupa em esbanjar luxo e riqueza são compostas por um universo leve, com muitos doces, perucas, joias, plumas e sofisticação. Tal universo surge no longa a partir de um sentimento generalizado de melancolia, com predominância das cores pastéis, esmaecidas. O que interessa à câmera são momentos banais, como dormir, comer, jogar cartas. O efeito dessa construção é uma sensação generalizada de

tédio diante a vida. Segundo Barbosa, “Maria Antonieta é o filme sobre uma adolescente para a qual as convenções e narrativas sociais nas quais precisa se inserir se tornaram obsoletas e vazias (...)” (BARBOSA, 2011, p. 185). Portanto, frente às dores impostas pela vida, a personagem é marcada por um sentimento de vazio que se desdobra em trivialidades.

Barbosa, explica-nos que Sofia Coppola fortalece no espectador a ideia da rotina de sua protagonista, do cotidiano de Versalhes, mostrando repetidamente alguns rituais, a exemplo de, ao acordar, a delfina precisar ser vestida pelas damas da alta corte, há também as refeições que ocorrem sob codificações extremamente formais, a necessidade de ir à missa, ação sempre seguida pela música o “Concerto in G”, de Antonio Vivaldi. Os personagens da cineasta tendem a possuir uma angústia melancólica essencialmente moderna, ao mesmo tempo em que desempenham os papéis que as narrativas sociais convencionais lhe reservaram (BARBOSA, 2011).

Ao longo do filme as cores das roupas de Maria Antonieta mudam conforme a personagem vai amadurecendo. No princípio demonstrando sua fase jovial os tons claros de rosa e azul compõem figurinos extravagantes, Antonieta encontra na moda uma forma de fuga das cobranças incessantes para que ela tenha um herdeiro. Depois de ser mãe, vem o branco dos dias isolada com sua filha em seu *Petit Trianon*, tecidos e tons leves em seu contraste com a luz, reforçam uma atmosfera de paz. A evolução do figurino termina em tons mais escuros de azul e preto, após a morte de sua filha, a princesa Sofia, igualmente para anunciar o fim da protagonista.

Segundo Jheison Holthausen, a diretora não constrói a narrativa de forma que a protagonista se mostra interessada na política, exceto quanto ao apoio de Luís XVI à Revolução Americana e quando faz referência aos seus gastos excessivos. Sobre isso, o autor aponta:

Ressalva-se que uma das poucas referências ao contexto político que explicaria melhor a história da França em *Marie Antoinette* e ainda ajudariam o espectador a compreender o contexto político, se dá em uma cena próxima da metade do tempo de exibição do filme. Pouco se explica do que acontecia no cenário político francês, até que, mais próximo do desfecho, comenta-se sobre as gastanças da rainha, que serão exploradas sobre um dos quadros atribuídos a Vigée Le Brun, onde se vê um retrato da rainha vandalizando com frases que a chamam de “rainha das dívidas” “cujos gastos arruinam a França”. Assim, a Revolução Francesa vai começar a se delinear somente nos minutos finais (HOLTHAUSEN, 2012, p. 54).

Muito foi comentado, à época do lançamento, a respeito da abordagem anacrônica que Coppola empreendeu com Maria Antonieta. Mas a proposta do filme desde o início não era mostrar apenas o século XVIII, era vivenciar o tempo. O longa não narra algo que aconteceu apenas no passado; antes, perpassa o contexto da época da produção e o de exibição. Por fim, adentramos a partir desse momento na análise de como a maternidade é representada no filme *Maria Antonieta* (2006).

## A MATERNIDADE

Distintas revisões históricas acerca da instituição familiar (Ariés, 1981; Badinter, 1985; Chodorow, 1990; Donzelot, 1986) propõem que a exaltação do amor materno é algo um tanto recente dentro da história da civilização ocidental, concebendo um vínculo tradicionalmente descrito como “instintivo” e “natural”. Durante muito tempo, a maternagem foi considerada intimamente ligada à maternidade, própria à natureza da mulher (MOURA; ARAÚJO, 2004). A maternagem tal qual abordado por Winnicott (2000) é relativo à forma de uma mãe cuidar de maneira boa, protetora, com todo o investimento de desejo, de amor, de aconchego.

A autora Elizabeth Badinter explicita que após 1760, inúmeras publicações passaram a exaltar o “amor materno” como um valor ao mesmo tempo natural e social das mulheres. Surge a associação do “amor” como “materno”, que institucionaliza a mulher como mãe, incentivando a mesma a assumir diretamente os cuidados com a prole. Os papéis sociais de mãe e de pai tampouco são naturais, estando subordinados a exigências e valores dominantes de cada sociedade (BADINTER, 1985).

De acordo com Silvia Regina Glitz a idealização da maternidade é cultural e começa antes mesmo da gestação, é difícil para a sociedade compreender o fato de uma mulher não ser mãe (GLITZ, 2018). No filme *Maria Antonieta* (2006) podemos perceber a cobrança excessiva em ter um herdeiro, mesmo que não fosse apenas de sua alçada a culpa recai sobre a mesma. Apesar das atribuições da maternidade se modificarem ao longo do tempo e se adaptarem ao contexto social e histórico de cada época, ainda hoje, parte das mulheres sofrem demasiadas cobranças para gerar uma criança. Segundo Rios e Gomes, quando uma mulher não opta pela maternidade passa a ser encarada pela sociedade com abjeção, pois compreende-se sua decisão como expressão de uma anormalidade, uma vez que não responde às expectativas sociais em relação ao papel social atribuído à mulher (*apud* CÉSAR; LOURES; ANDRADE, 2019).

Diante disso, pretendemos apresentar a partir desse momento como a maternidade é representada no filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola. Nos primeiros minutos do longa, assim que Maria Antonieta e Luís XVI se casam existe uma preocupação por parte do rei de que o casamento tenha sido consumado, fato que apenas ocorreu após o minuto 1:19:01. Posteriormente, a cobrança vem através da mãe da delfina, preocupada que o casamento seja anulado diante uma boda real não consumada. O conde de Mercy-Argenteau (interpretado por Steve Coogan), embaixador que a imperatriz enviou junto com a futura rainha, adverte que Antonieta não terá influência sobre o delfim sem um filho, acontecimento importante para a aliança entre a Áustria e a França. Durante o tempo que o casamento não foi consumado a culpa foi atribuída a Antonieta por sua aparente incapacidade de inspirar paixão sexual no seu marido. Sua mãe a lembra constantemente de que nada é certo quanto ao seu lugar no futuro até que o ato físico ocorra e um herdeiro

seja gerado. A pedido da mesma, seu irmão vem da Áustria para conversar com Antonieta e Luís XVI sobre a situação de seu casamento e a seguir o ato foi realizado. Até conceber a primeira filha, a situação de Maria Antonieta é delicada e incerta na corte, ela vive sobre o medo e a culpa por ainda não ter gerado um herdeiro para a França, sendo vista apenas como uma estrangeira pelos franceses. Após dar à luz a uma criança passa a ter importância entre estes e uma posição consolidada na corte.

De acordo com Gabriela Quintela Soares, no filme, o aspecto da castidade de Maria Antonieta é explorado exaustivamente. Dispomos de uma repetição de cenas que reproduzem o despertar da rainha em seu leito, sempre sozinha, observada pelos olhares curiosos das damas da corte que desejam saber se enfim se deu a consumação do casamento, a qual só ocorreu após a metade do longa. Possuímos ainda, uma sequência de cenas do casal no leito real, que demonstram várias tentativas de Antonieta em despertar o desejo sexual do marido, sempre frustradas por alguma desculpa do mesmo. Segundo Soares,

(...) outra cena que se repete é a do parto: primeiramente, temos o parto da cunhada de Antonieta, seguido do parto da filha de Antonieta e, por fim, o festejado nascimento do delfim da França, sempre acompanhados por uma multidão de nobres, como era o costume em Versalhes (SOARES, 2007, p. 24).

Na obra em questão, a presença da mãe de Maria Antonieta foi constante até que se desse o nascimento do príncipe herdeiro do reino. Dispomos de quatro sequências que envolvem a cobrança da imperatriz Maria Teresa para que a filha dê à luz a um filho e garanta sua posição na corte francesa. Fernanda Torres Rosales, chama a atenção para essa presença contínua da imperatriz:

Ela cuidou pessoalmente do casamento deles e quando Maria Antonieta encontrava-se em França, mesmo sem nunca mais poder ver a mãe novamente, sua presença manteve-se constante através de numerosas cartas, quase todas a aconselhar ou repreender seus atos que eram observados e transmitidos pelo fiel conde de Mercy-Argenteau, embaixador que a imperatriz enviou junto com a futura delfina e único membro da corte austríaca a instalar-se em Versalhes (ROSALES, 2015, p. 12).

No longa, a passagem em que a esposa de seu cunhado, a condessa D'Artois (interpretada por Sarah Adler), deu à luz um menino, fez com que Maria Antonieta recebesse provocações de vendedoras do mercado que haviam ido a Versalhes, estas lhe perguntam quando nasceria um herdeiro e se ela seria estéril. Assim que chega ao seu quarto, sentindo-se exaustivamente impelida por todos a sua volta, a rainha se dispõe a chorar. Enfim, chega o momento em que Luís XVI de uma forma não explícita, resolve o que lhe incomodava e o casamento é consumado.

O filme apresenta o nascimento da primogênita, Maria Teresa e mais tarde ocorre o nascimento do príncipe herdeiro, Luís José. A rainha ainda viria a ter mais uma filha durante

o longa. Maria Antonieta viveu até o momento do nascimento de sua primeira menina na tensão de ter o casamento anulado e ser deportada à Áustria, por não gerar herdeiros.

A maternidade representada na obra lhe proporciona um refúgio de todo o protocolo da nobreza. Segundo Rosales, sua liberdade e privacidade foram reencontrados no *Petit Trianon*, um presente de Luís XVI, o qual atendeu aos seus apelos. *Petit Trianon* era um simples palacete nos arredores de Versalhes, com jardins à volta, onde ela pôde se despir de todos os ornamentos, da vida social agitada e rodeada pela nobreza, como pode ser observado na figura 1. “Saía o vestido volumoso com espartilho, bordados e pedrarias para dar lugar à *gaulle*, vestido leve e fluido de musselina” (ROSALES, 2015, p. 20).



Figura 1 – A personagem Maria Antonieta com sua filha no Petit Trianon

Fonte: Sofia COPPOLA (2006).

Conforme mencionado anteriormente, as cores dos figurinos marcam as fases da vida de Maria Antonieta durante a obra cinematográfica, primeiramente os tons pastéis predominam em grande parte da história, posteriormente o branco acompanhado de tecidos leves e por fim, tons de azul-escuro e preto. No início do longa as cores que compõem as cenas iniciais são cores frias que representam uma atmosfera austera concernente à Áustria. Em contrapartida, ao chegar à fronteira com a França a tonalidade da cena se torna mais clara, principalmente após o despojamento de tudo que é austríaco. A paleta de cores pastéis, em especial o azul, como mostra a figura 2, simboliza harmonia, frio e sonho, assim como a cor rosa representando a infância, mas também simbolizando notável romance, estão constantemente presentes.



Figura 2 – Cerimonial de chegada à França

Fonte: Sofia COPPOLA (2006).

Após o nascimento da primeira filha no longa tem-se um predomínio de vestimentas brancas, fluidas e leves, o branco que simboliza paz e pureza passa a ser usado pela rainha imediatamente após o parto. Quando Luís XVI lhe entrega a chave do *Petit Trianon*, Maria Antonieta está usando vestes brancas, porém ainda ornamentadas, no decorrer do tempo em que ficou no palacete as roupas se tornam mais modestas, inclusive seus penteados, ela opta por um cabelo mais natural e menos adornado, conforme demonstrado na figura 1. Na corte prezavam trajes impecáveis que demonstravam o poder e o luxo da nobreza. Eram feitos penteados gigantescos, que possuíam uma alegoria temática, acompanhado de armações de arame, tecido, penas, como pode ser observado na imagem a seguir.



Figura 3 – Maria Antonieta com monsieur Léonard - cabelereiro

Fonte: Sofia COPPOLA (2006).

Podemos observar que não apenas as cores de suas roupas marcam suas mudanças

de fase, como também os arranjos em seu cabelo. No começo do longa o mesmo está sempre impecavelmente arrumado, mas sem exageros. Posteriormente ao nascimento do seu sobrinho, a pressão que sofria para ter um herdeiro se torna ainda mais intensa e o sentimento de melancolia se desdobra em futilidades. Conseqüentemente, os penteados de Maria Antonieta se tornam mais exagerados e enfeitados (figura 3). Quando se torna mãe se abstém desses adornos, conforme a imagem abaixo.



Figura 4 – Maria Antonieta em momentos de tranquilidade no Petit Trianon

Fonte: Sofia COPPOLA (2006).

No filme, após o nascimento de Maria Teresa, Antonieta expressa: “Coitadinha”. Você não é o que desejava, mas não é menos querida para mim. Um menino seria filho da França, mas você, Maria Teresa, será minha” (Poor little girl. You are not what was desired, but you are no less dear to me. A boy would be the son of France, but you, Marie Thérèse, shall be mine). Seu desejo era de alimentá-la e dispensar a ama de leite, costume pouco comum em Versalhes, mas não lhe é permitido.

Podemos pensar ainda em outra abordagem ao refletir sobre a maternidade no longa partindo de Elizabeth Badinter, a qual explica-nos que em 1780, das 21 mil crianças que nascem em Paris, apenas mil são amamentadas pela mãe. Outras mil, privilegiadas, são amamentadas por amas de leite. As outras são levadas para serem criadas em um domicílio distante por uma ama mercenária. A autora, então, indaga por que motivos as mães do século XVIII se transformam em mães corujas no século XIX e XX, uma vez que, a ideia do amor materno como um instinto feminino se contradiz a frieza e o abandono na França do século XVII e se generalizam no próximo século (BADINTER, 1985).

No mesmo sentido, Badinter ressalta que para as mulheres das classes abastadas não havia o peso do fator econômico ou das convenções sociais. Essas mulheres possuíam todos os meios para criar os filhos juntos de si, mas não o faziam, pois julgavam essa ocupação indigna e deixavam de realizá-la sem provocar a menor indignação (BADINTER,

1985).

No que diz respeito ao abandono da amamentação, os argumentos citados com mais frequência são de que amamentar é fisicamente ruim para a mãe e pouco conveniente. Além disso, o choro da criança também provocaria uma excessiva sensibilidade nervosa na mulher. Outro argumento está pautado na estética de que amamentando elas perderiam seu bem essencial, a beleza. Por fim, as damas da nobreza consideravam pouco digno amamentarem elas mesmas seus filhos, esse ato equivalia a confessar que não se pertencia a melhor sociedade. Em nome do bom senso, a amamentação foi declarada ridícula e repugnante, não ficando bem tirar o seio para alimentar o bebê. Além de dar à mulher uma imagem de “vaca leiteira”, conforme expressado por Badinter (1985).

Nesse sentido, podemos relacionar o pedido de Maria Antonieta de amamentar sua filha no longa, resultando em um desconforto e estarecimento nas damas da corte da França. Quando, por exemplo, a Condessa de Noailles (interpretada por Judy Davis), chefe da governança da residência, vai ao quarto da rainha buscar a bebê para ser amamentada pela ama, Maria Antonieta expressa seu desejo de o fazê-lo, a Condessa então responde sem compreender: “o que? Mas, madame temos a ama para isso. E você sabe, não é uma boa ideia na sua frágil condição” (But, madame, we have the nurse for that. And you know, it's not a good idea in your fragile condition). Ela se despede e leva a criança consigo.

Maria Antonieta, de igual modo, provocou incomodidade no filme quando se retirou para o *Petit Trianon* para se dedicar aos cuidados da filha, se afastando da corte de Versalhes e da vida social agitada em que vivia a nobreza francesa. Ao fazer isso foi vista como libertina e anti-francesa, alguém que não vivia conforme os costumes em Versalhes. Fato expresso, por exemplo, quando a Duquesa de Char (interpretada por Aurore Clément) pede para conversar com o conde de Mercy-Argenteau, e diz: “nós não recebemos nenhum convite da rainha, o que é comum em nosso nível” (We have not received any invitation by the queen, which is customary to our rank), demonstrando uma clara estranheza frente a retirada de Maria Antonieta da corte.

De acordo com Badinter os prazeres da mulher elegante residiam em receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo, frequentar a ópera e o teatro. A vida social da mulher constitui entre outras coisas jogar até tarde e dormir um sono tranquilo sem ser interrompida depois. Até os médicos reconhecem que possuir certa posição necessita dispor de uma vida mundana e é uma desculpa válida para não amamentar (BADINTER, 1985).

Em vias de conclusão, podemos perceber que Maria Antonieta ao se tornar mãe vai na contramão dos costumes comuns em Versalhes. As festas se tornam menos frequentes e a personagem mais adulta. Além do mais, a maternidade no longa está relacionada a certa pureza e paz, como demonstra as mudanças nos figurinos. Caminhando para o final, a obra assume um tom de melancolia, Antonieta já não dispõe de prestígio na corte devido às críticas que recebe por seus gastos exorbitantes.

## REFERÊNCIAS

BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBOSA, André Antônio. Maria Antonieta: melancolia, política, tempo. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 178-197, 2011. Disponível em: <<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/228>>. Acesso em: 27.05.2023.

CÉSAR, Ruane Cristine Bernardes; LOURES, Amanda Freitas; ANDRADE, Barbara Batista Silveira. A romantização da maternidade e a culpabilização da mulher. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2Sup, p. 68-75, 2019. Disponível em: <<http://editora.universidadedevassouras.edu.br/index.php/RM/article/view/1956>>. Acesso em: 03.06.2023.

GLITZ, Silvia Regina. **A maternidade e a mulher na contemporaneidade**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Psicologia) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: <<https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/handle/123456789/5577>>. Acesso em: 29.05.2023.

HOLTHAUSEN, Jheison. **Marie Antoinette: a metaficção historiográfica de Sofia Coppola**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em: <<https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1914>>. Acesso em: 25.05.2023.

JUNIOR, Roberto Abdala. O cinema: outra forma de “ver” a história. **Revista Iberoamericana de Educación**, Belo Horizonte, v. 25, p. 1-12, 2006. Disponível em: <<https://rieoei.org/RIE/article/view/2603>>. Acesso em: 05.05.2023.

MOURA, Solange Maria Sobottka Rolim de; ARAÚJO, Maria de Fátima. A maternidade na história e a história dos cuidados maternos. **Psicologia: ciência e profissão**, São Paulo, v. 24, p. 44-55, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/fj/pcp/a/3sCV35wjk8XzbyhMWNhrzG/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 28.05.2023.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. Fontes históricas. Tradução. São Paulo: **Contexto**, 2008. Disponível em: <[https://biblio.flch.usp.br/Napolitano\\_M\\_2\\_1457648\\_AHistoriaDepoisDoPapel.pdf](https://biblio.flch.usp.br/Napolitano_M_2_1457648_AHistoriaDepoisDoPapel.pdf)>. Acesso em: 12.05.2023.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução: Marcello Lino. Paz e Terra: São Paulo, 2010.

ROSALES, Fernanda Torres. **Maria Antonieta e o cinema-uma abordagem feminista**. 2015. Tese (Mestrado), Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30051>. Acesso em: 15.05.2023.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90**. Porto Alegre, v. 7, n. 12, p. 118-128, 1999. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6596>>. Acesso em: 02.05.2023.

SILVA, Fernando Américo da. PEREIRA, Kira. A influência da trilha musical na construção narrativa dos filmes de Sofia Coppola. **XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**. São Paulo, 2011. Disponível em: <[chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0376-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0376-1.pdf)>. Acesso em: 10.05.2023.

SOARES, Gabriela Quintela. **Cinema e história uma investigação do filme Maria Antonieta de Sofia Coppola**. 2007. Monografia, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30202/1/TCC%20Cinema%20e%20Hist%c3%b3ria%20-%20Maria%20Antonieta.pdf>. Acesso em: 17.05.2023.

WINNICOTT, Donald W. **O Ambiente e os Processos de Maturação: Estudos Sobre a Teoria do Desenvolvimento Emocional**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.