

Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil

Faculdade SENAI CETIQT

Curso de Bacharelado em Design de moda

Clara Telli Antunes

**De Versailles ao Tijuco: a imaginação e o
anacronismo na moda cinematográfica de Maria
Antonieta e Xica da Silva**

Rio de Janeiro

2024

Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil

Faculdade SENAI CETIQT

Curso de Bacharelado em Design de moda

Clara Telli Antunes

De Versailles ao Tijuco: a imaginação e o anacronismo na moda cinematográfica de Maria Antonieta e Xica da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design, da Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design de moda.

Rosanna Naccarato

Rio de Janeiro
2024

Ficha catalográfica

Telli, Clara

Título do TCC

Clara Telli – Rio de Janeiro, 2024.

130 p.

Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design de moda, da Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design de moda.

1.Design de moda 2.Figurino 3.Maria Antonieta. I. Título.

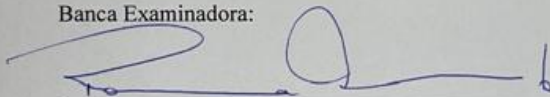
Clara Telli Antunes

**De Versailles ao Tijuco: a imaginação e o
anacronismo na moda cinematográfica de Maria
Antonieta e Xica da Silva**

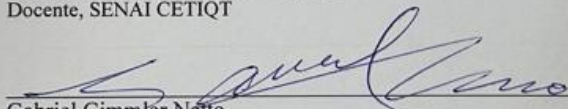
Trabalho de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão
Examinadora do Curso de Bacharelado em Design, da
Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design de
moda.

Data de Aprovação: 25/06/2024.

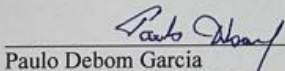
Banca Examinadora:



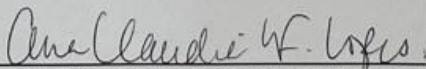
Rosanna Naccarato
Especialista em educação estética - Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Docente, SENAI CETIQT



Gabriel Gimmler Netto
Mestre em design - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
Docente, SENAI CETIQT



Paulo Debom Garcia
Doutor em História – PPGH – Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ
Docente, SENAI CETIQT



Ana Claudia Lourenço Ferreira Lopes
Coordenação de Graduação e Ensino Técnico

Dedico este trabalho a Florinda Tavares (in memoriam), minha bisavó, que desde nova junto a sua máquina de costura teve a moda como seu ofício e amor, e a minha avó Rosilene Orsi, que sonhou todos os meus sonhos comigo e me ensinou tudo que hoje sei sobre a arte, quando nem ao menos imaginava exercê-la como profissão, podendo assim seguir os seus passos e dar continuação aos seus sonhos.

Foram muitas as mãos que me fizeram chegar até aqui e concluir este trabalho, afinal poucas são as coisas que fazemos sozinhos no mundo. A minha caminhada durante a vida sempre foi repleta de outras mãos que me apoiaram, ergueram e reergueram inúmeras vezes, e é por elas que hoje agradeço.

Agradeço aos meus pais e avós que sempre priorizaram a minha educação acima de tudo, me dando todas as oportunidades que não tiveram sem pestanejar. Vocês vibraram minhas conquistas, choraram meu choro e nunca duvidaram de mim, e se eu hoje sou quem sou é porque guardo em mim um pouco de cada um de vocês comigo.

A minha tia e madrinha, que me comprou minha primeira roupa da moda ainda no hospital e me ensina diariamente sobre amor, paciência e perseverança, agradeço por nunca ter soltado a minha mão. Você é grande parte do meu sonho.

Aos amigos que fiz ao longo da vida e que sonham o meu sonho comigo, agradeço por sempre estarem ao meu lado e me ajudarem nos inúmeros desafios que a vida coloca no caminho. Sem vocês nada disso teria sentido.

As minhas melhores amizades vindas de mulheres que me ensinaram sobre amor, resiliência, encontros, destino e companheirismo, agradeço por tirarem o melhor de mim nesses doze anos.

A Emanuele Kawai, Joana Pozzi, Carolina Potengy, Matheus Macedo, Nathalia Araujo, Gabriel Tesserolli, amigos que viram de perto e ajudaram a fazer esse trabalho acontecer, abraçando esse sonho comigo, o meu mais sincero obrigada. Essa conquista tem as mãos de vocês também.

Agradeço a minha orientadora Rosanna Naccarato por ter me guiado com toda a graça, incentivando e ensinando tanto ao longo desse processo. Hoje sei que termino minha graduação ainda mais preparada depois deste encontro.

A minha graduação agradeço por ter me colocado em contato com professores que tanto me ensinaram e hoje me fazem ver a moda com olhos brilhantes, o amor que nunca vou desistir.

E por fim agradeço a profissão que por amor e destino escolhi seguir.

Epígrafe

*“Comovo-me em excesso, por natureza, e por ofício,
acho medonho alguém viver sem paixões.”*

(Graciliano Ramos)

Resumo

O presente trabalho investiga a utilização de anacronismos como ferramenta de construção estética utilizada para transmitir a história através de um simulacro criado pela diretora Sofia Coppola e figurinista Milena Cannonero através de tensionamentos entre passado e presente. O estudo abordará o contexto histórico de Maria Antonieta (1755 – 1793) e sua relação com a moda relacionando então os motivos que levaram a diretora a certas escolhas anacrônicas para sua narrativa, elucidando-as e analisando-as. Serão também discutidas as mudanças nas tendências e passarelas encontradas após o lançamento do filme. Já o segundo momento do trabalho, dialoga com uma produção cinematográfica nacional, também sobre uma figura histórica feminina de grande poder, Xica da Silva (1976) de Cacá Diegues, que utilizou anacronismos em seu figurino e diegese para recontar a história de Francisca da Silva. Por fim, a pesquisa teve como resultado o desenvolvimento de um editorial colocando as duas figuras lado a lado, em fotos contendo símbolos anacrônicos que recriam os tensionamentos entre passado e presente abordados pelos diretores e figurinistas nas narrativas de ambas as produções.

Palavras-chave: Design de moda. Anacronismos. Maria Antonieta. Xica da Silva. Figurino.

Abstract

The present work investigates the use of anachronisms as an aesthetic construction tool used to convey the story through a simulacrum created by the director Sofia Coppola and the costume designer Milena Cannonero through tensions between the past and present. The study will address the historical context of Marie Antoinette (1755 – 1793) and her relationship with fashion, relating the reasons that led the director to certain anachronistic choices for her narrative, elucidating and analyzing them. Changes in trends and catwalks after the film's release will also be discussed. The second moment of the work dialogues with a national cinematographic production, also about a female historical figure of great power, Xica da Silva (1976) by Cacá Diegues, who also used anachronisms in his costume and diegesis to retell the story of Francisca da Silva. Finally, the research resulted in the development of an editorial placing the two figures side by side, in photos containing anachronistic symbols that recreate the tensions between past and present addressed by the directors and costume designers in the narratives of both productions.

Key-words: *Fashion design. Anachronism. Marie Antoinette. Xica da Silva. Costume*

Sumário

Introdução.....	12
1. MARIA ANTONIETA	15
2.1 Contexto histórico	15
2.2 A rainha da moda	19
2.3 <i>Pouf</i>	20
2.4 A moda equestre	22
2.5 Chemise à la reine	23
2.6 O branco	28
3. MARIA ANTONIETA (2006)	30
3.1 Análise dos figurinos	37
3.2 Abertura	39
3.3 A partida	41
3.4 A chegada	42
3.5 O casamento	43
3.6 Coroação	44
3.7 Baile de máscaras	45
3.8 Petit Trianon.....	46
3.9 Morte da Caçula	48
3.10 Anos finais	49
3.11 Madame du Barry.....	50
3.12 Cabelos & Maquiagem	51
3.13 Manolo Blahnik	53
3.14 Anacronismos.....	54
3.15 O punk	55
3.16 All Star	58
3.17 Visuais	60
3.18 O Baile de Máscaras	65
3.19 Diálogos.....	67

3.20 A moda depois do filme	67
4. XICA DA SILVA	80
4.1 Contexto histórico	80
4.2 Xica da Silva e a moda	86
4.3 O fim	87
5. <i>Xica da Silva</i> (1976), O FILME	88
5.1 Análise dos figurinos	93
5.2 O início	98
5.3 Nova Xica	99
5.4 Alforria	100
5.5 O teatro	101
5.6 A embarcação	101
5.7 O jantar	103
5.8 Momentos finais	103
5.9 Hortência	104
5.10 Anacronismos	105
6. Ensaio	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Em um contexto atual no qual figurinos cinematográficos e a indústria da moda vêm criando interseções cada vez maiores, se torna mais comum que saia de um filme a próxima tendência que será massivamente consumida pelo público nas próximas estações.

Também é possível identificar o crescente número de grifes assinando figurinos e produções cinematográficas, como é o caso de *Estranha Forma de Vida* (2023), dirigido pelo renomado diretor Pedro Almodóvar, novo curta-metragem de Yves Saint Laurent que o consagrou como a primeira grife de luxo a ter uma divisão cinematográfica.

A moda e o cinema sempre andaram lado a lado e a temática já foi bastante explorada, porém existe um terceiro elemento quando falamos em produções cinematográficas e figurinos que são relevantes: a história. Segundo Rancière (1998, p. 45), “O tempo do cinema é o tempo de uma historicidade determinadas”. O cinema passa a se desenvolver paralelamente a uma “ideia de história”, se transformando em uma forma de representação, ou até mesmo de reconstrução, de fatos passados.

Nesse sentido, os figurinistas têm a missão de criar produções que dialoguem com a história que se deseja contar através das peças de roupa, conseguindo transpor de maneira visual a temporalidade e a historicidade da narrativa, além de levar em consideração também o personagem que está sendo vestido e como esses trajes podem expressar traços físicos e comportamentais do mesmo.

Entretanto, assim como a ideia do cinema como ferramenta de reconstrução histórica, existe um grupo de diretores, figurinistas, produtores e estudiosos que se opõem a essa ideia, reivindicando uma verdadeira “poética” do anacronismo, indo contra, principalmente no que diz respeito ao figurino, a necessidade de tratar o filme como um documento histórico, que precisa imprimir algo totalmente verossímil, podendo sim inserir símbolos contemporâneos para fins de melhor desenvolvimento da narrativa da trama e do personagem. Segundo Benedetto Croce, “a história é sempre contemporânea” (Ferro, 1977, p. 82), então, ao idealizar uma produção, mesmo que histórica, sempre haverá um certo toque de presente em suas entrelinhas.

Apesar de grandes estudos nas áreas citadas quando se pensa na relação entre cinema e moda e história e cinema, a tripla intersecção entre os assuntos ainda é um terreno fértil a ser explorado. Diante deste cenário, o seguinte trabalho de conclusão de curso tem como objetivo analisar a estética desenvolvida pela diretora Sofia Coppola e a figurinista Milena Canonero

para o figurino do filme *Maria Antonieta* (2006), que utiliza anacronismos como ferramenta de criação de uma narrativa e a construção de uma persona através da moda, e o impacto notório da produção no mundo da moda.

Para a realização do produto desta pesquisa, é trazida como epicentro para o editorial fotográfico uma mulher brasileira como protagonista. Baseada na obra de Cacá Diegues, *Xica da Silva* (1976), filme homônimo à figura histórica, possui uma premissa histórica e indumentária com o mesmo contexto explorado no tema principal, sendo possível delinear um paralelo entre as construções anacrônicas vistas nos dois longas-metragens, mesmo com três décadas de intervalo entre as produções.

A metodologia utilizada durante a pesquisa será uma pesquisa bibliográfica, a fim de trabalhar o objetivo geral explorando como os anacronismos no figurino construíram de forma poética uma narrativa que explora a juventude e personalidade da Rainha sem perder o valor histórico, e como essa construção – que já era identificada em outras produções – tomou mais força após a produção de Sofia Coppola não só no âmbito cinematográfico, como também na indústria da moda. Para a realização de tal abordagem, o estudo passará por etapas específicas, como: a) analisar o contexto histórico e a influência de Maria Antonieta na moda; b) discorrer sobre o trabalho de Milena Canonero e Sofia Coppola; c) investigar como a indústria da moda se modificou após a estreia do filme *Maria Antonieta* (2006); d) analisar o contexto histórico e a influência de Francisca da Silva na moda; e) análise do figurino de *Xica da Silva* (1976) e f) desenvolvimento do produto final, um editorial.

O primeiro capítulo deste trabalho discorre sobre o tema e a base para que seja possível entender os contextos e escolhas que levaram Sofia Coppola e Milena Canonero a desenvolver o figurino e a narrativa de *Maria Antonieta* (2006), realizando um breve contexto histórico e biográfico da Rainha, citando a sua influência na moda, com base nos estudos de Stefan Zweig (1932) e Caroline Weber (2008).

O segundo capítulo abordará o figurino e o trabalho da diretora e figurinista ao redesenhar a Rainha, para que se torne possível a compreensão da utilização de anacronismos ao longo do filme como forma de uma narrativa simbólica para a construção do personagem e como essa nova estética se tornou uma tendência ressonante até hoje na indústria da moda. Para o capítulo os textos de Antonia Fraser (2001), Guillaume Erner (2006) e Dennis Bingham (2010) serão utilizados como base.

A terceira parte da pesquisa abordará a questão central do trabalho sobre a construção anacrônica do figurino no cinema, dando ênfase à produção de 2006, e como ela foi capaz de traduzir uma mensagem através dos símbolos e figurinos.

O quarto capítulo, através da obra de Ana Miranda (1976), será abordado a história de Xica da Silva, delineando um paralelo entre as duas figuras, sobretudo o figurino do filme de Cacá Diegues (1976) e do trabalho do figurinista Luiz Carlos Ripper e identificando as construções anacrônicas encontradas na produção, utilizando *Vida de Cinema* (2014) como ponto de referência.

O quinto momento da pesquisa é reservado ao planejamento e execução do editorial fotográfico, contendo todas as informações processuais necessárias. Chega-se, então, às considerações finais e conclusão do projeto apresentando o resultado do produto e as contribuições e aprendizados atribuídos ao longo do estudo.

1. MARIA ANTONIETA

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Dois de novembro de 1755, dia seguinte do que ficou conhecido na história como o grande terremoto de Lisboa, “[...] uma catástrofe que parecia marcar indelevelmente a época do nascimento da princesa e que, embora não tivesse dado origem a quaisquer temores supersticiosos da sua parte, não deixou de impressionar vivamente o seu espírito” (Campan, 2008, p. 18), nasce em Viena Maria Antónia Josefa Joana de Habsburgo-Lorena, futura Rainha da França.

Filha de Francisco I e de Imperatriz Maria Teresa de Áustria, teve seu destino traçado já no seu primeiro ano de vida, pois em 1756 Áustria e França se unem pelo Tratado de Versalhes para se defenderem caso ocorresse um confronto com a Prússia e lutam juntas na Guerra dos Sete Anos, na qual, após a vitória da Grã-Bretanha e Prússia, a França, derrotada, passa a responsabilizar sua aliada pelo fracasso. A fim de manter a aliança entre Áustria e França e melhorar a imagem do país, a Imperatriz promete a mão de Antónia ao futuro rei da França, Luís XVI. Abaixo na ilustração 1, Maria Antonieta aos 7 anos, ainda sem o peso das negociações que traçaram seu futuro.

Ilustração 1 - Maria Antonieta, aos 7 anos Óleo sobre tela de Martin II Mytens, 1762.



Fonte: Wikipédia, 2023.

O acordo foi aceito depois de três anos de longas negociações e preocupações do lado austríaco, e em 1769 Luís XV pede a mão da princesa para seu neto. Porém, até o pedido, a jovem viveu os poucos anos antes de sua partida para Versalhes com certa normalidade. Segundo Zweig (1932), Toinette, como também era chamada, era temperamental e preferia passar seu tempo com seus irmãos e amigas brincando pelos jardins de Schönbrunn a se dedicar aos estudos, conseguindo por muitas vezes, com sua personalidade, manobrar seus tutores para escapar de suas obrigações.

A partida de Maria Antonieta se aproximava e após inúmeras reuniões, dessa vez para que ficasse decidido em qual dos dois territórios deveria ser feita a entrega da noiva, decide-se que a princesa terá sua cerimônia no Rio Reno, um território neutro entre os dois países. E assim, no dia 7 de maio de 1770, Antoinette adentra duas antecâmaras na margem direita do rio como arquiduquesa, e após passar pela cerimônia de entrega no grande salão, atravessa as duas antecâmaras da margem esquerda saindo como Delfina e futura Rainha da França.

Durante a cerimônia ocorreu a *remise*, momento em que suas roupas antigas eram trocadas por trajes da corte francesa, isso porque, segundo Zweig (1932), a etiqueta do momento exigia que não restasse sobre a Delfina nenhum rastro de seu antigo país, nem sequer um fio de produção austríaca. Maria Antonieta, então, precisou se despir na frente do séquito austríaco para realizar esse processo, algo que foi extremamente traumático para ela. Weber (2008) aponta que a rainha foi consolada por sua dama de honra após chorar copiosamente durante o ritual.

Após nove dias de viagem, a futura rainha finalmente chega em sua nova residência e é então concretizada a cerimônia oficial em Versalhes, onde Maria surge com seu famoso vestido de noiva minuciosamente bordado e utiliza as joias da coroa pela primeira vez.

Durante os primeiros anos de casamento, Maria Antonieta passa então a sofrer cada vez mais cobranças da corte e de sua família, que não entendiam a demora da futura rainha em conceder à França seu futuro herdeiro. Toda essa pressão e infelicidade em seu casamento levam a Delfina a investir seu tempo em atividades como festas, concertos, peças e mesas de jogos e principalmente na moda, gerando cada vez mais rumores sobre sua vida conjugal e sobre sua personalidade e fazendo cada vez mais a população que passa por momentos de extrema dificuldade se virarem contra as suas “futilidades”.

Depois de longos sete anos, o casamento finalmente é consumado, e três anos depois de assumir o reinado da França, Luís XVI e Maria Antonieta dá à luz sua primeira filha Maria Teresa, e logo depois, em 1781, nasce o herdeiro do trono Luís José. Posteriormente nascem Luís Carlos e Sofia, porém apenas Maria Teresa chega à idade adulta. Ao longo de sua vida, sua retratista Élisabeth Vigée Le Brun fará inúmeras pinturas de Maria Antonieta com os filhos, como vemos a seguir na ilustração 2.

Ilustração 2 - Maria Antonieta com seus filhos de Élisabeth Vigée Le Brun, s.d.



Fonte: Fine Art America, 2014.

Cansada da vida da corte, é presenteada por Luís XVI com um pequeno oásis próximo ao palácio para que a Rainha pudesse viver do seu jeito, exercendo sua maternidade e recebendo apenas seus amigos mais íntimos. O *Petit Trianon* (ilustração 3), como foi batizada a nova residência, logo gerou críticas em relação à atitude da Rainha em abandonar o Palácio e suas responsabilidades. “É no próprio seio da nobreza que Maria Antonieta vai encontrar os seus

primeiros detratores; serão eles que fornecerão argumentos aos inimigos da realeza, mas, mais uma vez, a rainha não tem consciência disso” (Dufresne, 2007, p. 68).

Ilustração 3 - Maria Antonieta no Petit Trianon Óleo sobre tela de Joseph Bouvier, s.d.



Fonte: Arts dot, 2023.

A crise econômica e a insatisfação do povo cada vez maiores são o ponto de partida para a revolução. Após a Queda da Bastilha, movimento com o intuito de derrubar o Antigo Regime, a população passa a se armar e planejar um ataque contra os reais culpados pela situação da França. A nobreza e Maria Antonieta passam, então, a ser os principais alvos, “A revolução é a inimiga – é este o ponto de vista da rainha. A rainha é o obstáculo – é este o ponto de vista da Revolução” (Zweig, 1932, p. 213).

Em outubro de 1789, Versalhes é invadido e o Rei e sua família deixam o palácio para sempre a caminho de Tulherias, onde vão passar a planejar sua fuga que não obteve êxito quando o Rei foi reconhecido durante a primeira parte do trajeto. “Sua Majestade, apercebendo-se da inutilidade dos seus esforços para não ser reconhecido, declarou então que era o Rei, que saíra de Paris para fugir aos insultos diários dos que tiravam partido em ofender” (Tourzel, 2008, p. 213).

A República se instaura em 1792 destituindo o Rei, que é condenado à morte e passa seus últimos momentos de vida preso e separado de sua família até o ano seguinte, quando é morto, em janeiro de 1793.

A Rainha, agora viúva, vai a julgamento acusada por suspeita de uma conspiração contrarrevolucionária, e em meio a acusações sobre seus gastos, modo de vida e sua personalidade, Maria Antonieta tem seu destino mais uma vez traçado por terceiros.

E assim, “na manhã de 16 de outubro de 1793, na hoje conhecida Praça da Concórdia, foi guilhotinada uma das mulheres mais controversas e fascinantes da história.” (Rosales, 2015, p. 31)

2.2 A RAINHA DA MODA

Em seu livro *Vítimas da moda?* Guillame Erner (2005) intitula Maria Antonieta como um verdadeiro ícone *fashion*, tendo em todo o seu contexto narrativas que a levariam a ser considerada atualmente uma criadora de tendências, porém em um período em que a noção de moda como se entende atualmente ainda não existia.

Pioneira na moda em muitos aspectos, a Rainha sempre teve as roupas muito mais como ferramenta de afirmação de poder em uma corte que prezava pela etiqueta na vestimenta e aparência do que simples frivolidade. Segundo Weber (2008), Maria Antonieta identificou que a moda seria a chave para a conquista do seu prestígio, autoridade e até mesmo sobrevivência.

Em 1772, a Rainha é então apresentada a Rose Bertin (ilustração 4), uma *merchande* de moda (comerciante de moda – tradução nossa) que vendia roupas e tecidos de bom gosto. O censo estético de Rose chamou a atenção de Maria Antonieta e logo ela já era a fornecedora oficial de vestimentas a Versalhes e possuía carta branca para criar os vestidos de gala da Rainha.

Ilustração 4- Rose Bertin Óleo sobre tela de Jean François Janinet, s.d.



Fonte: Metropolitan Museum, 2023.

Rose Bertin foi a responsável por implementar, junto ao cabelereiro Léonard Autié, diversas tendências à Rainha, que eram seguidas instantaneamente pelo resto da sociedade europeia naquele momento. Segundo Zweig (1932, p. 93), “A princesinha é promovida ao grau de manequim do mundo elegante, de modelo para *toilettes* e penteados; o barulho do seu triunfo ressoa em todos os salões e em todas as cortes”. Dentre suas diversas contribuições para a moda, é possível destacar algumas mais marcantes como: o *pouf*, a moda equestre, o *chemise à la reine*, e o traje branco.

2.3 POUF

O *pouf* era um penteado “[...] feito com muito talco, que recriava cenas rebuscadas de eventos correntes [...] ou de idílios bucólicos imaginários (a que não faltavam moinhos, animais pastando, camponeses na faina e riachos murmurantes).” (Weber, 2008, p. 11).

Ilustração 5 - Pouf à la belle



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A Rainha logo passou a utilizar o penteado, em diversas ocasiões, transformando-o em sua marca registrada. O penteado como é possível ver acima na ilustração 5, era extremamente mirabolante e contava com diversos adereços para enfeitá-lo.

Para se ter idéia [sic] do grau de extravagância da corte, basta dizer que para montar os poufs, penteados que eram verdadeiras esculturas, Léonard montava uma estrutura de arame recoberta de tecido, lã, crina de cavalo e gaze e a prendia na cabeça de sua cliente. A estrutura era disfarçada com o próprio cabelo da mulher, e se mantinha em pé graças a pomada e muito talco. Os piolhos faziam a festa nos poufs, e por isso as damas possuíam ‘coçadores’ adornados com pedras preciosas. Os poufs de Maria Antonieta eram temáticos. Tornaram-se célebres o pouf à l’inoculation (uma serpente enroscada numa oliveira e, atrás, um sol, para celebrar a decisão de Luís XVI de se vacinar contra a varíola), o pouf à l’indépendance (em homenagem à independência americana) e o pouf à la jardinière (que consistia em uma alcachofra, uma cenoura, alguns aipos e um repolho inteiro) (Revista Veja, 2006, p. 92).

Não demora muito para que as outras mulheres de corte passem a copiar o extravagante cabelo, que leva até mesmo a arquitetura de espaços como camarotes de teatros a se reorganizarem, tendo suas portas aumentadas.

2.4 A MODA EQUESTRE

Cinco meses após a sua partida da Áustria, já começando a se familiarizar com as novas particularidades de sua nova vida na corte francesa, Maria Antonieta pede a Luís XVI para acompanhá-lo em uma de suas famosas caçadas a cavalo. Após este evento, a Delfina passa a se interessar cada vez mais pelo exercício, tomando aulas e cavalgando com cada vez mais frequência.

As advertências e negativas deferidas a Toniette não a abalaram e, pelo contrário, foi em seu guarda-roupa mais uma vez que a Delfina encontrou ferramentas para demonstrar que ela não ignoraria as represálias e muito menos abandonaria a atividade.

Ela concebeu um traje de montaria que a distanciou claramente do papel maternal [...] Maria Antonieta não evitou o espartilho que as amazonas eram obrigadas a vestir sob a roupa. Desta vez, a rebelião indumentária de Maria Antonieta foi mais radical e evocou uma forma caracteristicamente não feminina de poder político (Weber, 2008, p. 88).

Para as suas frequentes cavalgadas, agora as saias longas e rodadas são deixadas de lado e substituídas por calças de equitação de estilo masculino – apertadas na perna e franzidas numa faixa justa em torno da cintura. Apesar de algumas mulheres de maior condição social na época usarem calças de lã e veludo abaixo das anáguas, Maria Antonieta mais uma vez revolucionou com seus trajes que trouxeram muita controvérsia na corte e duras críticas até de sua mãe, que lhe enviava cartas sobre o assunto.

Em respostas aos comentários de todos os lados, Maria Antonieta, imbuída pelo espírito dos grandes líderes e reis, vestindo seu traje completo de cavalgada, posa montada em seu cavalo com uma pose máscula para Louis-Auguste Brun, como pode-se observar na ilustração 6.

Ilustração 6 - Maria Anotonieta a cavalo de Louis-Auguste Brun, 1781



Fonte: Estadão, 2017.

2.5 CHEMISE À LA REINE

Quando a Rainha se muda para Petit Trianon, passa a optar por roupas mais simples e confortáveis, deixando de lado a rigidez da etiqueta exigida pela corte em Versalhes, e optando por musselinas, gaze reina e outros tecidos mais leves, além de pedir aos seus convidados que também trajassem roupas campestres ao visitá-la, como é possível perceber na ilustração 7.

Ilustração 7- Maria Antonieta no Petit Trianon Óleo sobre tela de Joseph Bouvier, s.d.



Fonte: Tea at Trianon, 2014.

Os cabelos também não passaram intactos por essa mudança. Antes armados e extravagantes com muitos acessórios nos *poufs*, agora é possível enxergar um penteado mais coerente com seu novo estilo de vida, com elementos como frutas, flores, fitas e hortaliças adicionados aos seus cabelos.

Ao deixar de lado os *poufs*, um acessório que passa a ser muito usado pela Rainha e logo passa a ser usado por suas companheiras são as toucas e chapéus, principalmente a touca leiteira (ilustração 8) e os chapéus de palha.

Ilustração 8 - Maria Antonieta vestindo a famosa touca leiteira, s/d.



Fonte: Alpha History, 2023.

Os trajes utilizados no pequeno palácio eram cada vez mais criticados por irem contra as formalidades esperadas de uma Rainha, muitas vezes roupas vistas como sensuais ou simples e masculinas. Em uma sociedade com uma forte estratificação social como a França do século XVIII, o “[...] advento de um estilo mais rústico, infinitamente mais fácil de copiar que uma suntuosa robe à la française [...] sugeria uma inquietante possibilidade de confusão entre alto e baixo, princesa e camponesa” (Weber, 2008, p. 174). Os franceses passam, então, a acusar Antonieta de não respeitar suas culturas e normas.

O estopim, porém, é o caso que ficou marcado como a maior controvérsia *fashion* de Antonieta, foi o episódio da *chemise à la reine*.

Em 1783, Vigée-Lebrun expôs na visita pública do Louvre a pintura que ficaria eternizada na história como a afronta de Maria Antonieta à dignidade e à santidade do trono. Intitulada *La Reine en Gaulle* (ilustração 9), no retrato a Rainha “[...] usava somente um chapéu de palha de abas largas e, como o título da pintura anunciava, uma gaulle de musselina apertada com uma larga faixa de gaze azul-clara.” (Weber, 2008, p. 175).

Ilustração 9 - La Reine en Gaulle. Óleo sobre tela de Vigée-Lebrun, 1783



Fonte: Metropolitan Museum, 2023.

A Rainha foi acusada de estar vestida como uma criada e até mesmo utilizando um pano de pó de arrumadeira como roupa. A obra foi retirada às pressas da exposição, sendo substituída por outro retrato, nomeado *La Reine à la Rose* (ilustração 10), com Maria Antonieta desta vez vestindo um robe *à la française* e pérolas que fizessem jus a sua posição social.

Ilustração 10 - La Reine à la Rose. Óleo sobre tela de Vigée-Lebrun, 1783



Fonte: People, 2018.

Após a polêmica ao redor da pintura, foi aprovada uma lei como forma de medida protecionista que proibia a importação de musselinas para a França. E, mais uma vez, provando a sua personalidade e seu guarda-roupa como forma de exercer seu poder e dominância, a Rainha passou a ser vista com suas *gaulles* e chapéus de palha, agora não só no Petit Trainon, mas em Versalhes também. Segundo Weber (2008, p. 179), “Chegou a ponto de apelidar sua filha de ‘Musselina’ (Mousseline), e de vestir a menina com roupas simples de camponesinha que combinavam encantadoramente com as suas próprias.” Mesmo com a polêmica envolvendo a rainha e suas vestes, segundo registros, depois da pintura, outras mulheres da alta sociedade por toda a Europa e Inglaterra passaram a ser vistas e retratadas em pinturas utilizando a *chemise à la reine* e roupas com esse estilo.

Ilustração 11- Antoine Laurent Lavoisier e Marie Anne Lavoisier. Óleo sobre tela de Jacques Louis David, 1788



Fonte: Metropolitan Museum, 2023.

Dentre elas, é possível destacar Marie-Anne Paulze Lavoisier (1758-1836), parceira de laboratório e esposa do químico francês Antoine Lavoisier (acima na ilustração 11), Lady Lemon (1747-1823), esposa de um lorde e membro do parlamento inglês e a Imperatriz da Rússia, Elisabeth Alexeievna (1779-1826).

2.6 O BRANCO

No dia de sua execução, na manhã de 16 de outubro de 1793, a Rainha tem sua última contribuição para a moda e, segundo Weber (2008), “o traje branco de Maria Antonieta talvez tenha sido realmente a mais brilhante declaração de moda de toda a sua carreira”.

Durante seu caminho até a guilhotina, em uma carroça aberta, foi possível observar Maria Antonieta vestindo a famosa *chemise* branca, uma anágua, um vestido *deshabillé*, uma

touca branca e em seu pescoço se via seu *fichu* (espécie de lenço largo ou xale leve de três pontas) de musselina mais bonito (ilustração 12).

Ilustração 12- Maria Antonieta no dia de sua execução, s/d.



Fonte: World History Encyclopedia, 2022.

Apesar da simplicidade de seus trajes, contrastando com a sua trajetória de exuberância, ainda assim “Tanto monarquistas quanto revolucionários que testemunharam sua jornada para o cadafalso comentaram seu traje impecável.” (Weber, 2008, p. 312).

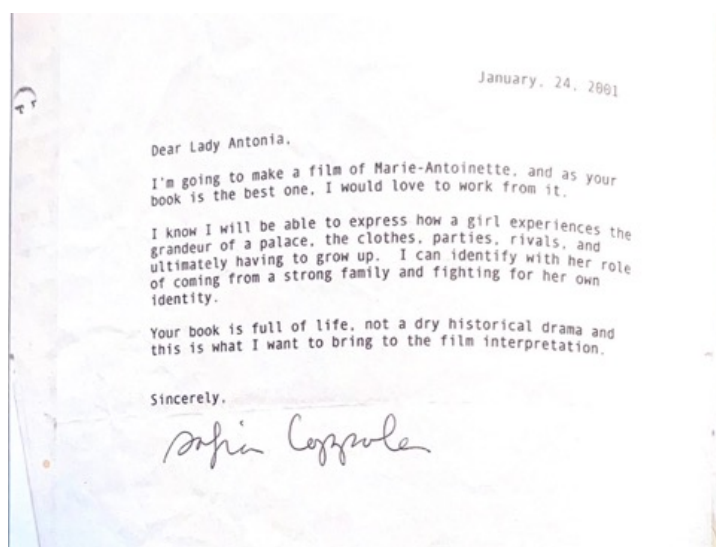
Nenhuma outra rainha, com a exceção talvez de Cleópatra, teve maior empenho que Maria Antonieta em se apresentar à história com a devida elegância. Embora o seu instinto para se exibir tenha contribuído mais para a sua queda do que para a sua glória, acabou por lhe prestar um derradeiro bom serviço. O traje de luto que ela vinha usando dia e noite desde a morte do marido, desafiando um edito jacobino contra o negro (cor que simbolizava as simpatias monarquistas), ficara cada vez mais surrado. No entanto, sabendo que precisaria produzir uma impressão final e inesquecível – em sua execução – ela conseguiu obter um traje completo em perfeito estado: camisola, culotes, vestido e gorro, todos brancos (Thurman, 2007, n.p).

E, assim, mesmo em seu último momento, uma das figuras mais controversas da história deixou seu legado na moda.

3. MARIA ANTONIETA (2006)

Uma caixa de *macaroons*, os biscoitos da famosa *pâtisserie* (confeitaria – tradução nossa) francesa Ladurée em tons pastéis e uma carta (ilustração 13) contendo pouco menos de dez linhas foram o ponto de partida para a produção do filme *Maria Antonieta* (2006) dirigido por Sofia Coppola.

Ilustração 13- Carta enviada por Sofia Coppola a Antonia Fraser em 2001 na pré-produção de *Maria Antonieta*



Fonte: Sofia Coppola Archive, 2023.

A carta (ilustração 13 acima) enviada pela diretora, que deu início ao projeto, dizia:

Prezada Lady Antonia, Vou fazer um filme de Maria Antonieta e, como seu livro é o melhor, eu adoraria trabalhar a partir dele. Sei que poderei expressar como uma garota vivência a grandiosidade de um palácio, as roupas, festas, rivais, e por fim, ter que crescer. Posso me identificar com o papel dela de vir de uma posição forte e lutar por sua própria identidade. Seu livro está cheio de vida e não é um drama histórico seco e é isso que quero trazer para a interpretação cinematográfica. Sinceramente, Sofia Coppola (Coppola, 2023, p. 142).

Determinada a mostrar uma outra face da Rainha, separando Maria Antonieta do mito e a colocando em uma posição de igualdade, Sofia Coppola se baseou na biografia *Marie Antoniette: The journey* (2001) de Antonia Fraser, porque a diretora considerava “a melhor de

todas [...] cheia de vida, não um drama histórico sério” (Coppola, 2001) para lançar em 2006, durante o Festival de Cannes.

Filha do Diretor Francis Ford Coppola (1939-), famoso por grandes produções de sucesso como a trilogia de *O poderoso chefão* (1972-1990), *Apocalypse Now* (1979), *O Drácula de Bram Stoker* (1992), entre outros inúmeros longas, Sofia já nasceu em uma família privilegiada e com acesso a muitas oportunidades. Sendo acusada muitas vezes de ter seu sucesso atrelado ao nepotismo da indústria *Hollywoodiana*, a diretora enxergava na narrativa da Rainha um pouco da sua própria história, uma jovem que cresceu em busca de sua própria identidade em meio a uma história já escrita, vivendo entre festas, rivais, roupas e seu grande palácio.

Segundo Mayukh Sem, “Durante anos, o nome de Sofia foi alvo de uma piada cultural, sinônimo de nepotismo, até que ela se redimiou com sua estreia na direção” (2022, online). A diretora, que também foi estagiária da grife Chanel e chegou a ter sua própria marca de roupas em 1994, a *Milk Fed*, precisou, assim como Maria Antonieta, usar de suas próprias ferramentas como forma de demonstração de poder e resistência no meio que estava inserida.

Sofia queria mostrar, assim como Antonia Fraser, a história de Maria Antonieta de forma empática, e a todo tempo se questionando como a Rainha gostaria que um filme sobre a sua vida fosse feito.

Para que a produção fizesse sentido, a diretora optou por condensar a história e narrar a saga da jovem Delfina a partir da sua ida para a França até a saída de Versailles, momentos antes da revolução eclodir, deixando de lado as questões políticas da história e na vida pessoal da rainha. A construção da personagem estava inserida no seu cotidiano, seus gostos, desafios, a influência na moda, paixões, e no seu desenvolvimento pessoal, sem deixar de lado suas extravagâncias diante da corte, com festas até o alvorecer, jogos, gastos, boatos e trivialidades de uma jovem.

Essa jornada de descobertas, amadurecimento, solidão e transformações vividas por Antoinette, que experiencia durante o filme o vazio de viver no excesso, é um tema bastante explorado pela diretora. Aliado a *Maria Antonieta* (2006), seu primeiro longa *As virgens suicidas* (1999) e *Encontros e Desencontros* (2003) formam o que ficou conhecido como a trilogia sobre a juventude. Para Dennis Bingham, autor de *Whose Lives Are They Anyway? - The Biopic as Contemporary Film Genre* (2020):

Cada um dos filmes de Sofia Coppola têm sido sobre mulheres jovens, tratadas como meninas, que são encarceradas, olham para fora e são olhadas em suas torres, estruturas construídas para elas a partir de sua posição social e cultural, mas também controladas, até certo ponto, por elas (Bingham, 2010, p. 362).

Depois dos lançamentos dos três filmes, a diretora continuou explorando o tema em outros filmes posteriores ao longo da sua carreira como *O estranho que nós amamos* (2017) e seu mais recente lançamento, *Priscilla* (2023).

Para viver Maria Antonieta, a diretora escolheu a atriz Kirsten Dunst, com quem já havia trabalhado em seu primeiro filme e viria a trabalhar em outros dois longas, *Bling Ring: A gangue de Hollywood* (2014) e *O estranho que nós amamos* (2017).

Sofia Coppola vê Kirsten Dunst como uma bela tábula-rasa; há uma tradição de diretores que trabalharam repetidamente com determinados atores, tratando-os como espaços em branco nos quais projetam suas próprias preocupações. Exemplos são Sternberg/Dietrich, Antonioni/Vitti e Leone/Eastwood. Coppola quer afirmar a humanidade e uma certa integridade e força dentro da beleza-objeto-menina-mulher de Dunst (Bingham, 2010, p. 366).

Abaixo na ilustração 14, cenas da atriz Kirsten Dunst em recortes diegéticos similares em dois de seus filmes, representando a marca registrada das incertezas de ser jovem retratadas pela diretora em suas produções.

Ilustração 14 - Kirsten Dunst em *As virgens suicidas* (1999) e *Maria Antonieta* (2006)



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A aparência etérea de “menina-mulher” da atriz, como afirma Bingham (2020), que tinha apenas 22 anos quando gravou o filme, realmente facilitou o processo de viver toda a trajetória

da rainha, dos seus 14 aos 34 anos durante o filme sem a necessidade de grandes alterações para que coubesse nas faixas-etárias necessárias.

Sobre o elenco, que foi escolhido a dedo pela diretora e contém uma gama inesperada e eclética de atores: Jason Schwartzman, primo de Sofia Coppola, foi o escolhido para interpretar o monarca Luís XVI. Já Luís XV, com seu sotaque texano, é vivido por Rip Torn e a atriz italiana Asia Argento ficou responsável por interpretar Madame Du Barry, sua amante na trama. Uma das escolhas mais interessantes, no entanto, foi a de Marianne Faithfull. Ícone do rock durante os anos 60, a atriz e cantora britânica viveu Maria Teresa, mãe de Maria Antonieta no filme. Já o alívio cômico é garantido pela australiana Judy Davis, a Condessa de Noailles, responsável por ditar o protocolo da corte francesa e ensinar toda a etiqueta exigida pela nova posição social da Delfina. O filme também conta com a estreia do ator irlandês Jamie Dornan no cinema, no papel de Conde Fersen, *affair* da Rainha.

Para o figurino, considerado um dos mais importantes pilares do filme, a diretora escolheu trabalhar com Milena Canonero (ilustração 15), figurinista conhecida por grandes produções como *Laranja Mecânica* (1997), *O iluminado* (1980), *O poderoso chefão – Parte 3* (1990), *A vida marinha com Steve Zissou* (2004), *Deus da Carnificina* (2011), além de Barry Lyndon (1975), *Carruagens de Fogo* (1981), *O grande Hotel Budapeste* (2014) que, aliados a *Maria Antonieta*, lhe concederam seus quatro Oscar de melhor figurino.

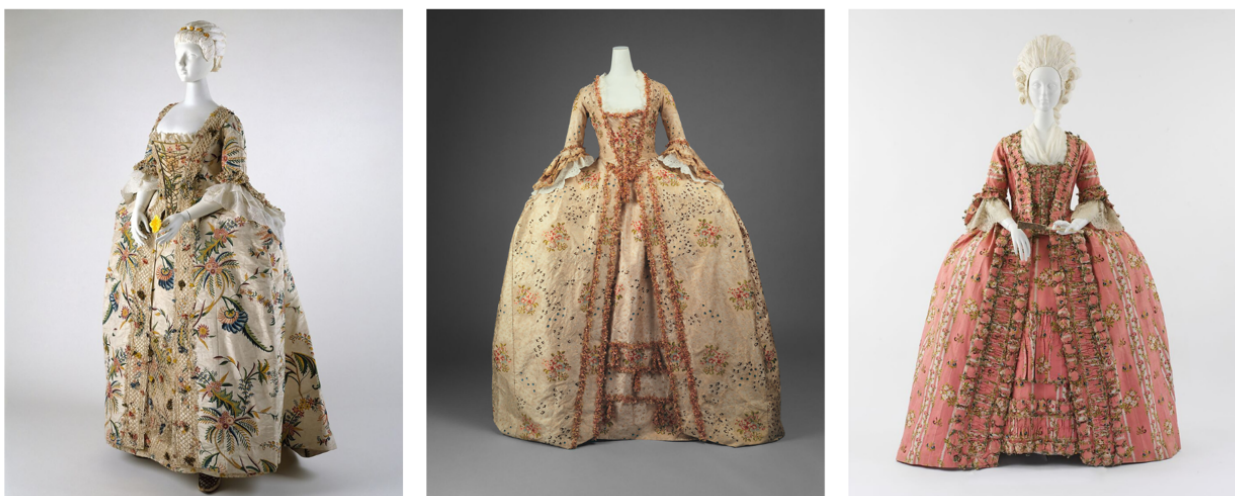
Ilustração 15 - Milena Canonero, figurinista de Maria Antonieta (2006)



Fonte: Elle, 2022.

No entanto, antes mesmo de começar a pensar nos trajes do longa, a Diretora e sua mãe, Eleanor Coppola, foram ao The Metropolitan Museum of Art (MET) para conhecer o curador-chefe de figurinos, Andrew Bolton. A visita mudou por completo a ideia que Sofia tinha a respeito da indumentária do período, quando, ao se deparar com os vestidos expostos (ilustração 16), se surpreendeu com as cores. “As cores dessas roupas eram verde-hortelã, rosa... cores que você não esperaria [...] porque nos filmes elas sempre parecem mais desbotadas ou em tons de terra. Então fiquei impressionada com isso; esse foi o ponto de partida” (Coppola, 2020).

Ilustração 16 – Acervo de vestidos do século XVIII do The Metropolitan Museum of Art



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2024.

Logo no primeiro contato entre diretora e figurinista, Sofia entregou uma caixa de *macarons*, nos tons pastéis que ela imaginava para o filme, além de alguns painéis contendo referências de “trabalhos do John Galliano na Dior. Ele produziu alguns vestidos inspirados na Maria Antonieta e eu amava essa mistura de século 18 e moda.” (Coppola, 2021) além de visuais do movimento *New Romantics* (ilustração 17), conhecido como a “Segunda Grande Invasão Britânica”.

Ilustração 17 - Painel imagético *New Romantics*.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O movimento, que nasce em um mundo pós-punk, carregava “a exuberância dos anos 1970 de uma forma extrema e teatral, cercada de excessos e que influenciaria a noite, a moda e o comportamento” (Alencar, 2024, online)

O movimento New Romantic emergiu do movimento punk, então ambos vieram de um lugar de extrema iconoclastia. Mas enquanto o punk era anárquico e pretendia quebrar barreiras de aceitabilidade, o New Romantic tratava de uma auto-expressão [sic] extravagante. Era uma visão ultrajante da auto-apresentação [sic] da França do final do século XVIII através de lentes punk (Bowles, 2021, n.p).

A diretora também conta que utilizou uma coleção de Primavera 2003 *ready-to-wear* (ilustração 18) do estilista Marc Jacobs, de quem é amiga, baseada nas cores dos macarons da Ladurée, com a forte presença de tons pastéis, principalmente os rosas, roxos e amarelos como bússola.

Ilustração 18 - Coleção ready-to-wear primavera 2003 de Marc Jacobs



Fonte: Vogue, 2024.

Segundo Milena, durante uma entrevista, para a produção do filme, “Sofia queria um approach leve, como se estivesse pintando uma tela em branco, ela não queria reproduzir cinematograficamente a Maria Antonieta que você vê em Versalhes”. Porém acrescenta: “A silhueta das roupas está perfeitamente correta, é claro que você sempre olha para algo que existiu no passado e inicia por ali.” (Canonero, 2007, s/p).

Para o filme, a figurinista extraiu ao máximo a essência do período sem reproduzi-lo, pois a intenção era que a narrativa fosse algo confiável, porém com o olhar voltado para a moda, uma interpretação com maiores liberdades, trazendo para si os anacronismos.

Após a paleta de cores definida pelos tons pastéis, que ficou conhecida até hoje como a grande assinatura da diretora, com muitos tons de rosa e azul, a fim de representar a juventude da Rainha, que tinha apenas 14 anos quando é levada a França para se casar com Luís XIV, a produção do figurino teve início, em sua grande maioria em Roma nos estúdios da Cinettà.

3.1 ANÁLISE DOS FIGURINOS

A construção dos figurinos e do universo diegético do filme tem como referência Rococó, período artístico vigente no século 18, tempo cronológico retratado no longa. No geral, o senso de moda (e político) de Maria Antonieta resumiu a opulência e a elegância das eras barroca e rococó, deixando um legado duradouro na história da moda - ela era considerada representante do estilo Rococó em meio a transição para o Neoclássico.

Conhecido como uma vertente mais suave, leve e pessoal do Barroco, enquanto o Rococó (ilustração 19), segundo a autora Alessandra Garbrecht (2007) era um período que retratava a arte, e a sociedade como um todo e sua futilidade ao buscar nas obras de arte um escapismo para seus problemas reais, priorizando sempre seus prazeres pessoais o “Neoclassicismo buscava substituir a sensualidade e a trivialidade do Rococó por um estilo que fosse guiado pela lógica, solenidade, e de caráter moralizante.” (Albuquerque; Duque; Soares, 2008, p.2)

Ilustração 19 - Painel imagético Rococó



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Segundo Heller, “No período Rococó, houve predileção pelas cores pastel” (2008, p.482), logo a presença de cores como amarelo, azul, rosa pastéis, aliadas à suntuosidade,

característica do Rococó, foram responsáveis por recriar visualmente a essência do período.

Porém, para além do Rococó, o filme ficou reconhecido por seus toques anacrônicos e que no figurino podem ser encontrados por elementos do movimento Art-pop (ilustração 20), que se difundiu nos Estados Unidos durante os anos 60, para ilustrar o consumo e a cultura de massa de forma irônica, por meio de imagens de símbolos populares. O movimento utilizava alguns recursos como a reprodução em série, cartonização, além de cores intensas e vibrantes.

Ilustração 20 - Painel imagético Pop Art.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Durante a estreia do filme, o crítico de cinema Jean-Luc Douin brincou com as palavras ao definir Marie Antoinette como “kitsch e roc(k)ocó” (Douin, 2006, online), uma mistura do rock da Pop Art com seus elementos como o rosa *pink*, tules, trilha sonora, perucas coloridas com o Rococó.

Para o filme, é imperativo o uso de tons pastéis tanto nos figurinos quanto nos cenários, que criam uma atmosfera idílica, harmoniosa, que conforta o espectador.

Em Marie Antoinette, a paleta de cores pastel muitas vezes esvazia a retina do espectador, pois estas cores tendem aos tons de cinza. O que interessa ao pós-modernismo é dar visibilidade aos tons de cinza. A cor cinza é considerada fisiologicamente a cor do equilíbrio para o olho humano, e este fato antecede o cultural e o simbólico. Ao esvaziar a retina, permitem-se outras sensações que extrapolam os mesmos (Holthausen, 2012, p. 45).

Essa harmonia é gerada, segundo Luciana Martha Silveira, em seu livro *Introdução à Teoria da Cor* (2011, p.143), “quando se escolhe uma paleta com duas ou mais cores vizinhas ou muito próximas no Círculo cromático, os olhos tendem a reconhecê-las como possuidoras de uma grande similaridade”.

A união entre cenário e figurino, em que muitas vezes um se torna parte do outro sejam através das cores ou estampas, também ajudam a ressaltar essa harmonia das cores. Os tons pastéis do filme evocam o conceito que Barros atribui como o harmônico para Itten:

Conceitos populares de harmonia demonstraram a Itten a preferência por combinações que não apresentam contrastes fortes, como as combinações de tons análogos (por exemplo azuis e verdes) ou também quando um conjunto de cores diferentes apresenta o mesmo valor de claridade (cores claras ou tom pastel) (Barros, 2007, p. 87).

É também através do figurino que se torna possível delinear um certo grau de temporalidade, possibilitando dividir a trajetória de Antoinette em quatro etapas, que serão exploradas adiante: seus anos na corte, os anos festivos, a maternidade e o luto.

Os seus figurinos passam a ser representações simbólicas e metafóricas sobre suas emoções. Muitas vezes, através da paleta de cores escolhida ou até mesmo a composição do *look*, o espectador é levado a entender o que está se passando com os personagens apenas através da composição visual da cena.

Deste modo, sendo a cor um meio indispensável para a informação, comunicação e compreensão do meio ambiente, tem inerente uma carga visual, associativa, simbólica, de sinestesia e emocional que afeta o ser humano fisiologicamente e psicologicamente, podendo ser abordada a partir de várias perspectivas, como por exemplo a psicológica (Rider, 2009, p. X).

Para a investigação acerca das intenções de Milena Canonero e Sofia Coppola com os figurinos do filme e como eles influenciaram uma nova tendência dentro e fora das passarelas após o lançamento do longa, serão decupados alguns dos figurinos que se destacam durante a narrativa.

3.2 ABERTURA

Na primeira cena (ilustração 21) já em seus anos festivos, a primeira impressão que se tem é a de uma Rainha em seu cenário opulento, sendo calçada por sua ama e cercada de doces, que serão figuras quase onipresentes ao longo do filme (o jornal *The Philadelphia Inquirer* (2008) citou o filme como reprodutor de “demonstrações pornográficas de confeitaria”), denotando mais uma vez o luxo do seu oásis francês de uma forma “meiga”, feminina e pop.

Ilustração 21 - Painel imagético da cena de abertura.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Em uma paleta que será vista ao longo do seu amadurecimento na corte, contrastando com os acontecimentos que serão exibidos a seguir, a presença do rosa e dos tons pastéis se faz presente aqui, consagrando a ideia de que esse não será mais um filme histórico convencional.

A rainha aparece vestindo um *Robe à L'anglaise*, um vestido “justo na frente e nas costas, usado [...] sem alforjes. O corpete era modelado em ponta longa nas costas e fechado na frente. A saia era fechada ou cortada na frente para mostrar a anágua [...]”

O robe à l'anglaise reflete a propensão do final do século XVIII para a anglomania e o interesse predominante da elite no mundo natural idealizado. Nunca formal o suficiente para ser um vestido oficial da corte, era usado em salões aristocráticos e na vida cotidiana da classe alta (Fogg, 2013, p.100).

Em um dos primeiros anacronismos sutis do figurino, Milena Canonero adicionou tule à saia do vestido, em uma pegada punk, contrastando com a historicidade do filme.

3.3 A PARTIDA

Em uma grande oposição à primeira cena, onde se vê uma Rainha em seu ambiente opulento, repleto de cores, madura, a cena de sua partida da Áustria para a França (ilustração 22) retrata uma Maria Antonieta ingênua, aos seus 14 anos, indo de encontro ao destino que a implicaram: casar-se com Luís XV. É possível notar então a primeira paleta de cores da sua narrativa, em um azul pastel que no filme representa a sua jovialidade, ingenuidade e até mesmo uma melancolia pela vida deixada para trás e as inseguranças sobre seu futuro.

Ilustração 22 - Painel imagético da cena da partida de Maria Antonieta da Áustria.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Na cena, a Delfina está usando um *Caraco* (também conhecido como casaquin), peça que segundo o livro *Survey of Historic Costume: A History of Western Dress* (Tortora, 1989) era uma “jaqueta longa e justa (o corpete caraço [kara-sow]) semelhante em estilo ao já mencionado casaquin em corte [...] e jaquetas baseadas em trajes de montaria masculinos ingleses, usadas com chapéus masculinos.” A maioria dos Caracos eram peças mais informais e através desse trecho do *The Metropolitan* é possível entender um pouco melhor a sua estrutura.

Na primeira metade do século XVIII, as senhoras usavam casaquins e anáguas para o dia a dia como alternativa ao robe formal à la française. O casaquin, ou jaqueta, era cortado como um vestido, mas chegava apenas até o quadril. Normalmente a saia era de material ou cor

contrastante e terminava nos tornozelos. Esse traje popular era o conjunto básico das damas da burguesia e dos criados (MET, s/d, online).

É possível perceber que a personagem começa sua jornada vestida com uma peça mais simples, o cabelo solto e um laço infantil para criar o primeiro contraste com a sua nova vida e posição social.

3.4 A CHEGADA

Atravessando a câmara entre a Áustria e a França e abandonando toda a sua herança austríaca, desde suas roupas até seu cachorro, Maria Antonieta é, então, vestida com suas novas roupas francesas, suntuosas, mais formais. Na cena (ilustração 23) “a personagem entra e sai, mantendo vestes com tons de azul, símbolo dessa passividade de um corpo que por uma articulação política e matrimonial passa a ser propriedade da França” (Paiva,A; Paiva,M, 2022, p.5)

Ilustração 23 - Painel imagético da cena da chegada de Maria Antonieta na França.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O diretor de fotografia Lance Acord explica ao longo dos extras do DVD que:

O filme começa com ela em Schönbrunn, Áustria. E aí o clima é diferente. Sempre quisemos fazer a Áustria mais sombria, com um clima diferente. Mas quando ela chega a Versalhes

entramos em um mundo de cores vivas, cores de frutas. E isso para mim, representou o seu período jovem em Versalhes. Fica presa no protocolo e está aprendendo tudo isso já (Extras, DVD, 2006).

A paleta de cores continua semelhante, a roupa segue o mesmo tom do primeiro vestido, porém agora a presença do vermelho e do branco nos elementos leva a reforçar a chegada da Delfina na França, fazendo alusão às cores da bandeira.

Nesta sequência, Maria Antonieta aparece utilizando novamente um caraco, mas agora a peça é de cetim, com um decote expondo o colo e um grande laço em seu pescoço. Agora a jovem aparece com um visual mais formal, com um chapéu tricorne (um chapéu de três pontas) casando com o vestido e seu cabelo preso, numa estrutura que veremos amadurecer ao longo do filme.

3.5 O CASAMENTO

Na cena do casamento (ilustração 24), Maria Antonieta aparece em seu mais notável *Robe à la française*, repleto de laços, que aqui viriam a se tornar uma das marcas da estética do filme.

Ilustração 24 - Painel imagético da cena do casamento de Maria Antonieta e Luís XVI.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Segundo Almeida e Held (2020), os reais vestidos de Maria Antonieta eram amplos, com armações muito maiores. Diferentemente do vestido apresentado na cena, o vestido de casamento da Rainha foi muito maior e brilhante.

Feito de tecidos ricos e repleto de decoração com babados, o robe à la française era usado apenas pelas mulheres mais ricas. Apresentava um corpete justo com decote quadrado que revelava grande parte da parte superior dos seios de uma mulher. Os laços na frente do corpete ficavam escondidos sob um estômago, ou painel triangular, ricamente decorado com laços ou babados. Mangas justas cobriam o braço dos ombros até os cotovelos, onde muitas camadas de rendas e babados, chamados engagementantes, circundavam o antebraço. A parte de trás do vestido apresentava as mesmas pregas até o chão do vestido de saco e do robe à l'anglaise relacionado. A saia externa do robe à la française era feita de um tecido, muitas vezes de cetim, que combinava com o corpete e era deixada aberta na frente para revelar uma anágua com babados. A anágua, assim como o estômago, continha muitas decorações: camadas de babados, laços, flores, rendas e outros toques ornamentais (Ravelle, 2017, p.24).

A cena contrasta os tons neutros mais uma vez com o vermelho da França aqui sendo utilizado pelos membros do clero e o futuro Rei, como sinal de poder.

3.6 COROAÇÃO

Na cena da coroação do Rei Luís XVI (ilustração 25), mais uma vez o azul é predominante na paleta de cores na construção da narrativa.

Ilustração 25 - Painel imagético da cena da coroação de Luís XVI.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

. Porém, dessa vez, vem em um azul escuro, imponente, que aqui vem em contraposição ao primeiro azul melancólico. Nessa cena representa a tomada de poder do Rei e da nova Rainha da França.

Já em solo francês, chama logo atenção a diversidade de cores no Palácio de Versailles, simbolizando a extravagância e futilidade da realeza. O azul predomina tanto nos cenários quanto nos figurinos. A direção de arte quis ressaltar a força da família real, em uma alusão ao conceito de 'sangue azul', tão difundido como característica da monarquia. Também lembra o céu, transmitindo a ideia de algo etéreo, sublime, colocando a realeza em um patamar acima dos simples mortais (Paiva,A; Paiva,M, 2022, p. 6).

Na cena, a personagem aparece com o segundo e mais marcante *Robe à la Française* do filme, decorado por laços, rendas e aplicações; o vestido aliado às joias demonstra a importância da ocasião. Para a construção do vestido, Milena conta em uma reportagem que utilizou rendas originais para maior verossimilhança.

Usei rendas originais do século XVIII [...] naquela época todas as damas da corte estavam cobertas de renda porque era uma forma de mostrar o quão rica você era. [...] Preferi que a decoração dos vestidos fosse mais gráfica do que rendada. Mesmo que eu usasse lindas rendas de época às vezes (Canonero, 2006, online).

3.7 BAILE DE MÁSCARAS

Ponto de virada no filme, a cena do baile de máscaras (ilustração 26) marca uma importante mudança de Maria Antonieta. É a primeira vez no filme que vemos a rainha vestindo preto, que aqui, assim como as outras cores, são simbólicas para a narrativa da personagem, já que é no evento que a mesma conhece seu futuro amante, Conde Axel Fersen.

Ilustração 26 - Painel imagético da cena do baile de máscaras.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Tendo o preto aqui como símbolo da luxúria, desejo, diferente das próximas vezes em que veremos a personagem utilizando a cor no final do filme, aqui vemos a paleta da cena em um mix de tons quentes, principalmente o amarelo e preto. Segundo Heller, o preto aliado ao amarelo representa egocentrismo, a culpa e a traição, “amarelo-preto é o egoísmo, a infidelidade e a hipocrisia, todos sentimentos muito mais desprezíveis [...] Preto sobre amarelo são todos os sinais de alerta: Eles sinalizam: Pense bem no que irá fazer, pois pode se machucar!” (Heller, 2008, p. 239).

3.8 PETIT TRIANON

Ao longo da sequência de cenas da Rainha no *Petit Trianon* (ilustração 27), quando Maria Antonieta se muda para sua nova residência próxima ao palácio, é possível notar novamente a mudança de paletas de cores. Agora em um ambiente bucólico, voltada para a maternidade e para receber apenas seus amigos próximos, sem as obrigações da corte, a presença do verde, amarelo e rosa dão o ar primaveril ao filme.

Ilustração 27 - Painel imagético de momentos de Maria Antonieta no Petit Trianon



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Assim como em sua biografia, agora o figurino abre espaço para o branco e cores claras. Agora os tecidos são leves, em sua maioria musselinas e algodão e as peças mais simples, com as famosas *gaulles* e *chemises*.

Ilustração 28 - Chapéu de palha em Barry Lyndon (1975) e em Maria Antonieta (2006).



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Os cabelos também sofrem mudanças, antes em *poufs* megalômanos, agora vemos os cabelos mais naturais ou em chapéus de palha. Um desses chapéus (ilustração 28) inclusive, conta a figurinista, foi o mesmo utilizado por Marisa Berenson (Lady Lyndon) em *Barry Lyndon* (1975), filme que concedeu a Canonero seu primeiro Oscar de melhor figurino.

3.9 MORTE DA CAÇULA

Em uma das cenas mais marcantes (ilustração 29), depois de sua filha caçula falecer, Maria Antonieta aparece com um vestido no mesmo tom do azul melancólico das primeiras cenas em que a personagem se sentia perdida, isolada, triste, representando aqui que ainda assim ela continua com aqueles sentimentos em si.

Ilustração 29 - Painel imagético da cena da morte da filha caçula de Maria Antonieta



Fonte: Compilação do autor, 2024.

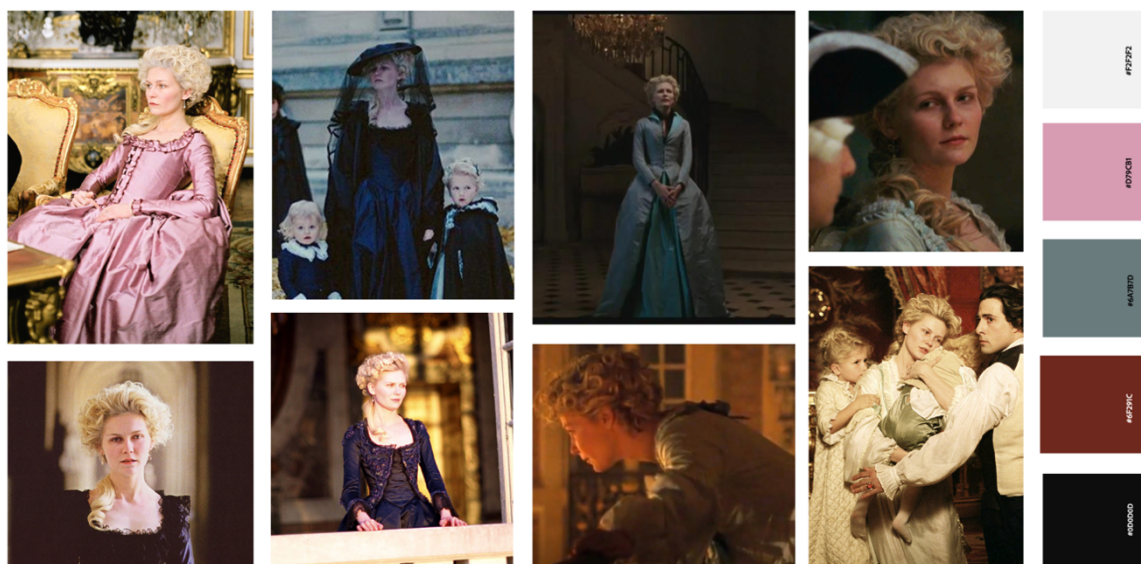
Porém, o detalhe simbólico do figurino nessa cena é o cinto vermelho. Segundo Kirsten Dunst, ela e Milena estavam sempre juntas provando peças e testando tecidos diferentes, e sempre tiveram uma troca muito aberta sobre as ideias para o figurino. Foi então que Dunst sugeriu “que usasse uma fita vermelha na cintura para fazer parecer que tinha sido cortado ao meio.” (2021)

Mais uma vez, de forma simbólica, o figurino conseguiu expressar os sentimentos da personagem.

3.10 ANOS FINAIS

Durante os momentos finais do filme (ilustração 30), com a ameaça iminente da Revolução, a perda de sua mãe e filha e sua saída de Versailles rumo ao seu trágico destino, é perceptível a mudança em relação a sua paleta de cores e vestimentas.

Ilustração 30 - Painel Imagético dos momentos finais de Maria Antonieta



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Agora a Rainha aparece trajando preto em algumas cenas que, ao contrário do baile de máscaras, aqui denota “[...] uma grande ligação com a morte e com a dor e representa o fim, ao contrário da cor branca que representa o início. Considera-se ainda a cor básica do clero, relacionando-se assim com o conservadorismo” (Pastoureau, 2014). Além do preto, o tom de azul melancólico das primeiras cenas retorna e os outros tons que antes eram vivos e pastéis agora são sóbrios e maduros, mudando a atmosfera das cenas.

As roupas passam a ser menos adornadas e mais cobertas e seus cabelos, antes presos em *poufs*, ou enfeitados, agora estão mais baixos e até mesmo um tanto bagunçados, transmitindo esse ar de exaustão da personagem.

3.11 MADAME DU BARRY

Para a antagonista do filme, cores e figurinos também fazem a leitura sobre a personalidade e posição da personagem no contexto da história.

Ilustração 31 - Painel imagético de momentos de Madame du Barry



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Vivendo como amante do Rei Luís XV, e sendo considerada por todos como alguém abaixo da nobreza da corte, uma *outsider*, tendo apenas uma cena em que a contragosto Maria Antonieta dirige a palavra à mesma, Madame du Barry (ilustração 31) é o oposto de todas as outras personagens do filme. A cor aqui revela seu íntimo, “Há o predomínio de tons quentes, como o vermelho e o dourado, além do verde-escuro. Representam a paixão e volúpia pecaminosas de Du Barry se contrapondo à elegância virginal de Antonieta” (Paiva,A; Paiva,M, 2022, p.6).

Sempre com acessórios extravagantes e joias voluptuosas, Milena Canonero explica que “Eu vesti [du Barry] como um pássaro exótico, em contraste com a ingênua e inocente rainha” (2021).

3.12 CABELOS & MAQUIAGEM

Os penteados ao longo do filme seguem a historicidade, porém de forma mais suave, com a presença dos *poufs* (ilustração 32) um pouco mais baixos e menos enfeitados, e até mesmo a aparição de um cabelereiro, em referência a Leonard Autie, cabelereiro que criou o estilo.

Ilustração 32 - Painel imagético dos cabelos de Maria Antonieta ao longo do filme



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Os cabelos, assim como o figurino, também vão ser impactados com os anacronismos, e Maria Antonieta aparecerá com os cabelos rosas em algumas cenas, trazendo seus penteados para a contemporaneidade.

Durante uma entrevista para a Vogue, a cabelereira francesa Odile Gilbert, que trabalhou nos penteados do filme, disse:

Eu queria que o cabelo de Marie fosse extravagante, mas ainda dentro dos limites da realidade. Eu projetei o cabelo dela pensando que ela é uma jovem rica sem nenhum senso de realidade, então tudo é possível. Ela passa por fases, então às vezes é enorme e às vezes ela desgasta. Eu diria que desenhei cerca de 30 looks, mas não esbocei nada. Eu simplesmente começava a pentear o cabelo de Kirsten e Sofia dizia: ‘Isso é tão fofo, adorei!’ (Gilbert, 2021, online).

A maquiagem também vai exercer um papel de importância ao longo da narrativa, utilizada como uma ferramenta na diegese, mostrando seu tom para descredibilizar a cena que está sendo exibida.

Ilustração 33 - Cena "Que eles comam brioche"



Fonte: Pinterest, 2024.

Durante o filme, Maria Antonieta é vista apenas utilizando maquiagens leves, dando ênfase aos tons de rosa, principalmente no *blush* e nos lábios. Dunst conta que não usava nem rímel durante as filmagens, porém, durante a cena em que a Rainha descobre que está sendo acusada de ter proferido a famosa frase “Let them eat cake” (em português conhecida como

“Que comam brioches”) a personagem aparece utilizando um batom preto (ilustração 33), destacando através do seu visual a falsidade da afirmação.

A cena dos brioches é inverossímil se comparada com a ordem natural que impera na diegese, revelando-se falsa, e causando um distanciamento, como que um parêntese na narrativa, como a sugerir que isso não ocorreu (Houlthasen, 200, p. 84)

A cena logo termina com ela em suas vestes e maquiagem de costume afirmando que isso “era tão sem sentido, eu nunca diria isso”.

3.13 MANOLO BLAHNIK

Os sapatos são peças que ficaram no imaginário do público após o filme, isso porque para o projeto a diretora contou com Manolo Blahnik, famoso estilista sapateiro de luxo, que ficou conhecido por calçar inúmeras celebridades com suas criações, além de ter suas peças ditas como “melhor do que fazer sexo” pela cantora Madonna.

Através desse desejo pelos sapatos, Manolo traz um valor anacrônico aos sapatos do longa, que são tão desejados naquele período quanto as criações reais do estilista eram estimadas naquele momento, fazendo aparições em séries populares de alta audiência como *Sex and the City* (1998).

Manolo conta que foi uma honra receber o convite para a produção, pois desde novo aprendeu tudo sobre a Rainha através da biografia escrita por Stefan Zweig (1932), que sua mãe lia para ele e a irmã, porém sempre parava antes da queda da Bastilha, evitando contar as crianças o trágico fim da Rainha.

Quando eu era menino, minha mãe costumava ler para mim e para minha irmã páginas da biografia de Maria Antonieta. Eu tinha plena consciência da forma injusta como aquela mulher era tratada pelo adorável povo francês [...] Eu, pelo menos, acho-a tão inspiradora. Ela morreu tão mal, para pagar pelos seus pecados. Sim, ela gastou dinheiro que não deveria, mas era jovem e entediada (Blahnik, 2016, online).

Durante suas pesquisas para a criação dos sapatos, o estilista começou suas explorações em Paris estudando os calçados do século XVIII. Já em Londres, o museu Victoria & Albert

cedeu sapatos que pertenceram à Rainha para maior precisão do projeto. Assim como a diretora, o estilista fez “uma espécie de cruzamento entre acadêmico e um pouco de fantasia” (Blahnik, 2016, n.p).

Ilustração 34 - Painel imagético dos sapatos do filme.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O resultado visto no filme são sapatos (ilustração 34) que respeitam a historicidade, mas ao mesmo tempo, parecem ter acabado de sair de caixas de bombom, coloridos, com laços, um deleite ao espectador, reforçando mais uma vez o prazer visual feminino do filme.

3.14 ANACRONISMOS

Em 1970, o professor de história David Hackett Fischer definiu o anacronismo como “[...] qualquer descrição, análise ou juízo sobre um evento que situe tal evento num ponto do tempo distinto daquele que, de fato, ocorreu” (Fischer, 1970, p. 133).

Ao longo do tempo, o anacronismo foi visto como um obstáculo entre os historiadores e a academia conservadora, porém foi na arte e principalmente no cinema que essa ferramenta encontrou um terreno fértil para se desenvolver com maior liberdade poética.

Ilustração 35 - Painel imagético dos elementos anacrônicos ao longo da produção



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Para além do conteúdo histórico, uma ferramenta utilizada pela diretora Sofia Coppola no filme para capturar o *zeitgeist* (espírito do tempo) do lançamento do longa e reforçar o senso de identidade juvenil da Rainha, foi a inserção de anacronismos (ilustração 35) durante a narrativa e todo o processo de produção do filme, focando principalmente nos figurinos, que geram uma ruptura com todo o período histórico que o filme retrata:

Não é de se estranhar então, que quando o filme Maria Antonieta foi lançado, o assunto predominante na mídia seja o vazio e a superficialidade dos jovens atuais e também a exploração ao máximo do fenômeno das celebridades (Sant'anna; Expressão, 2011, p. 03).

Como será analisado adiante, o filme possui diversos símbolos anacrônicos que, juntos, contam a história de Maria Antonieta através de um filtro de Sofia, criando um simulacro pop.

3.15 O PUNK

Os primeiros acordes de guitarra com a tela ainda escura dão a ideia de que esse não será apenas um drama histórico. Enquanto letras cor de rosa apresentam os créditos do filme, é possível escutar a música *Natural's Not in It*, da banda britânica Pós-Punk *Gang of Four*, versos que fazem alusão ao tema do filme.

Ilustração 36 - Letra e tradução da música Natural is not in it

The problem of leisure	O problema do lazer
What to do for pleasure	O que fazer pelo prazer
Ideal love a new purchase	Amor ideal, uma nova aquisição
A market of the senses	Um mercado das sensações
Dream of the perfect life	O sonho da vida perfeita
Economic circumstances	Circunstâncias econômicas
The body is good business	O corpo é um bom negócio
(...)	(...)
Renounce all sin and vice	Renuncie a todo o pecado e vício
Dream of the perfect life	O sonho da vida perfeita
This heaven gives me migraine	Este paraíso me dá enxaqueca
(...)	(...)
Coercion of the senses	Coerção dos sentidos
We are not so gullible	Não somos tão fáceis de enganar
Our great expectations	Nossas grandes expectativas
A future for the good	Um futuro para os bons
(...)	Fornicação te deixa feliz
Fornication makes you happy	Não há escapatória da sociedade
No escape from society	O natural não é isso
Natural is not in it	Suas relações são de poder
Your relations are of power	Nós todos temos boas intenções
We all have good intentions	Mas sempre com segundas intenções
But all with strings attached	(...)
(..)	Este paraíso me dá enxaqueca
This heaven gives me migraine	Este paraíso me dá enxaqueca
This heaven gives me migraine	Este paraíso me dá enxaqueca
This heaven gives me migraine	

Fonte: Compilação do autor, 2024.

A música (ilustração 36), que discorre sobre essa busca pelo prazer de forma efêmera, e perder o instinto natural da bondade pelo dinheiro e pelos prazeres, quando se está imerso no paraíso, casa perfeitamente com a narrativa que se verá a seguir da rebeldia juvenil de uma Rainha que está presa, perdida em um paraíso asséptico, cercada de luxos e “*Suas relações são de poder*”, porém no fim do dia sonha com a vida perfeita tentando escapar da monotonia de seus dias.

A ideia era apresentar a rainha através dessa percepção decadente que temos dela. A música do Gang of Four [‘Natural’s Not in It’] foi criada para incorporar essa energia punk e estabelecer o tom desta história. Tem esse espírito de: Somos as crianças que assumiram o controle do castelo e podemos fazer o que quisermos (Coppola, 2021, online).

É deitada em sua *chaise* de forma lânguida que a Rainha estabelece o primeiro contato com a audiência, ainda ao som de *Gang of Four*. Na cena, Maria Antonieta está sendo calçada por sua empregada e com um semblante de tédio se delicia com um dos inúmeros bolos que a cercam. Logo em seguida, a personagem quebra a quarta parede de forma anacrônica e cria um vínculo com o espectador já nos primeiros segundos de filme.

O que se vê a seguir é o letreiro do filme (ilustração 37) em uma fonte que faz referência à capa do álbum *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* (1977) da famosa banda *punk* britânica Sex Pistols em um dos primeiros anacronismos visuais do longa. A banda ficou conhecida pelo seu caráter anárquico e político que no filme é visto como um tom caricato e referenciando a estética pós-moderna do punk-rock dos anos 80. A fonte foi utilizada nos cartazes de divulgação e na capa do DVD.

Ilustração 37 - capa do álbum *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* e letreiro do filme.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A trilha sonora moderna continuará presente ao longo do filme. Segundo Coppola, “Não achei que a música clássica evocasse o mesmo sentimento. Queria principalmente mostrar que eram adolescentes e associei esta música à minha adolescência. Eu queria que parecessem aqueles videocliques de Adam Ant que eu adorava quando criança” (2021)

A diretora se inspirou na sensibilidade do movimento *New romantic* para pensar na trilha sonora que faria sentido para dar tom à narrativa, já que cresceu ouvindo bandas como The Cure, New Order e Bow Wow Wow.

Em outra aparição marcante para o enredo, após cair em lágrimas por não conseguir consumir seu casamento, sofrendo pressões por todos os lados, a Rainha aparece ao som de *I want candy* da banda *Bow Wow Wow*, se entregando ao prazer do hedonismo das compras como forma de esquecer momentaneamente sua situação na corte, se debruçando a uma infinidade de roupas, acessórios, sapatos e principalmente o título da música: doces.

As músicas continuam aparecendo, como na cena do baile de máscaras, com a música *Hong Kong Garden* da banda *Siouxsie And The Banshees*, entre outras que ao longo do filme estabelecem o senso de juventude e rebeldia da rainha nos momentos certos.

3.16 ALL STAR

Considerado o momento mais memorável do filme, a aparição do tênis *all star* no longa (ilustração 38) pode passar despercebida se por um descuido a atenção do espectador for desviada para outro elemento da cena. Isso porque o tênis tem seu protagonismo por apenas dois segundos atrás dos pés da Rainha que experimenta sua nova aquisição, seus novos pares de salto na sequência ao som de *I want candy*, citada anteriormente.

Ilustração 38 - Aparição do All Star no filme



Fonte: Pinterest, 2023.

Dois segundos, porém, foram o suficiente para eternizar esse anacronismo na história do cinema. Segundo Roman Coppola, diretor-assistente do filme, foi uma ideia de última hora, porém que falava com o espírito do filme de que eram apenas jovens. E ainda complementa que o *all star* era da dublê de Kirsten Dunst, que estava no set aquele dia (2021).

Os tênis chamam a atenção como artefato, como código e como signo, e deveriam chamar a atenção imediata do espectador, pois há o objetivo óbvio de mostrá-los, mesmo por poucos segundos. O objeto deslocaliza e denuncia, assim como a música, que este filme é o ponto de vista da diretora sobre a personagem Marie Antoinette, na qual ela rompe com a linearidade temporal de maneira explícita: 'hibridizando' o que seria o costumeiro na extravagante corte europeia com um objeto de consumo, um artefato (e mercadoria) contemporâneo (Holthausen, 2012, p. 94).

Lançado em 1908 como *Converse Rubber Shoe Company* pela Marquis Mills, a empresa passa a produzir sapatos com solado de borracha para crianças e adultos e em 1915 entra no ramo esportivo. Porém, o ponto de virada acontece em 1921, com a entrada de Charles H. "Chuck" Taylor na empresa, após convencer a empresa a projetar uma linha de sapatos exclusiva para basquetebol, batizada de *All Star*. O sucesso foi tanto que em 1930 o tênis já era usado pela maioria dos jogadores de basquete em todo o país e o calçado foi rebatizado em sua homenagem e sua assinatura adicionada ao logotipo. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Converse foi responsável por produzir os calçados das forças armadas americanas.

Ao longo das décadas seguintes, o *all star* se popularizou cada vez mais entre a juventude, sempre ligado a celebridades que exibiam o modelo no pé e inseriram a peça em seu estilo cotidiano, fazendo com que se tornasse logo um item de desejo, como James Dean nos anos 50, o movimento *punk* nos 80, e principalmente o movimento *grunge* nos anos 90.

Segundo Hal Peterson, autor do livro *Chucks! The Phenomenon of Converse: Chuck Taylor All Stars* (2016), uma das razões do grande sucesso do Converse é o apelo à cultura jovem. O autor cita como exemplo o senso de comunidade instantaneamente gerado entre os jovens ao usarem os pares de Chuck, “Com tantos modelos e cores para escolher, um jovem pode mostrar individualidade ou conformidade com um grande número de subgrupos de tênis, ou usá-los de uma forma que faça uma declaração de estilo de vida”. E complementa: “Esse apelo juvenil não termina aos 21 ou mesmo aos 30 anos. Um comentário muito comum de pessoas mais velhas que usam tênis é: ‘Eles me fazem sentir jovem novamente’” (Peterson, 2016, p.10).

Ao acrescentar uma grande representação da cultura de massa em uma cena sobre o consumismo desenfreado de Maria Antonieta, harmoniosamente e dentro da paleta do Rococó, nos tons pastéis, em uma posição natural, como se tivesse sido usado assim como os outros sapatos, Sofia Coppola consegue mais uma vez capturar dentro de um filme histórico o *zeitgeist* do período de produção do filme com um elemento anacrônico.

3.17 VISUAIS

Outro recurso anacrônico utilizado no decorrer do longa é a reprodutibilidade de imagens contemporâneas em cenas. Os enquadramentos, posições dos atores, cores, roupas e o *acting* remetem a fotografias dos anos 80, que por sua vez tem como inspiração obras de arte. Segundo Walter Benjamin em sua consagrada obra *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936) ao se referir à reprodução de fotografias no cinema, o cinema ainda não teria de fato compreendido toda a sua potência e sentido. “Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural” (Benjamin, 1936). O autor ainda traça um paralelo que será elucidado adiante sobre a fotografia, o cinema e a pintura.

A pergunta aqui é a seguinte: qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renúncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, 20 passos que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (Benjamin, 1936, p. 186).

O primeiro exemplo é a cena de abertura, onde Maria Antonieta está deitada e sendo calçada. A diretora se inspirou em um trabalho de Guy Bourdin para uma campanha de primavera de 1977 da marca Charles Jourdan (ilustração 39). O fotógrafo francês revolucionou a fotografia publicitária de moda, trazendo surrealismo, sensualidade e mistério para suas imagens.

Ilustração 39 – Cena inicial e fotografia de Guy Bourdin



Fonte: Compilação do autor, 2024.

As duas imagens, no entanto, parecem ter o mesmo denominador comum no modernismo: a obra *Olympia* (ilustração 40) de Édouard Manet, que retrata em 1893 uma prostituta francesa. “O tema principal do quadro é, por fim, a beleza – ou ausência dela – de Olympia, seu poder sexual e a relação disso com o fato do seu corpo ser feminino” (Marques, 2017, p.13), ressaltando mais uma vez nas duas imagens a fotografia e na cena o caráter da sedução aplicado na narrativa.

Ilustração 40 - Olympia, Eduard Manet. Óleo sobre tela, 1863



Fonte: Veja, 2023.

Já citada anteriormente, a banda Bow Wow Wow foi uma das inspirações da ambientação do filme e trilha sonora, e especificamente a capa do disco *The Last of the Mohicans* de 1982 (ilustração 41).

Ilustração 41 - Capa do disco The Last of the Mohicans (1982)



Fonte: Vogue, 2021.

A capa do álbum foi inspirada na outra famosa pintura de Édouard Manet, *Almoço na Relva* (ilustração 42) e também serviu como inspiração para a construção estética de algumas cenas.

Com efeito, O almoço na relva foi uma tela definida em sua época como indecente. Na cena, há uma floresta reclusa, um grupo onde uma mulher participa nua de um piquenique com dois homens vestidos e outra mulher se banhando ao fundo. Público e críticos viram vulgaridade entre as relações do grupo. Diferente de uma cena mitológica, o trio se mostra revestido de excessiva modernidade no comportamento e na indumentária masculina (Franconeti, 2017, p. 220)

Ilustração 42 - Almoço na relva, Eduard Manet óleo sobre tela, 1863



Fonte: Santhatela, 2024.

Neste sentido, o tom de modernidade de Manet foi adotado por Sofia na cena em que Maria Antonieta se senta no gramado do Petit Trianon com suas amigas (ilustração 43) para um momento descontraído de leitura, em poses semelhantes à pintura, na mesma ambientação, porém em um ambiente apenas feminino, resgatando aqui a feminilidade do filme.

Ilustração 43 - Maria Antonieta no Petit Trianon



Fonte: Pinterest, 2024.

Cenas de piqueniques e ao ar livre ao longo do filme também resgatam a estética, trazendo a construção de ambientação e narrativa.

3.18 O BAILE DE MÁSCARAS

Em um dos momentos do filme, novamente ao som de guitarras, quando Maria Antonieta, Luís XVI e mais alguns membros da corte saem às escondidas do palácio para um Baile de Máscaras, mais uma vez demonstrando a atitude rebelde e juvenil, todos os personagens estão vestidos conforme a historicidade do período, porém é o traje da Rainha que se destaca na cena.

Segundo a historiadora de arte Jennifer Milam, em seu artigo *Imaginando Maria Antonieta* (2011), é possível perceber a referência de outro personagem conhecido durante a diegese:

O espectador que reconhece no traje do baile de Dunst [a máscara] uma dívida com a máscara preta pintada com spray na personagem ‘Pris’ de Daryl Hannah no filme *Blade Runner* de 1982 sabe que a intertextualidade do filme é mais importante para a cineasta do que as superfícies do filme (Milam, 2011, p. 48, tradução nossa)¹.

Ilustração 44 – Semelhanças entre o figurino de Maria Antonieta e Pris



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O figurino de Maria Antonieta se comparado com o de Pris (ilustração 44) deixa nítida a intenção da diretora e figurinista ao mencionar este anacronismo. Através da máscara preta de tule, assim como a manga com o mesmo tecido que ainda não existia na época, cabelo loiro platinado e cheio, atribuem à Rainha “um cunho de rebeldia, decadência e futurista, tal como ‘Pris’ em *Blade Runner*, contagiando toda a cena e o espaço, visto que tudo é simultâneo com a música, a fuga do palácio para ir ao baile e outros elementos dramáticos” (Serra, 2020, n.p.).

¹ The viewer who recognizes in Dunst’s masquerade costume a debt to the airbrushed black mask painted on Daryl Hannah’s character “Pris” in the 1982 film *Blade Runner* knows that the intertextuality of film is more important to the filmmaker than the surfaces.

3.19 DIÁLOGOS

Outro ponto que vale a pena ser mencionado, e que aproxima mais ainda o espectador da corte do século XVIII no longa, são os diálogos. O filme não foca em diálogos extensos e de certa forma cruciais para o enredo, sendo em sua maioria monótonos e sobre a vida no palácio, além dos primeiros vinte minutos que contam com pouquíssimas palavras, facilmente esquecidas.

Um artigo no *The Metropolitan* esmiúça o uso da linguagem contemporânea escolhida pela diretora, e como essa escolha influenciou produções históricas subsequentes a utilizarem a mesma ferramenta.

A linguagem revela a natureza de uma sociedade; a forma como as pessoas falam e escrevem, e as coisas sobre as quais falam e escrevem (e as coisas sobre as quais não falam e escrevem) estão umbilicalmente ligadas à forma como vêem [sic] o mundo. É por isso que o diálogo cuidadoso de Coppola e Iannucci é tão importante para trazer o passado para o presente, mas não o presente para o passado. Você pode mexer o quanto quiser com música, roupas e o verdadeiro paradeiro histórico do Duque de Qualquer Que seja em um determinado dia de 1728. Mas quando você muda dramaticamente a maneira como os personagens falam, você está mudando seus universos conceituais fundamentais. Você está levando presente para o passado; você está fazendo um programa sobre a década de 2020, não sobre a década de 1820 (Davies, 2023, n.p, tradução nossa)².

Dessa forma, mais uma vez a diretora consegue adicionar elementos atuais, através de expressões e falas, para que a jovem Rainha dialogue com o público como alguém inserida em seu universo.

3.20 A MODA DEPOIS DO FILME

Ao longo das investigações, foi possível perceber o quanto o figurino da produção influenciou e segue influenciando a moda até hoje. Em setembro de 2006, o *The New Yorker*

² Language reveals the nature of a society; the way people speak and write, and the things they speak and write about (and the things they *don't* speak and write about) are umbilically connected with how they see the world. This is why Coppola and Iannucci's careful dialogue matters so much in bringing Then to Now, but not Now to Then. You can muck about as much as you like with music and clothing and the actual historical whereabouts of the Duke of Whatever on a particular day in 1728. But when you dramatically change the way characters *speak*, you're changing their fundamental conceptual universes. You're taking the Now into Then; you're making a show about the 2020s, not the 1820s.

publicou uma matéria enquanto a estreia do filme se aproximava, mencionando brevemente o seu lançamento e elucidando acerca da história de Maria Antonieta persona e não a personagem que seria vista nos cinemas, porém um detalhe que chama atenção é a previsão da Vogue sobre a modificação do mercado após o filme:

A Vogue prevê que o filme 'terá um impacto considerável na moda nos próximos anos', embora a forma desse impacto seja um pouco difícil de imaginar, como a visão do sorriso de Chateaubriand. Cada nova temporada de desfiles parece recapitular alguma versão do confronto artificial entre o realismo decadente e o chique radical, e tem feito isso há cerca de vinte anos (Thurman, 2006, n.p).

Apesar da importância para a moda e um tema central da produção, é importante salientar que o longa não é um filme sobre moda, e segundo a autora Suzanne Ferris, não pode ser classificado como tal por não seguir nenhum dos seguintes requisitos:

- Filmes sobre o mundo da moda - isto é, filmes que fazem da indústria o seu tema. Estes incluem aqueles que representam as atividades de design nos bastidores, como o *Prêt-a-Porter* (Robert Altman, 1994), ou, mais popularmente, a imprensa de moda, como em *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) e *O Diabo Veste Prada* (David Frankel, 2006), ou paródias, como *Who Are You, Polly Magoo?* (1966) e a série *Zoolander* (Ben Stiller, 2001, 2016).
- Filmes biográficos, dramatizações ficcionais da vida de figuras da moda como designers (*Coco Avant Chanel*, Anne Fontaine, 2009 e *Phantom Thread*, Paul Thomas Anderson, 2017) e fotógrafos (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966).
- Filmes de não ficção/documentários sobre designers individuais, como *Valentino: O Último Imperador* (Matt Tyrnauer, 2008), *Yves St. Laurent* (Jalil Lespert, 2014), *Dior e eu* (Frédéric Tcheng, 2015) e *McQueen* (Ian Bonhôte, Peter Ettedgui, 2014), ou editores de moda, incluindo Anna Wintour e Grace Coddington (edição de setembro, R. J. Cutler, 2009), *Diana Vreeland* (Diana Vreeland: O olho tem que viajar, Lisa Immordino Vreeland, Frédéric Tcheng e Bent-Jorgen Perlmutt 2012) e *Carine Roitfeld* (Mademoiselle C, Fabien Constant, 2013). (Ferris, 2021, p. 4, tradução nossa)³

³Films about the fashion world-that is, films that make the industry its subject. 'These include those that represent the behind-the-scene activities of designing, such as *Prêt-a-Porter* (Robert Altman, 1994), or, more popularly, the fashion press, as in *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) and *The Devil Wears Prada* (David Frankel, 2006), or parodies, such as *Who Are You, Polly Magoo?* (1966) and the *Zoolander* series (Ben Stiller, 2001, 2016).

Biographical films, fictional dramatizations of lives of fashion figures, from designers (*Coco Avant Chanel*, Anne Fontaine, 2009 and *Phantom Thread*, Paul Thomas Anderson, 2017) to photographers (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966).

Um terreno fértil onde a tendência após o filme pôde ser encontrada foram as passarelas das mais variadas marcas. Para uma melhor comparação acerca de como eram feitas as representações e inspirações da Rainha nas passarelas antes e depois do filme, o estudo foi dividido em dois momentos cronológicos. O primeiro contém os seis desfiles mais notáveis com referências a Maria Antonieta no período de 1992 até 2007, antes do filme ser premiado, arrematando um Oscar de melhor figurino e gerar toda a sua repercussão.

Foram analisados seis desfiles das grifes: Thierry Mugler, Vivienne Westwood, Givenchy, Jean Paul Gaultier e Christian Dior.

Ilustração 45 - Painel imagético desfiles



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Analisando a ilustração 45, é possível perceber uma certa forma de padrão, com uma paleta de cores mais sóbria, uma maquiagem muito pesada e por certas vezes beirando ao

Nonfiction/documentary films about individual designers, such as *Valentino: The Last Emperor* (Matt Tyrnauer, 2008), *Yves St. Laurent* (Jalil Lespert, 2014), *Dior and I* (Frédéric Tcheng, 2015), and *McQueen* (Ian Bonhôte, Peter Ettedgui, 2014), or fashion editors, including Anna Wintour and Grace Coddington (*The September Issue*, R. J. Cutler, 2009), Diana Vreeland (*Diana Vreeland: The Eye Has to Travel*, Lisa Immordino Vreeland, Frédéric Tcheng, and Bent-Jorgen Perlmutt, 2012), and Carine Roitfeld (*Mademoiselle C*, Fabien Constant, 2013).

Já no segundo momento, foram separados cinco desfiles, a partir de 2013 até 2023, quando é nítida a mudança nas passarelas. Para esse momento foram analisadas: Jacquemus, Moschino, Fenty, Thom Browne e Chanel. Em todos os desfiles também é possível observar novos padrões.

RUNWAY / PARIS 2023 FALL READY-TO-WEAR

Jacquemus RTW Fall 2023

Simon Porte Jacquemus orchestrated a dreamy fashion spectacle at the Palace of Versailles, with frothy looks Marie Antoinette — or Lady Di — would love.

The lowdown on Jacquemus' tribute to Princess Di and Marie Antoinette

THE COLLECTION WAS
(UNSURPRISINGLY) INDEBTED TO
MARIE ANTOINETTE

jacquemus • Editado • 17 sem
Monday at Versailles...
Hairstyle inspired by Marie Antoinette
Ver tradução

A marca francesa Jacquemus desfilou sua coleção de primavera 2023 (ilustração 46) nos jardins de Versalhes e contou com penteados inspirados na Rainha em seu painel inspiracional, assim como sapatilhas com pequenos laços e meias, evocando a feminilidade, aliadas às silhuetas já conhecidas do período do século XVIII, porém revisitadas com transparências, fluidez e mais curtas.

LET THEM EAT MOSCHINO CAKE! MARIE ANTOINETTE FINALLY MAKES HER DEBUT IN MILAN

Jeremy Scott's sumptuous 18th Century feast is served

Moschino harks back to the age of Marie Antoinette for its Milan Fashion Week show

Let them eat Moschino

Oh Look, a Cowboy Marie Antoinette

HOTBOD | FEB. 21, 2020

Em 2020, para o desfile de outono-inverno da marca italiana Moschino (ilustração 47), Jeremy Scott fez uma das mais marcantes passarelas quando o assunto é Maria Antonieta na contemporaneidade. O estilista levou ao pé da letra a famosa frase “let them eat cake” (deixe que comam bolo – tradução nossa) e o desfile pareceu ter saído de uma confeitaria. Em um visual punk-rock romântico, as modelos desfilaram com um mix de silhuetas do século XVIII e atuais, com peças em materiais como jeans e couro, estampando símbolos da cultura pop, misturando a todo tempo passado e presente. Esse mix também pode ser visto através dos cabelos, nos famosos *poufs* da rainha, sendo a maioria coloridos seguindo a poética anacrônica do filme.

71

Ilustração 48 - Pannel imagético desfile Fenty primavera 2017



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Para a primavera de 2017, a cantora americana Rihanna desfilou a coleção da sua marca Fenty em colaboração com a Puma (ilustração 48), no que os críticos chamaram de “looks de academia para a Maria Antonieta”. Foi possível notar a paleta de cores pastel, com tons de roxo, rosa e pistache, em peças românticas de *streetwear* inspiradas na Rainha. Corsets, rendas, pérolas, leques e muitos laços foram vistos na passarela.

Extravagant Marie Antoinettes Walked at Thom Browne

Story by Mari Abd | Photography by Mattin Lee | 01 October 2019

FASHION MONTH

Each flitted around the set, stopping to smell the seersucker flowers, before a voice came over the PA: "It's time for your medication, Mr. Browne." In kicked the heavy metal music and it was off to the races as a series of models in demented New England-meets-Marie Antoinette get-ups strolled down the runway.

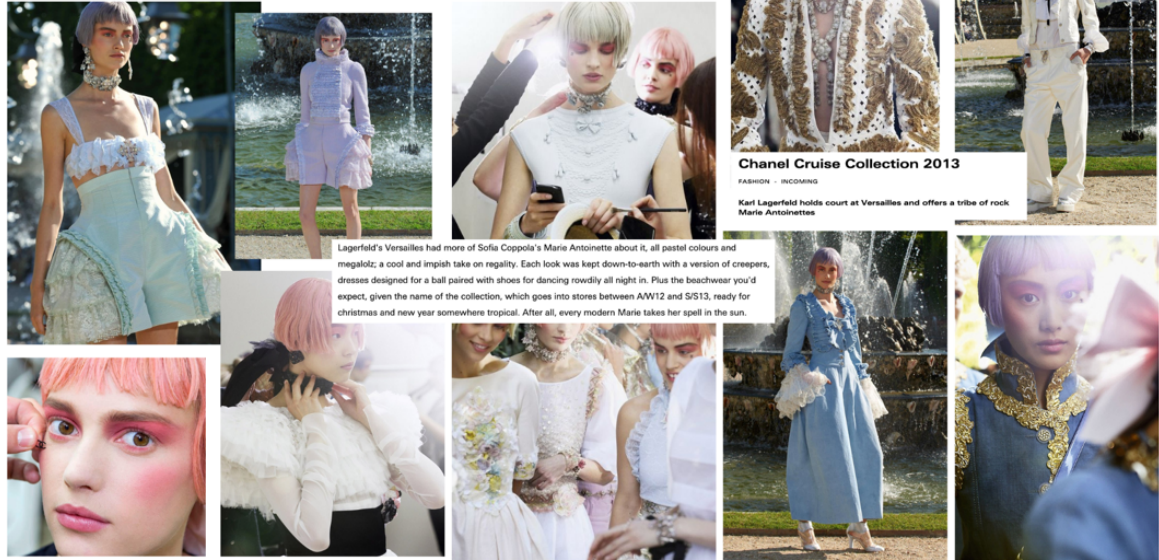
WHERE MARIE ANTOINETTE MEETS SPORTSWEAR: THOM BROWNE SPRING SUMMER 2020

Thom Browne trouxe para a passarela de primavera-verão de 2020 (ilustração 49) uma Maria Antonieta jovem e extravagante e ao mesmo tempo lúdica e infantil, com as silhuetas desconstruídas, com as anáguas muitas vezes aparentes e peças assimétricas, porém aqui a historicidade ganha mais peso nas peças sendo quebrada pelas cores pastéis, construção das maquiagens, adornos nos *poufs* e acessórios.

Ilustração 50 - Painel imagético desfile Chanel cruise 2013

Chanel cruises into Versailles

Cake-eaters and avoiders alike gathered at Versailles on Monday to take in Karl Lagerfeld's rock-inflected vision of Marie Antoinette.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Um dos primeiros desfiles após o lançamento do filme, que abraçou a estética da diretora foi a coleção Cruise de 2013 da grife Chanel (ilustração 50), desfilada em Versalhes, que contou com cabelos em tons pastéis, em um show com peças punk e românticas inspiradas na vida na corte, trazendo “Versalhes em uma França socialista” (Lagerfeld, 2013, online).

Agora, assim como no filme, as passarelas são pastéis, e trazem consigo uma carga mais lúdica, emocional e jovem. Os desfiles também utilizam do artifício de mesclar passado e presente, utilizando símbolos atuais para representar a Rainha. As silhuetas, formas, cores, tecidos, agora fazem, assim como o filme, uma representação de um simulacro.

Mas as passarelas não foram o único espaço que essa estética tomou conta. Editoriais, campanhas publicitárias, coleções de roupas, linhas de maquiagem, como é possível analisar na abaixo na ilustração 51, logo passaram a fazer uso desse universo criando uma identidade *à la* Coppola ao se pensar na Rainha.

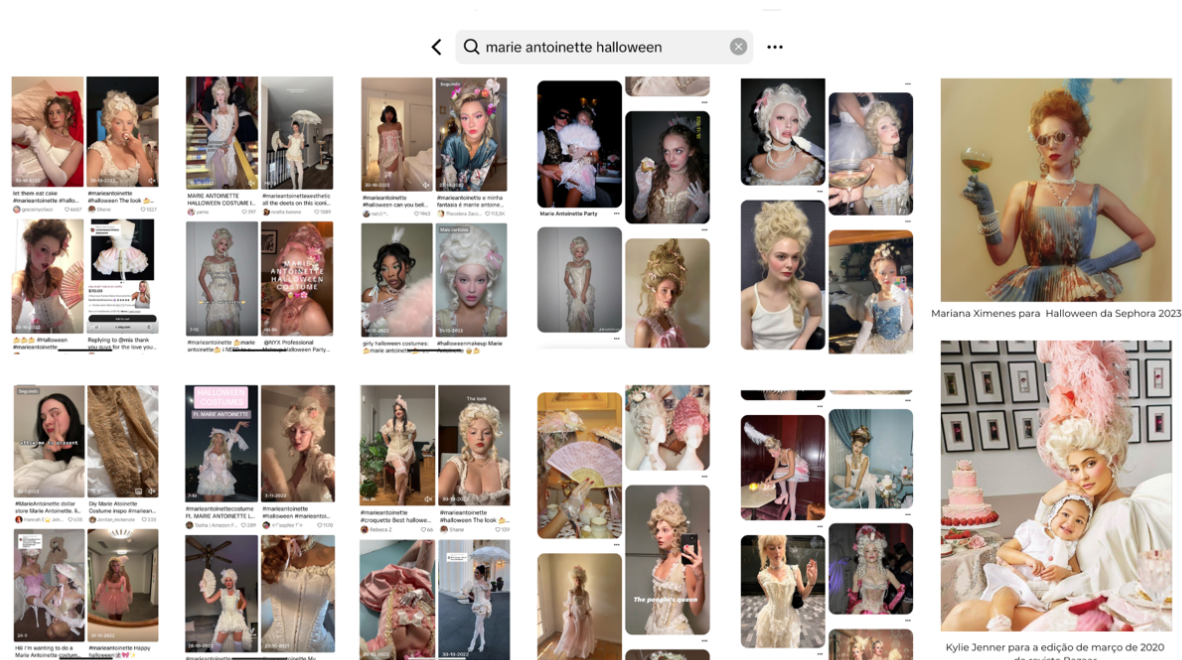
Ilustração 51-Painel imagético a tendência após o filme



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Ao pesquisar por referências de fantasias de Maria Antonieta em redes sociais como o *Tik Tok* (ilustração 52), o usuário se depara com uma enxurrada de vídeos de mulheres se vestindo de acordo com a personagem criada por Sofia Coppola e não os registros históricos que se possuem da Rainha em pinturas. Assim como celebridades que utilizaram de tal versão para editoriais e eventos, como Kylie Jenner para a edição de março de 2020 da revista *Bazaar*.

Ilustração 52 - Painel imagético pesquisas no Tik Tok sobre tutoriais de fantasias de Maria Antonieta



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Aliada a essa influência do figurino na moda, a crescente onda de tendências e “estéticas” geradas por redes sociais como *Tik Tok* e *Instagram* resgataram mais uma vez a diegese do longa de 2006 com a chegada da estética “coquette”.

A expressão *coquette* vem do francês e refere-se à “feminilidade francesa na comédia do Regime antigo onde ela representou a mulher parisiense aquisitiva e vaidosa”, eram mulheres sedutoras, que flertavam por prazer. Essa estética se inspira no passado, combinando a sensualidade e a feminilidade sem esforço e trazendo-as à moda atual, criando um visual que exala confiança e graça.

Existem alguns elementos-chaves, referentes a elementos de design para que se torne possível entender essa estética e a sua ligação com Maria Antonieta e a produção de Sofia Coppola, e segundo Danisa Bevcic, são eles:

1. A renda: elemento central da moda Coquette, acrescenta um toque de romance e mistério aos looks. Pode ser usado como sobreposições, enfeites ou como peças completas, criando um apelo delicado e sensual.
2. Os tecidos transparentes: desempenham um papel crucial na moda Coquette, permitindo uma exibição sutil, mas provocante, de feminilidade. Do chiffon etéreo ao delicado tulle, esses tecidos criam uma sensação de fascínio estimulante, oferecendo vislumbres de pele.

3. Detalhes intrincados, como bordados, miçangas ou babados: Esses detalhes agregam profundidade e interesse visual às peças, fazendo com que elas se destaquem.
4. Elementos delicados e delicados, como laços, babados e cores pastéis: Esses elementos contribuem para a atitude lúdica e sedutora associada à estética Coquette.
5. Roupas com inspiração vintage: A moda Coquette se inspira em diferentes épocas, incluindo a moda vitoriana e rococó. Roupas de inspiração vintage, como saias de cintura alta, blusas de renda e detalhes em fitas, são componentes-chave da tendência Coquette.
6. Os acessórios femininos desempenham um papel crucial na finalização do look Coquette. Joias delicadas e delicadas, como colares de pérolas, acrescentam um toque de brilho sem dominar a estética geral. Sapatilhas, Mary Janes e saltos com cadarço são opções populares de calçados que realçam o clima romântico e feminino (Bevcic, 2024, n.p - tradução nossa).⁴

⁴ 1. Lace, a central element of Coquette fashion, adds a touch of romance and mystery to outfits. It can be used as overlays, trimmings, or as full garments, creating a delicate and sensual appeal.

2. Sheer Fabrics play a crucial role in Coquette fashion, allowing for a subtle yet provocative display of femininity. From ethereal chiffon to delicate tulle, these fabrics create a sense of stimulating allure by offering glimpses of skin.

3. Intricate Detailing, such as embroidery, beading, or ruffles. These details add depth and visual interest to garments, making them stand out.

4. Dainty and Delicate Elements, such as bows, ruffles, and pastel colors. These elements contribute to the playful and flirtatious attitude associated with the Coquette aesthetic.

5. Vintage-Inspired Clothing Coquette fashion draws inspiration from different eras, including Victorian and Rococo fashion. Vintage-inspired clothing, such as high-waist skirts, lace blouses, and ribbon details, are key components of the Coquette trend.

6. Feminine Accessories play a crucial role in completing the Coquette look. Dainty and delicate jewelry, such as pearl necklaces, adds a touch of sparkle without overpowering the overall aesthetic. Ballet flats, Mary Janes, and lace-up heels are popular footwear choices that enhance the romantic and feminine vibe.

Ilustração 53 - Painel imagético tendência Coquette



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Segundo Constanza Coscia, a estética hiperfeminina da tendência (ilustração 53) não poderia ser melhor representada do que pela extensa filmografia de Sofia Coppola (2023). Toda a questão da feminilidade e o poder de se tornar uma mulher estão diretamente ligados à diretora.

Uma das obras Coquette mais populares de Coppola é o filme *Maria Antonieta*, de 2006, estrelado por Kirsten Dunst. A cena ‘I Want Candy’, que mostra uma indulgente Maria Antonieta e suas amigas, é uma representação perfeita de tudo o que a estética afirma ser: infinitos tons de rosa, sapatos com babados desenhados por Manolo Blahnik, acessórios de renda e hiperfeminilidade levada ao extremo (Coscia, 2023, n.p, tradução nossa).⁵

A importância da Rainha e do filme *Maria Antonieta* (2006) para a indústria da moda segue reverberando até hoje, e o *The New Yorker* (2006) chegou a afirmar que “Maria Antonieta

⁵ One of Coppola’s most popular Coquette Core works is the 2006 film *Marie Antoinette*, starring Kirsten Dunst. The ‘I Want Candy’ scene, which shows an indulgent Marie Antoinette and her friends, is a perfect representation of everything the aesthetic claims to be: endless shades of pink, frilly shoes designed by Manolo Blahnik, lace accessories, and hyper-femininity taken to the extreme.

é periodicamente desenterrada para ser insultada ou celebrada ou, como nos últimos anos, para ajudar a vender roupas, como fazia quando era rainha.”

4. XICA DA SILVA

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Por volta de 1734, dentro de um arremedo de senzala, uma espécie de porão construído embaixo das casas dos senhores contendo apenas uma porta e uma janela, localizado no arraial do milho Verde, Francisca Parda “nasce sadia, de traços regulares, mais alva que a mãe, perfeita na conformação física” (Miranda, 2017, p. 30).

Filha de uma mistura de etnias, sua mãe, Maria Mina era uma mulher africana escravizada e Capitão Antonio Caetano de Sá, seu pai, era um português militar de alta posição social na época. A filha, assim, é batizada como “parda” em seu sobrenome pela sua pele mais clara, fato que sua mãe almejava como uma chance para a possibilidade de sua liberdade futura.

A filha de Maria mina recebe o nome de Francisca. Dizem Francisca parda, pois é de pele clara, filha de africana com português. Maria mina escolheu esse nome por devoção ao santo a quem fizera promessas durante a gravidez e na hora do parto, enquanto segurava o cordão protetor. Ao acalantar a criança, diz-lhe que quando crescer será livre, rica feito a Mãe do Ouro, será como as rainhas africanas nascidas de leopardos, dominando exércitos. Sabe, porém, que o destino da filha é a pobreza e a escravidão. Aquela criança poderá no futuro almejar apenas a alforria.

Mais um pensamento a inquieta. A filha nasceu longe das suas origens. A avó africana jamais a conhecerá. O passado de Maria mina está perdido nas brumas do reino de Daomé (Miranda, 2017, p. 30).

Seu pai não foi declarado no batismo, e assim a pequena Francisca não foi alforrida como a maioria dos filhos de brancos com negras, e considera-se que a imagem paterna mais presente para a mesma era provavelmente seu proprietário, o também negro forro Domingos da Costa.

4.1.1 Infância

Durante sua infância, Xica é bem tratada por Domingos da Costa, recebendo “boa alimentação por isso não sucumbe às doenças que matam os filhos de escravos. Cresce forte e saudável, conseguindo sobreviver as adversidades de toda a sorte [...] come com prazer” (Miranda, 2017, p. 33). A menina, apesar de realizar tarefas de jardinagem, cozinha e limpeza

das roupas, ainda assim encontra tempo para se divertir, entre banhos no riacho e a pesca de pequenos peixes.

Durante o estudo de sua biografia, se percebe que desde o início de sua trajetória, Francisca utiliza das vestes como uma forma de pertencimento aos ambientes em que está inserida, como é possível analisar na passagem sobre suas idas ainda criança com sua mãe à missa

Xica vai assistir à missa de domingo com sua mãe e as outras escravas, vestidas com as melhores roupas! A menina é vaidosa, penteia os cabelos com apuro, olhando-se num caco de espelho. Como não possui adornos de ouro, fabrica-os de cristais coloridos que cata pelos matos e rios, ou sementes e coquinhos que fura com um espeto quente. Ganha de escravos pequenas figas em raiz de alecrim e outros enfeites que eles esculpem para a menina. (Amarra seus panos coloridos à cintura, ata fitas vermelhas nos braços e nos cabelos, pendura ao pescoço todos os seus cordões com medo-lhas, cruzes, amuletos e o escapulário que o capelão lhe deu. Sonha ter um par de sapatos Raras escravas o possuem e, mesmo quando o conseguem, costumam ir descalças até a capela para não gastar as solas, calçando-os apenas para entrar no templo (Miranda, 2017, p. 122).

Como explorado anteriormente na história de Maria Antonieta, aqui, a roupa também será um escudo de proteção e ferramenta de poder para Francisca.

4.1.2 Chegada ao Tijuco

Durante a exploração de diamantes em Minas Gerais, algumas regiões passaram a receber sanções e demarcações e os monopólios da mineração passam a se formar, dificultando cada vez mais a vida dos pequenos comerciantes que ali viviam. Domingos da Costa, após diversas perseguições e proibido de comercializar na região, vende sua propriedade, assustado com a possibilidade de ser despejado e vai em direção ao Tijuco, para começar uma nova vida.

O Tijuco era uma região que prosperava com a descoberta dos diamantes, e crescia cada vez mais, abrigando funcionários da corte, famílias lusitanas, militares, comerciantes e “um surpreendente número de mulheres forras, fossem negras ou pardas, quase sempre amasiadas com algum homem de posses” (Miranda, 2017, p. 143). Ao chegar no local, a menina fica deslumbrada com o que vê, como é possível observar no trecho a seguir:

Ao passar pelos arrabaldes, Xica se admira com as casas amplas como nunca viu, rodeadas de jardins e pomares de frutíferas laranjeiras, bananeiras, abundantes e compactas jabuticabeiras ou pitangueiras coalhadas de frutas maduras. Alguns homens encapotados passam a pé, segurando tochas de canela-de-ema, assoviando:

Outros vêm a cavalo, sozinhos ou em pares, conversando; tocam a aba do chapéu em cumprimento aos viajantes.

Um bando de ciganos acampado perto da estrada canta em como de uma fogueira. Diante do fogo dança uma mulher sensual girando as saias. [...] Passa uma mulher negra carregada numa cadeira por escravos, vestida com tanto luxo que a menina Xica mal pode acreditar no que vê (Miranda, 2017, p. 145).

É ali que Xica vai ter os primeiros contatos com uma moda luxosa ainda trabalhando para a família Costa, notando nas visitas senhoras e suas aias repletas de adornos “usando formosas saias de cetim, becas de fino linho, camisas de cassa rebordada, ouro nas fivelas, pulseiras, colares, nos brincos e memórias de dedo” (Miranda, 2017, p. 155), porém sua estadia com a família dura pouco, e ao precisar de dinheiro, Domingos da Costa a vende para José da Silva de Oliveira e sua esposa.

Xica passa a morar numa casa ampla e opulenta, frequentada por senhores e senhoras do arraial, com suas vestes luxuosas e conversas elevadas, que abrem livros e falam palavras que a menina não compreende. Vive pela primeira vez entre brancos. Ganha roupas boas, enfeites e um ou outro pequeno adorno de ouro (Miranda, 2017, p. 157).

Sua estadia ali também não dura muito, porém é importante para a menina que começa a aprender mais sobre como se portar, falar e vestir naquele meio. Já um pouco mais velha, durante seus primeiros anos de juventude, um dia acorda doente, tossindo e é mandado um médico a sua ajuda, logo o doutor “Pires Sardinha sente-se arrebatado por sentimentos confusos, perturbado com a figura da jovem” (Miranda, 2017, p. 170) e passa a cuidar de Xica até que esteja curada, e ao final do tratamento, enamorado por ela, a compra de José da Silva e toma seus serviços para si.

É nesse momento que Xica passa a ver sua ascensão social começar. Agora ela era concubina do médico, que por sua vez tinha outras duas amantes, ambas mães de filhos de Pires Sardinhas. Francisca ainda tinha suas funções domésticas, lavava, passava, cozinhava, arrumava, porém agora podia encarregar outros serviços de trabalhos árduos. Agora “Xica sai de casa quando bem entende, já ensaiando ares de dama e ainda mais bem-vestida” (Miranda, 2017, p. 174).

Da relação com Pires, nasce seu primeiro filho, Simão, que recebe a alforria de seu pai, apesar de não o assumir na certidão.

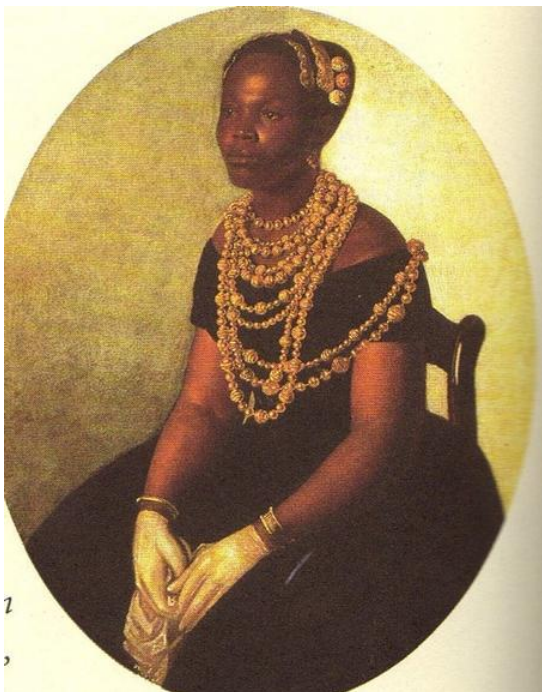
4.1.3 João Fernandes e Xica da Silva

Em 1753, chega no Tijuco depois de uma temporada de estudos em Portugal, João Fernandes, filho do Sargento-mor João Fernandes.

Pouco após sua chegada entre agosto e setembro, João Fernandes compra Xica da Silva de Manuel Pires Sardinha por um valor muito alto. Não existem comprovações sobre os motivos que levaram a compra de Xica da Silva, porém já em dezembro, no dia de Natal, Francisca recebia sua alforria e “essa rapidez na concessão da liberdade indica que Xica e o contratador já tinham um caso de amor logo após ele se tornar legalmente o seu dono - ou mesmo antes” (Miranda, 2017, p. X).

Agora Francisca (ilustração 54) deixa de lado o sobrenome de batismo, Parda, junto com um pedaço de sua história e passa a construir um futuro com seu novo sobrenome: Da Silva, seu primeiro passo à liberdade que sua mãe tanto rezou durante sua gestação.

Ilustração 54 – Representação de Xica da Silva



Fonte: Geledes, 2009.

O sobrenome da Silva, tão simples, carregado de significados populares, por ser o mais comum, comporia um dos elementos de sua futura celebridade. Xica da Costa, Xica Fernandes de Oliveira, Xica Pires Sardinha, ou qualquer outro nome, não teriam a mesma carga simbólica e perfeição sonora (Miranda, 2017, p. 236).

A partir de agora, os relatos passam a demonstrar o poder das vestes para a reafirmação de Xica da Silva em um lugar de resistência, em que muitas vezes, a sociedade não a enxergava como participante.

Na noite de natal, Xica aparece deslumbrando a todos. Traz na cabeça uma coifa de seda branca presa ao cabelo com alfinetes e borla de fio de ouro na extremidade. Os cabelos estão empados com polvilho de goma de mandioca e parecem brancos, enfeitados por um laço precioso.

Usa uma camisa de folhos apertada ao pescoço. A cintura se afina por um espartilho de barbatanas, sobre o qual se destacam um macaquinho de veludo, com rica abotoadura, flores de pedras pendentes sobre o peito, um grosso afogador e pesados brincos de pedraria encastoadas. A saia de ampla roda com cauda, que Xica faz pousar no braço, deixa entrever os sapatos de bicos agudos, levemente voltados para cima, com altos saltos de madeira. Ela segura um bastão fino, mostrando os dedos quase inteiramente cobertos de anéis de ouro. A figura faz grande efeito aos olhos de João Fernandes, que a via em casa sempre usando um folgado timão.

Assim vestida, ornada, recebe a carta de alforria e acompanha João Fernandes à missa, não mais caminhando como escrava, ao fim do cortejo, mas logo atrás dele, como mulher livre.

João Fernandes sente-se seguro para qualquer atitude. Possui, além do poder de seu cargo, a força do êxito que seu empenho na mineração traz ao Serro, enchendo cofres e bolsos da Fazenda Real e dos habitantes. É um bom modo de medir seu poderio e ao mesmo tempo agradecer a essa mulher que o embriaga de paixão (Miranda, 2017, p. 237)

Segundo o advogado Joaquim Felício, a intenção de Francisca ao se trajar daquela forma “era fazer parte daquela sociedade que por sua vez almejava participar da nobreza de Lisboa. Ela fazia por meio do seu séquito de escravos, mas acima de tudo por sua postura e atuação. Paramentada como uma senhora da corte reservava seu lugar” (Felício, s.d,n.p.).

Para tirar Xica da Silva do epicentro dos burburinhos da sociedade, que conspiravam sobre a nova união, João Fernandes presenteia a mulher com seu Petit Trianon mineiro particular (ilustração 55), uma casa afastada, na rua da Ópera, um sobrado protegido, decorado com móveis de luxo e objetos diversos vindos do exterior, principalmente Europa e Índia.

Ilustração 55 - Residência de Xica da Silva em Diamantina



Fonte: Melhores Destinos, 2024.

A casa possuía uma capela privativa no seu jardim florido (ilustração 56), com pomares e hortas. Ali Xica passa a usufruir dos confortos oferecidos a elite na época. A sua realidade era extremamente diferente da maioria dos negros e ex-escravizados que continuavam a viver em condições precárias e sem nenhuma perspectivas de ascensão (Furtado, 2003).

Ilustração 56 - Residência de Xica da Silva em Diamantina



Fonte: Melhores Destinos, 2024.

Na residência eram dados jantares, bailes, festas e todos os eventos com os mais novos jogos da moda na época. Além dos eventos sociais, João Fernandes mandou construir na sua chácara da Palha uma sala de teatro com as mesmas especificidades de uma casa de ópera, em uma escala menor.

O cotidiano de Xica da Silva na Vila do Tijuco era marcado por um estilo de vida opulento. Sua residência, conhecida como Casa da Chica, era um símbolo de sua ascensão social. Decorada com móveis importados, tapeçarias e adornos de luxo, a casa refletia seu status e seu poder. Xica organizava festas e eventos sociais que se tornaram célebres na região, reunindo a elite local em ambientes de riqueza e sofisticação (Esses eventos não apenas reforçavam sua posição social, mas também lhe permitiam exercer uma influência considerável sobre os rumos da comunidade. (Silva, 2024 p.6.)

4.2 XICA DA SILVA E A MODA

Xica da Silva foi a mulher "mais extravagantemente bizarra que houve no Brasil, pela época de Pombal. [...] Foi a mulher que, no Brasil, mais ouro teve, naquele tempo, para gastar" (Miranda, 2017, p. 138).

Francisa possuía em seu guarda-roupa uma rica gama de tecidos refinados e cores fortes, e todas as modas vinham direto da Europa, de revistas vindas da França e Inglaterra que ditavam as “tendências”. Ana Miranda, em seu livro *Cinderela Negra* (2017) dá uma descrição de como seriam os armários de Xica da Silva:

[...] meias brancas e anáguas da mesma cor, para dar volume, e sapatos de seda de nados com fivelas de prata ou pedras coloridas. A saia, de cetim o de outros tecidos, era sempre de cores vibrantes, listadas ou floridas. Para combinar, blusas de chamalote ou algodão em tons de verde, vermelho ou branco. Os acessórios eram variados: chapéu de copa alta, brincos de ouro com pedras preciosas e brilhantes, colares e patuás para proteção, nas mãos um leque de plumas brancas [...] capa dourada ou colorida, que conferia ao conjunto um ar distinto e imponente (Miranda, 2017, p. 137).

4.3 O FIM

João Fernandes, temendo o fim do contrato da exploração de diamantes e com questões acerca da herança deixada por seu pai a serem resolvidas, volta a Portugal, levando seus quatro filhos homens, que receberiam uma educação superior e chegariam a ocupar postos importantes na administração do Reino.

Xica da Silva ficou no arraial do Tijuco com suas nove filhas e as propriedades deixadas por João Fernandes, que lhe garantiram uma vida estável. Xica “alcançou prestígio na sociedade local e usufruiu das regalias privativas das senhoras brancas”.

Francisca da Silva faleceu em 1796 sem nunca mais ter visto João Fernandes. Seu sepultamento ocorreu dentro da igreja de São Francisco de Assis que pertencia à mais importante irmandade local, um privilégio quase exclusivo da elite branca, o que prova que mantinha a sua condição social alta mesmo vários anos após a partida de João Fernandes para Portugal.

5. *XICA DA SILVA* (1976), O FILME

Dirigido por Carlos Diégues, *Xica da Silva* (ilustração 57) teve sua estreia em 1976, e obteve um sucesso esmagador, alcançando o posto de obra mais reconhecida do diretor até hoje, e se tornando a vigésima segunda maior bilheteria, entre todos os longas-metragens produzidos pela estatal Embrafilme. O longa também recebeu diversos prêmios dentro e fora do Brasil, como o Festival de Brasília de 1976, Prêmio Coruja de Ouro (Instituto Nacional de Cinema) em 1976, Prêmio Governador do Estado de São Paulo no ano de 1977 e Prêmio Air France de Cinema em 1976 na França.

Ilustração 57 - Painel Imagético do filme *Xica da Silva* (1976)



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Conhecido por ser um dos fundadores do movimento Cinema Novo, a preocupação social e pretensão de transformação social voltadas para o âmbito nacional eram marcas registradas do trabalho de Cacá Diegues, que ficou conhecido por produções como *Ganga Zumba* (1964), *Os Herdeiros* (1969), *Bye Bye Brasil* (1979), *Quilombo* (1984), entre outros sucessos.

Apesar do grande sucesso de bilheteria de *Xica da Silva* desde seu lançamento, o filme e o diretor também foram alvos de diversas críticas a respeito da veracidade dos fatos apresentados no longa e o que o filme realmente se propunha a ser: um filme histórico ou uma reinterpretação de um fato histórico, gozando de liberdades poéticas?

Por muitas vezes o diretor se esvaía dos argumentos sobre a carga educativa de um filme histórico, ora "ressaltava o trabalho de pesquisa e reconstituição históricas como lastro de qualidade" (Ferreira, 2014, p.180) do longa. Porém, Randal Johnson (1980, n.p) consegue resumir em sua análise a intenção do diretor com o longa e o uso dos anacronismos na obra como "uma farsa histórica, na qual a fantasia e o mito são tão importantes quanto a precisão histórica."

Lançado juntamente ao livro homônimo de João Felício dos Santos, o longa, porém, não é baseado na escrita do autor. Na verdade, o contrário aconteceu, sendo o roteiro do filme o ponto de partida para a escrita do livro sobre *Xica da Silva*.

João Felício já havia trabalhado com Cacá Diegues anteriormente quando o diretor adaptou para o cinema em 1963 seu livro *Ganga Zumba*. "Na década de 1970, Santos foi convidado para escrever o argumento e o roteiro de *Xica da Silva* e atuar no filme no papel do pároco" (Nwabasili, 2020, p. 2). Segundo Cacá Diegues "no hotel de Diamantina, em seu tempo livre, Felício acabou escrevendo um romance baseado em nosso roteiro, depois de pedir-me autorização para usá-lo" (Diegues, 2014).

Sendo assim, a personagem do filme está contida no livro e vice-versa. Para nós, portanto, o filme e o livro *Xica da Silva* compõem um objeto híbrido. A partir disso, percebemos que falar do filme e do livro *Xica da Silva* e da personagem protagonista neles representada não é só falar das obras cinematográfica e literária em si, mas é também discorrer e investigar os vários enunciados, representações históricas, ficcionais e estéticas relacionadas à personagem histórica Chica da Silva datados de antes de 1976 que se aglutinaram ao filme e ao livro a partir de influências e incorporações diretas, indiretas e subversivas (Nwabasili, 2020, p. 2).

Desde o século XIX a história de *Xica da Silva* vem sendo contada através de múltiplas óticas, porém a primeira obra que se tem registro dentro da historiografia e literatura nacionais a mencionar Francisca, é *Memórias do Distrito Diamantino* (1868), escrita por Joaquim Felício dos Santos, romancista, advogado, político e concidentemente ou não, tio-bisavô de João Felício dos Santos.

Diferentemente do texto de Ana Miranda, *Xica da Silva: A cinderela Negra* (2017), aqui utilizado anteriormente para a contextualização da sua trajetória de vida, nos textos mais

antigos, Xica era descrita como um objeto sexual, e sua aparência era totalmente deturpada, uma mulher de caráter dúbio, má educada, como o exemplo do autor Joaquim Felício, que em seu livro “faz projeções preconceituosas em seu texto, o qual não consente que um homem nobre e rico estabeleça uma relação de forte paixão familiar com uma mulher negra, escrava” (Santos; Junior; Zoboli, 2021, p. 8)

[...] Francisca da Silva era uma mulata de baixo nascimento. Fora escrava de José da Silva e Oliveira Rolim, que a libertou a pedido de João Fernandes. Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeça anelada em caixos [sic] pendentes, como então se usava; não tivera educação, enfim não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão (Santos, 1978, p. 169).

Apesar de hoje o mito da personagem já ter sido revisitado tanto por historiadores como por autores e pelo audiovisual, o diretor utilizou de alguns desses traços, arquétipos e características ultrapassados para criar a diegese da sua personagem no longa.

Além das pesquisas advindas das obras de Joaquim Felício dos Santos, e os estudos de João Felício dos Santos, o diretor conta que se inspirou em outras obras para construir o seu imaginário acerca de Francisca da Silva.

Ilustração 58 - Desfile do Salgueiro homenageando Xica da Silva (1963)



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A obra *Romanceiro de Inconfidência* (1953) de Cecília Meirelles, que retratava o ambiente colonial mineiro do século XIII, e o desfile e samba-enredo da escola de samba

Acadêmicos do Salgueiro em 1963 que homenagearam Xica da Silva (ilustração 58) também contribuíram para dar tom ao longa.

O Salgueiro não só estava mudando a história do carnaval, como também criando uma das maiores emoções estéticas que tive. Inesquecível. Eu mal sabia quem era Xica da Silva. Foi o desfile que me inspirou a fazer o filme (com o mesmo nome do enredo), pouco mais de dez anos depois (1976). Procurei outras informações, mas só encontrei duas fontes: o poema sobre ela de Cecília Meireles, em 'Romanceiro da Inconfidência'; e um ou dois parágrafos do livro 'Memórias do Distrito Diamantino', escrito no século XIX pelo historiador mineiro Joaquim Felício dos Santos. Mas o que ficou na minha cabeça foi o carnaval (Diegues, 2013, n.p).

Além disso, o diretor recebeu orientação do professor especialista em literatura e história brasileiras Alexandre Eulálio. Juntos, os dois viajaram a Diamantina, fizeram entrevistas, recolheram depoimentos de especialistas e exploraram possíveis locações para o filme. O diretor “Constatou a escassez de documentos referentes ao mito local Chica da Silva, ao tempo em que as histórias se efetivavam num percurso para a sua construção, outras as contradiziam” (Santos; Junior; Zoboli, 2021, p. 10).

Porém, após a apresentação da primeira versão do roteiro a Eulálio, o professor não o aprova e abandona o projeto após uma suposta confusão com o produtor Jarbas Barbosa, e assim em “um misto de memórias, com relatos contraditórios e com ausência de informações por causa da queima de documentos/arquivos” (Santos; Junior; Zoboli, 2021, p.10) nasce a produção.

O filme vai contar a história da personagem em um recorte, já na condição de escrava do sargento Dom José, no Arraial do Tijuco, focando na chegada de João Fernandes na região para a exploração dos diamantes e como a Xica seduziu o novo contador, que a compra, a transforma em amante e a liberta, e a sua jornada de ascensão social, até a partida forçada de João Fernandes para Portugal.

O filme explora a representação de Xica da Silva: uma mulher negra cheia de desejos e sonhos. Do seu amante, ela exige joias, riquezas, construção de casas, igrejas, palácios, inclusive uma galera (galera é uma espécie de barco – réplica de uma nau portuguesa) e um lago artificial para que ela, que nunca saiu do Arraial, tivesse a sensação de navegar. Em seu palácio, era comum a promoção de festas luxuosas com jantares e banquetes, sempre com grupos e companhias teatrais que circulavam pelas províncias. A relação de Xica com os outros negros é mostrada como se ela assumisse a posição e a postura de poder dos brancos: humilhava-os, sobretudo, os seus desafetos (Santos; Junior; Zoboli, 2021, p. 13).

O longa conta com Zezé Motta em um de seus primeiros papéis, dando vida a Xica da Silva e Walmor Chagas, seu par, o contratador João Fernandes de Oliveira. Já José Wilker ficou

responsável por interpretar o Conde de Valadares, governador da Capitania e emissário da Coroa Portuguesa em missão especial no Arraial do Tijuco. Rodolfo Arena e Stepan Nercessian são pai e filho, o sargento-mor Dom José e Zezé o inconfidente e Elke Maravilha tem o papel de Hortência, inimizada de Xica da Silva.

Para o figurino, o diretor escolheu trabalhar com Luiz Carlos Mendes Ripper (ilustração 59), um profissional multidisciplinar atuante em diversas áreas do cinema e artes cênicas, como cenografia, figurino e direção artística, além de professor de cenografia, conhecido por produções como *Quilombo* (1984), *Faustão* (1971), *El justicero* (1969), dentre outros filmes, além de dezesseis espetáculos teatrais. Ripper também foi responsável por produzir figurinos de estrelas tropicalistas, e deixou sua marca na história do cinema ao se tornar o primeiro diretor de arte do cinema brasileiro.

Ilustração 59 - Luiz Carlos Mendes Ripper, figurinista de Xica da Silva (1976)



Fonte: Caixa de sucessos, 2020.

A marca registrada do trabalho de Ripper era “a busca da brasilidade, da proximidade às referências regionais” e em *Xica da Silva* (1976) esse processo não foi diferente.

Quando Ripper se refere à brasilidade, se dirige tanto às manifestações populares espontâneas, como as festas e feiras populares, os mitos e rituais indígenas e afro-brasileiros, quanto a um Brasil produzido a partir da sua imaginação de criador, que parte de um imaginário coletivo, de suas referências culturais, unido às experiências pessoais, à vida cotidiana, ao que o próprio chama do ‘feijão-com-arroz’ (Ripper, 1980, p. 73).

Ripper procura referências estéticas nos seus processos criativos através da cultura imaterial, “não oficial” do ambiente em que está trabalhando, construindo um imaginário coletivo junto à população local. Em seus trabalhos a população local atua nos processos produtivos e criativos dos filmes.

Durante os processos de produção dos figurinos e cenografia de Xica da Silva, o figurinista trabalhou com os moradores de Diamantina, principalmente com as costureiras locais. Toda a parte têxtil e de palha foram feitas no local, além de toda a reconstrução de época, que possuía o Museu do Diamante como fonte de pesquisa.

No decorrer das entrevistas com os habitantes de Diamantina, Ripper percebeu que cada um possuía uma ideia acerca de Xica. “Por ser Xica da Silva não propriamente uma personagem histórica, mas quase mitológica da cidade, o cenógrafo, com olhar antropológico, constata que o mito integra a sua identidade” (Bulcão, 2012, p. X).

[...] cada um acrescenta um ponto quando conta o conto, não é? Assim, havia Chica da Silva preta, branca, morena, russa. Careca, de cabelo crespo, de cabelo grande. Era feia, com dente, sem dente, dente de ouro – uma quantidade infinita de versões sobre Chica da Silva. Cada pessoa dava um palpite sobre o que estávamos fazendo e de alguma forma rejeitava nossa definição (ri) (Ripper, 2011, p. 191).

O cenógrafo relembra que a cidade estava eufórica com as gravações do filme, com todos discutindo sobre os processos que faziam parte. Além do seu único assistente, Sérgio Silveira, Ripper conta que “a população da cidade é que fez o filme”. Em uma entrevista, ele comenta sobre o processo em Diamantina:

Mais do que teatro, [...] o cinema é um trabalho da comunidade. Ele se apropria dela e da natureza que a cerca, e elas passam a participar ativamente da realização do filme. As pessoas se improvisam em atores, cedem os objetos de cena e mesmo suas casas. Em Diamantina, onde realizei meu último trabalho, Xica da Silva, foi justamente assim. E isto é fantástico: a possibilidade de fazer cinema com quem nunca o viu. E pensa que está só tirando fotografia (Ripper apud A POBREZA..., 1977, n.p. Dossiê LCR/CEDOC - FUNARTE).

5.1 ANÁLISE DOS FIGURINOS

A construção dos figurinos e de todo o universo diegético do filme tem como referência a fusão entre Barroco e Rococó brasileiro (ilustração 60), período artístico vigente no século 18, tempo cronológico retratado no longa. A arte barroca nasce na Itália no século 17 em um

ato de oposição ao movimento renascentista, e se expande ao Brasil através da chegada das missões colonizadoras.

Ilustração 60 - Paineis imagéticos Barroco mineiro



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O Barroco disseminou a fé na igreja e no Estado, agindo como um regulador da moral, logo, a maior parte das contribuições artísticas desse período estão ligadas à arquitetura de igrejas e artes sacras como esculturas e pinturas. Dentre as características mais marcantes do período, é possível ressaltar a “[...] exuberância das formas e a dramaticidade [...] o gosto pelo pitoresco, pela movimentação das formas e pelo jogo incessante de planos” (Pinto, 2006, p. 17), além do exagero de elementos, formas e misturas de texturas, a fim de traduzir a riqueza da época.

O movimento artístico se estendeu por todo o país, porém foi em Minas Gerais que encontrou solo fértil para a criação de uma arte singular, marcada por características regionais, se tornando uma parte fundamental da história da região.

A distância do litoral e as dificuldades de importação de materiais e técnicas construtivas vão dar ao Barroco de Minas Gerais um caráter peculiar, que possibilita a criação de uma arte diferenciada, marcada pelo regionalismo. A formação urbana das vilas mineiras e a fé intimista, em que cada fiel se relaciona com seu santo protetor, viabilizam uma forma única de expressão, que se define como um gosto artístico, e

mais do que isso, como um estilo de vida. A vida urbana em Minas Gerais era maior e os habitantes formavam uma sociedade exibicionista onde se dava grande importância à ostentação da riqueza, e a construção de belas casas e grandes igrejas era uma forma de expor o luxo e a riqueza. No século XVIII, as irmandades religiosas multiplicaram as construções em Ouro Preto, e cada uma tentou fazer de sua igreja a mais rica e mais bonita da cidade. Com o ouro, abundante na região, as igrejas guardavam verdadeiros tesouros em altares decorados com talhas douradas. A arte barroca mineira é uma das mais belas do mundo. Os artistas barrocos construíram muitas igrejas, capelas, santuários, oratórios, casas, esculturas e painéis (Pinto, 2006, p. 20).

No Brasil, um reflexo dos estilos Rococó e Barroco pode ser visto através de personagens como Xica da Silva, uma figura histórica proeminente conhecida por sua ascensão da escravidão para se tornar uma mulher de destaque no Brasil colonial, tendo sua história frequentemente associada ao luxo, à opulência e à mistura de elementos culturais europeus e africanos, espelhando a extravagância e a mistura de estilos observadas na moda Rococó e Barroca do mesmo período.

Porém, Luiz Carlos Ripper também inseriu toques anacrônicos sutis, e que no figurino e maquiagem podem ser encontrados através de elementos do período que o filme foi gravado, durante o Brasil dos anos 70, vistos no painel imagético abaixo (ilustração 61), como a tropicália, o movimento anti-censura e a representação do carnaval.

Ilustração 61 - Painel imagético Brasil dos anos 70



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Aliado às referências ao Barroco e ao *zeitgeist* do período de produção do filme, *Xica da Silva* também é uma produção com características singulares em sua narrativa e construção por ser um filme advindo do movimento Cinema Novo (Figura 62).

Ilustração 62 - Painel imagético Cinema Novo



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Como dito anteriormente, Carlos Diegues foi um dos nomes criadores do movimento que surgiu em meados da década de 60 no Brasil e inspirado pelas vanguardas europeias como o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague, passou a produzir obras de denúncias políticas e sociais, se afastando das chanchadas e pornochanchadas que eram produzidas a fim de imitar os sucessos internacionais da época.

O grupo de cineastas buscava realizar uma arte engajada, que realmente mostrasse o Brasil em todas as suas esferas, abordando a realidade que não era captada pelas câmeras. Surge, então, com o diretor Glauber Rocha o termo *Estética da fome* “para representar os temas da miséria e da violência em função da construção de um projeto cinematográfico” (Kreutz, 2018, online).

Marcado por desdobramentos políticos durante o seu desenvolvimento, que acontece em meio à ditadura militar, o movimento é dividido em três fases.

A primeira fase é marcada por um momento mais próximo ao documental, “com temáticas sociais que retratavam as dificuldades do povo: a fome, a violência, a alienação religiosa e a exploração econômica.” (Kreutz, 2018, online) Segundo o diretor Cacá Diegues (2018, p. n/p), “Os cineastas brasileiros [...] levaram suas câmeras e saíram para as ruas, o interior e as praias em busca do povo brasileiro, o camponês, o trabalhador, o pescador, o morador das favelas”. Essa temática é representada no considerado primeiro filme cinemanovista *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos.

Já a segunda fase se inicia em paralelo ao golpe militar, tendo início em 1964 e indo até 1968. Sob a censura de um regime autoritário, passa a existir um sentimento de perda de esperança no movimento. Agora “filmes dessa fase uma incontestável insatisfação com a realidade política e um sentimento de impotência, assim como roteiros pessimistas com personagens que se desiludem com política.” (Perroni, 2020,online). Um exemplo de produção da segunda fase é *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

A terceira e última fase, da qual Xica da Silva é fruto, é inspirada no tropicalismo e “Sua estética remetia às cores da flora brasileira, com influências da cultura pop e do concretismo, abusando do exagero. A ideia era chocar e romper com a arte ‘bem comportada’”. Na terceira fase, os princípios iniciais de focar em questões marginalizadas da sociedade voltam à tona, porém agora de uma forma mais desenvolvida devido à modernização da produção, dando início ao Novo Cinema Novo.

Essa terceira fase foi marcada pelo uso de metáforas, de alegorias, de mensagens implícitas, em alguns casos permanecendo a temática, apenas com uma estética e linguagem diferentes, resultado de uma opressão violenta a quem parecesse criticar o regime. Em outros casos, se mudava a própria temática, ainda que não fosse a intenção pessoal dos cineastas (Pinto, 2024, p. 163).

A influência da cultura pop e o exagero se farão presentes no figurino do longa, que em alguns momentos também tratará não só sobre a escravidão, mas sobre a ditadura militar e os conflitos que aconteciam nos anos 70.

5.2 O INÍCIO

Nas primeiras cenas do filme (ilustração 64), Xica é vista ainda como a personagem escravizada, no início de sua narrativa, utilizando apenas roupas brancas e turbantes que envolvem seu cabelo natural. Porém, existe uma hierarquização entre as vestes brancas que a personagem utiliza.

Ilustração 63 - Painel imagético cenas iniciais de Xica da Silva



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Na primeira fase, enquanto vive com sargento-mor Dom José, utiliza uma simples *chemise*, uma saia de panos e um turbante colorido. Logo no início, em uma cena após uma de suas façanhas sexuais com Zezé, filho de Dom José, em que ele fala que quer lhe dar um presente, a mesma lhe pede “um vestido e um par de sapatos brancos, roupa de gente”, demonstrando a função social da roupa na vida não só de Xica, mas de toda a sociedade na época.

No segundo momento, após ser comprada por João Fernandes e passar a primeira noite com ele, o mesmo, encantado com Xica, manda comprar um vestido branco e sapatos, que na cena são calçados em um corte referenciando ao filme *Cinderela* (1950). Nesse segundo momento, já com um vestido e turbante brancos, com uma roupa mais arrumada, a personagem

se senta à mesa com João Fernandes e passa a se ver em uma nova posição e enfrentar novos desafios, reagindo a novas situações.

5.3 NOVA XICA

Já vivendo como amante de João Fernandes, Xica da Silva passa a exercer maior poder e influência acerca da relação com o contratador. Na cena (ilustração 65), mais uma vez demonstrando sua ascensão social, a personagem aparece com suas novas roupas e cabelos vindos da Europa, utilizando a moda como uma ferramenta de poder, moldando uma nova persona. Agora Xica pede e consegue a alforria de João Fernandes.

Ilustração 64 - Painel imagético troca de guarda-roupa de Xica da Silva



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A personagem usa uma espécie de *pouf* loiro por cima de seu turbante, que aqui pode representar uma tentativa de mascarar suas origens, e um vestido que parece ser uma espécie de *robe à la française* chamando a atenção por sua cor exagerada em comparação à cena. Segundo o estudo da Psicologia das cores (Heller, 2008), este tom de roxo está ligado à vaidade, egocentrismo, profano e à sexualidade que, por sua vez, estariam ligados diretamente à personagem no filme.

5.4 ALFORRIA

Em uma das cenas mais emblemáticas do filme (ilustração 66), a personagem, após conseguir sua alforria, corre pelas ruas do Tijuco celebrando, com os outros escravizados que, por sua vez, apenas a acompanham comemorando a sua conquista, em direção à igreja da cidade. Mais uma vez é possível perceber no figurino o exagero através da aplicação de rosas nas mangas e ao longo do vestido, além da maquiagem pesada característica dos anos 70.

Ilustração 65 - Painel imagético de cena em que a personagem conquista a alforria



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A cena toda possui uma paleta de cores amarela que, segundo Heller (2008, p.506), “simboliza o otimismo e a ambição em progredir”. Porém, esse progresso que viria através da liberdade obtida através da alforria logo cai por terra quando Xica é barrada da Igreja por conta da sua cor de pele, e percebe que o problema é estrutural.

A essa altura, Xica da Silva passou por tamanha transformação, que apenas seus interesses e caprichos, concedidos pelo Contratador, são importantes para ela. Ao sair da igreja, ela vai ao encontro do seu benfeitor, para reclamar um castigo para aqueles que a rejeitaram. Nem a cena de um escravo sendo castigado a chibatadas lhe sensibiliza. Ela assume a identidade do colonizador branco e dominador e não reconhece a sua própria etnia (Bezerra, 2015, p. 21).

O vermelho contrapõe o amarelo na cena com a raiva que a personagem externaliza mediante a rejeição, e vai passar a externalizar e infringir aos outros.

5.5 O TEATRO

No pequeno teatro em sua casa, Xica aparece com um dos figurinos mais alegóricos do filme (ilustração 67), com anáguas desconstruídas aparentes com pequenas flores aderidas a elas, sendo utilizadas aqui como saias de forma contemporânea, fitas em seus cabelos e muitas rosas adornando seu *corset* composto por mangas bufantes.

Ilustração 66 - Painel imagético Xica em seu teatro particular



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A personagem realmente veste na cena um figurino teatral, casando com a ocasião. As cores vibrantes, além do exagero de elementos nesse figurino, elucidam a extravagância da personagem, que faz pedidos cada vez mais

5.6 A EMBARCAÇÃO

Mais uma vez mostrando sua influência e poder em seu relacionamento, mesmo após as negativas de João Fernandes quanto aos desejos de Xica em conhecer o mar, o contratador manda que construam uma embarcação e um lago artificial para um passeio da personagem, com clima de festa, em uma atmosfera sexual e jocosa, que rapidamente entendia Xica.

Ilustração 67 - Painel imagético passeio na embarcação



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Enquanto isso, no barco, lotado de homens e mulheres, escravos, está Xica. Há uma encenação de orgia, acompanhada de muita nudez, onde prevalece a promiscuidade. Mais uma vez vemos a intenção do diretor, em associar ao escravo a imagem da sexualidade exacerbada, próprio dos discursos escravocratas (Bezerra, 2015, p. 22).

O figurino escolhido (ilustração 68) é um dos mais reverberantes em relação à extração de referências dos períodos utilizados para a diegese da narrativa. O exagero dos acessórios do *pouf* com estrelas e luas prateadas, a saia com franjas douradas, aliados aos turbantes dourados, as penas rosa choque e a maquiagem de purpurina nos olhos dão o tom dos anos 70 à cena, que resgata a mistura de textura, exuberância das formas e as cores do Barroco mineiro.

5.7 O JANTAR

Com as rejeições após a chegada do Conde Valadares, Xica então resolve provocá-lo. Primeiro, ela se pinta de branco, em um tom irônico, para sentar-se à mesa “já que sua pele negra parece ser um empecilho para que fosse vista como igual pelo representante da corte” e lhe serve galinha ao molho pardo em tom de escárnio, fazendo mais um trocadilho.

Ilustração 68 - Painel imagético jantar com Conde Valadares



Fonte: Compilação do autor, 2024.

As roupas (ilustração 69) extremamente exageradas, com pérolas, penas e joias, dão um tom caricato à cena, que possui uma paleta pastel contrapondo ao exagero, fazendo uma ode à sutileza inexistente.

5.8 MOMENTOS FINAIS

Durante os momentos finais de Xica (ilustração 70), desde o momento em que a personagem passa a tentar organizar um movimento a fim de impedir a partida de João

Fernandes a Portugal até a sua partida e a cena final, a cartela de cores da personagem, que antes era alegre e com cores vibrantes, se torna escura.

Ilustração 69 - Painel imagético Xica em seus momentos finais, na partida de João Fernandes



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A personagem, que antes era tida como vaidosa, passa a utilizar um traje masculino em uma cena que é tida como uma tentativa de revolução, para representar sua força. O traje na cena resgata o azul melancólico analisado anteriormente em uma das cenas de *Maria Antonieta* (2006) utilizado para demonstrar

O preto aqui, segundo Eva Heller, significa o luto, a perda. Em contraposição a toda a exuberância e excesso de cores vistas na personagem ao longo do filme o preto na cena “transforma todos os significados positivos de todas as cores cromáticas em seu oposto negativo.” (Heller, 2008, p. 371). A cor representa a perda do amor de sua vida, da vida que Xica havia vivido e da posição que havia alcançado.

5.9 HORTÊNCIA

Para Hortência (ilustração 71), a anti-heroína, inimizada de Xica da Silva, os figurinos escolhidos quase não possuíam variedades, sendo quatro *looks* ao longo do filme, que assim

como Madame du Barry em *Maria Antonieta* possuíam uma paleta própria que refletia suas próprias intenções e sentimentos.

Ilustração 70 - Painel imagético figurinos de Hortência



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A inveja, o ódio, a polidez e ganância são traços da personalidade de Hortência que são expressos através das escolhas cromáticas, na junção do vermelho com o preto, e o marrom com o amarelo. Segundo Heller “O vermelho é o amor; mas vermelho com preto caracteriza o seu oposto, o ódio. A potencialização do ódio é brutalidade, selvageria, características que pertencem ao acorde cromático preto-vermelho-marrom” (2008, p 395) e complementa sobre o acréscimo negativo de cores escuras ao amarelo que geram o egoísmo. Essas cores são responsáveis por fortalecer o arquétipo de vilã de Hortência.

5.10 ANACRONISMOS

Ao longo da produção, Cacá Diegues, através da construção diegética, e Luís Carlos Ripper, através da caracterização e cenário, também utilizaram dos anacronismos como

ferramenta para aproximar o filme do público, além de desenvolver uma Xica da Silva mais sensual e cômica.

À frente serão analisados alguns dos símbolos anacrônicos que, juntos, são responsáveis por criar um simulacro carnavalesco da história de Xica da Silva.

5.10.1 Carnavalização

Ao longo do filme, é possível perceber Cacá Diegues deslocar a narrativa de um viés histórico, levando-a a uma espécie de alegoria carnavalesca e anacrônica, em que a personagem vive os preceitos da festa, rindo, dançando de forma hedonista, porém fora do carnaval.

O diretor aborda em seu livro de memórias a importância do carnaval em seus filmes para a construção da personagem e como a celebração influenciará a diegese da obra.

A importância do carnaval em meus filmes não está apenas na Gestalt carnavalesca, na tradução de um estado de espírito. Mas também na própria construção original dos desfiles, no modo pelo qual eles se estruturam, em sua dramaturgia. Como num desfile, várias alas temáticas se sucedem em Xica da Silva, cada uma dela em torno de um personagem e seu drama. [...] As tradicionais baianas de escola de samba, herdeiras das procissões católicas da Bahia e do Rio de Janeiro, são reproduzidas pelas mucamas que seguem Xica em sua vertiginosa caminhada rumo à igreja do Tijuco, portando com gestos exuberantes, como um destaque, a balançar nas mãos sua alegoria, a carta de alforria. Ou, eu dizia também, a carta de euforia (Diegues, 2014, p. 375).

Segundo o filósofo Mikhail Bakhtin, a teoria da Carnavalização exemplificaria o fenômeno ocorrido em Xica da Silva. Segundo a teoria, o carnaval está conectado diretamente aos ritos não oficiais de uma cultura popular, como a dualidade entre o cômico e o sério, como o riso, o escárnio. O autor estende-se “as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc” ao falar sobre as festas (Bakhtin, 1993, p. 3)

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentam uma diferença notável, uma diferença de princípio poderia dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualismo do mundo e cremos

que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista (Bakhtin, 1993, p. 4-5).

A carnavalização seria a inserção dos aspectos e simbolismos carnavalescos em narrativas que não dialogam sobre a festa, dando um tom muitas vezes cômico à obra. No caso do longa-metragem, isso reflete diretamente na personagem principal e seu entorno. Segundo Reyna e Eiras (2020, p. 206) “O filme de Diegues está repleto dessas avacalhções, imagens transgressoras de características carnavalescas. Desde a atuação dos atores que se dá em uma tênue linha entre o cômico, o realista e o sensual”.

Desde o início do filme, é possível notar o apelo sexual e cômico incutido em Xica da Silva, com sua risada caricata, chamada por Bakhtin de “riso carnavalesco” que, ao contrário do riso simplesmente irônico da idade moderna, é “um riso ambivalente; alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 1987, p. 10), além da utilização do sexo como forma de poder e dominação.

O filme não privilegia a identidade da mulher negra. Muito pelo contrário, abusa o uso da sensualidade e da carnavalização aos moldes de Bakhtin (1993) como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nesse sentido, seria, então, a imagem de Xica da Silva, uma transgressora política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média (Reina; Eyras, 2020, p. 204).

A carnavalização pode ser vista também nos figurinos, que se tornam cada vez mais alegóricos e coloridos, com muitos brilhos, trazendo uma mistura da Gestalt dos anos 70 com os desfiles de carnaval. Uma das cenas, ainda no início do filme, e que começa a deixar clara a intenção do diretor em inserir elementos semióticos carnavalescos no filme, é o momento em que Xica conquista sua alforria e sai pelo Tijuco comemorando (Figura 72). Na cena, “A personagem e seus seguidores estão paramentados com roupas da corte, mas de cores e formas exageradas, como se estivessem em um desfile de uma escola de samba ao som da trilha sonora pop tocada por Jorge Ben” (Reina; Eyras, 2020, p. 206).

Ilustração 71 - Desfile do Salgueiro em 1969 e sua influência na construção das cenas do filme



Fonte: Compilação do autor, 2024.

A carnavalização também pode ser vista nas maquiagens, muitas vezes extremamente pesadas e extravagantes, indo de acordo com um exagero contemporâneo.

Uma maquiagem específica do filme que também dialoga diretamente com uma das características da carnavalização, o cômico, e que é de extrema importância para o discurso de denúncia racial que o filme se propõe a fazer, é a maquiagem que Xica da Silva utiliza na cena do jantar com o Conde Valadares. Na cena, Xica aparece com o rosto pintado de branco, de forma cômica e subversiva, para se sentar à mesa.

Na cena em questão, Xica da Silva, muito sorridente, aparece com rosto todo pintado de branco e, assim, faz o seu debochado (talvez cômico na perspectiva da própria personagem), irônico e provocativo whiteface durante um jantar oferecido a Conde Valadares, personagem que havia tratado a protagonista de forma racista cenas antes. Ao negar e modificar o histórico blackface, o whiteface de Xica da Silva proposto por Cacá Diegues ironiza a origem do blackface nas artes dramáticas, mas também reafirma este recurso como referência enunciativa que exige e permite resposta subversiva. Ao nosso ver, o whiteface no filme também mostra um movimento dialógico e dialético com relação a referências e mediações das representações da escravidão negra no Brasil nas artes visuais (Nwabasili, 2020, p. 198).

Porém este estado de festa e comicidade trazido para narrativa de um filme histórico, que trata de uma ferida ainda aberta na história brasileira, apesar da poética anacrônica e da

liberdade empregadas ao longa, além da tamanha representatividade trazida pela produção, também trouxeram críticas ao emprego de tais símbolos.

[...] a escravidão nesse filme está longe dos horrores da senzala, preferindo a carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores. Não é incorreta a visão da economia nem das classes sociais, apenas o cineasta as estilizou, num intuito nem sempre coerente de estabelecer metáforas com a época contemporânea (Rodrigues, 1988, p. 31).

Xica da Silva evolui em alegorias. O filme de Diegues dá sentido à profusão de imagens de um desfile de carnaval, com figurinos sempre deslumbrantes de Luiz Carlos Ripper. Zezé Motta simboliza a revolução de todas estas imagens memoráveis.

5.10.2 Trilha sonora

O trecho da música que invade as cenas de Xica da Silva e mistura a brasilidade, com batidas africanas e o ritmo funk soul americano em acordes contemporâneos dá o tom jovem e sensual quebrando o caráter histórico da narrativa. A música, que foi encomendada pelo diretor para o filme, é uma das faixas do álbum *África Brasil* (1976) de Jorge Ben, e conta a história da figura histórica Francisca da Silva e sua trajetória e ascensão social.

[...] um resumo afetuoso e até amoroso da vida festiva e tumultuada desta hipersensual Cinderela brasileira. Utilizando o som dos agogôs e o rolar dos atabaques para reproduzir a paisagem sonora da senzala na época da escravidão, Jorge Ben detalha o ambiente do personagem, repetindo quase palavra por palavra o texto introdutório do filme que o diretor lhe enviou pelo correio. Acima de tudo, sublinha o sucesso da emancipação de uma mulher exuberante e liberta que teve de ser tratada como uma rainha, e debruça-se sobre a imagem que Xica da Silva projetou para os nobres e burgueses da época: respeitada, mas também invejada, temida e odiada. (Langenhagen, 2023, n.p, tradução nossa)⁶

⁶an affectionate, even amorous summary of the festive, tumultuous life of this hyper-sensual Brazilian Cinderella. Using the sound of agogôs and the rolling of atabaques to reproduce the soundscape of the senzala at the time of slavery, Jorge Ben details the character's environment, repeating almost word for word the film's introductory text that the director sent him by post. Above all, he underlines the successful emancipation of an exuberant, freedwoman who had to be treated like a queen, and dwells on the image Xica da Silva projected to the nobles and bourgeois of the time: respected, but also envied, feared and hated.

Durante o álbum, Jorge Ben explora a saga de três personagens negros apagados pela história com um viés político nas músicas *Ponta de lança africano (Umbabarauma)*, a regravação de *África Brasil (Zumbi)*, e na música trilha sonora do filme *Xica da Silva* (1976).

A canção, que versa sobre a trajetória da personagem, ainda aborda a moda e sua importância, além da utilização das roupas como forma de poder para Xica, que passa a ser vista em posição de igualdade dentro de uma sociedade preconceituosa e se faz ser notada e respeitada.

[...]

Pois com as suas perucas

Cada uma de uma cor

Jóias, roupas exóticas

Das Índias, Lisboa e Paris

A negra era obrigada a ser recebida

Como uma grande senhora

Em uma matéria especial para a Folha de São Paulo, Leon Cakoff dialoga em 1996 sobre a repercussão que a música gerou. “A sua expressão que passa da vibração carnavalesca à humilhação, sobre a música tema cantada pelo então Jorge Ben, têm um poder de sedução que não empalidece.” Quarenta e oito anos depois o impacto continua o mesmo.

5.10.3 Diálogos e Personagens

Em *Xica da Silva*, uma das ferramentas anacrônicas mais notáveis, além dos figurinos, e que também tem como objetivo aproximar-se do espectador e criar discursos que atingissem uma grande massa acerca do cenário político vivido no momento, são os diálogos.

A arte, em suas diversas manifestações, foi instrumento e porta voz daqueles que não se dobraram ao militarismo. Deste modo, a sétima arte também fez-se representar,

através de uma vasta produção fílmica que, ora deixava sua crítica extrínseca, ora semeava a sua mensagem sutilmente (Bezerra, 2015, p. 7).

Logo no início, um dos músicos com quem João Fernandes cruza a caminho do Tijuco diz: “Nós somos apenas artistas, não temos nada a ver com isso. Os artistas não devem se meter em política”. Através desta pequena fala, a mensagem sobre o momento de censura e repressão que os artistas vinham sofrendo devido à Ditadura Brasileira é entregue ao público já em uma das primeiras cenas do longa. Ao longo do filme, diálogos sutis fazem referência direta ao momento vivido nos anos 60 e 70 no Brasil, além de não serem “construídos com a pretensão de construir uma ‘fala de época’, recurso recorrente em produções do gênero, ao contrário, o tom predominante é o de uma fala coloquial contemporânea.” (Carneiro; Gonçalves, 2019, p.5)

Além dos diálogos, segundo o diretor, os personagens também representavam problemas sociais enfrentados naquele momento, fazendo ligação direta entre suas características e a contemporaneidade.

Os objetivos do diretor eram – como relatados em seu livro de memórias (Diegues, 2014) – os de romper com a melancolia de sua geração e, ao mesmo tempo, retomar o projeto de um cinema popular brasileiro. Todos os personagens correspondiam a atores sociais daquele momento, o imperialismo brutal no conde português; a burguesia nacionalista e covarde no contratador; as classes médias serviçais no sargento, no tenente e no pároco; o intelectual revolucionário no jovem inconfidente (Estepan Nercessian); e Xica, o povo (Reyna; Eiras, 2020, p. 206).

E assim, também utilizando anacronismos como uma ferramenta de construção diegética, Cacá Diegues reconta a história de uma mulher que ascendeu socialmente em um Brasil desigual transcendendo as narrativas tradicionais, em um filme que marcou a história do cinema nacional.

6. ENSAIO

Para o editorial, produto final deste trabalho, a ideia central estabelecida foi a união das duas figuras históricas relacionadas ao longo da pesquisa, através de uma produção de *styling*, com a inserção de elementos anacrônicos, que criassem ao longo das fotos, de forma descontraída e jovem, assim como nas duas produções cinematográficas, tensionamentos entre passado e presente.

O início do processo contou com o desenvolvimento de um *moodboard* (painel inspiracional) referencial (ilustração 73), baseando-se no método do design thinking, primeiro elaborando e aprimorando ideias para a criação do painel final. As imagens selecionadas apresentavam um referencial de cores, formas, texturas, peças e propostas a serem seguidas.

Ilustração 72 - Painel imagético contendo referências iniciais.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

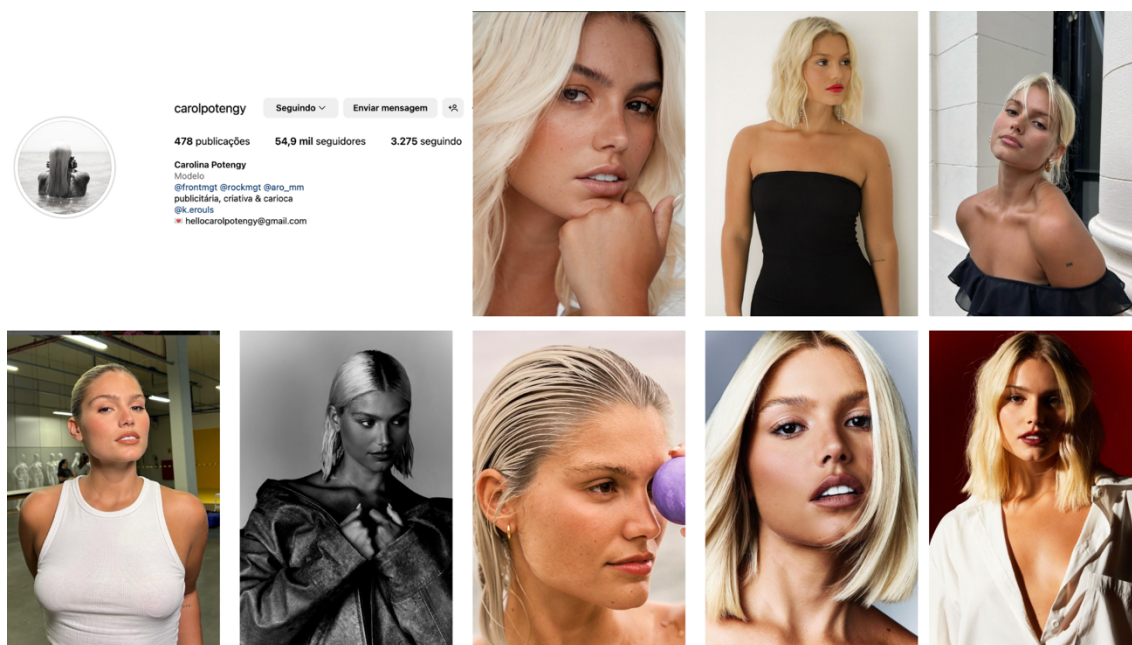
Através do painel de referenciais iniciais, foi possível desenvolver todo o resto do objetivo, desde a definição das modelos que dariam vida aos personagens, o conceito do editorial e o *moodboard* final, contendo pranchas com as referencias de peças a serem

vestidas, elementos a serem inseridos nas fotos, conhecidos como props, assim como o acting (poses fotográficas - tradução nossa).

Para as modelos, foram escolhidas duas profissionais que apresentassem semelhanças com as personagens, e ao mesmo tempo conversassem com o perfil regional em que a foto foi produzida. Assim as modelos Carolina Potengy (ilustração 74) e Nathalia Araujo (ilustração 75) foram selecionadas para darem vida a respectivamente Maria Antonieta e Xica da Silva.

Maria Antonieta

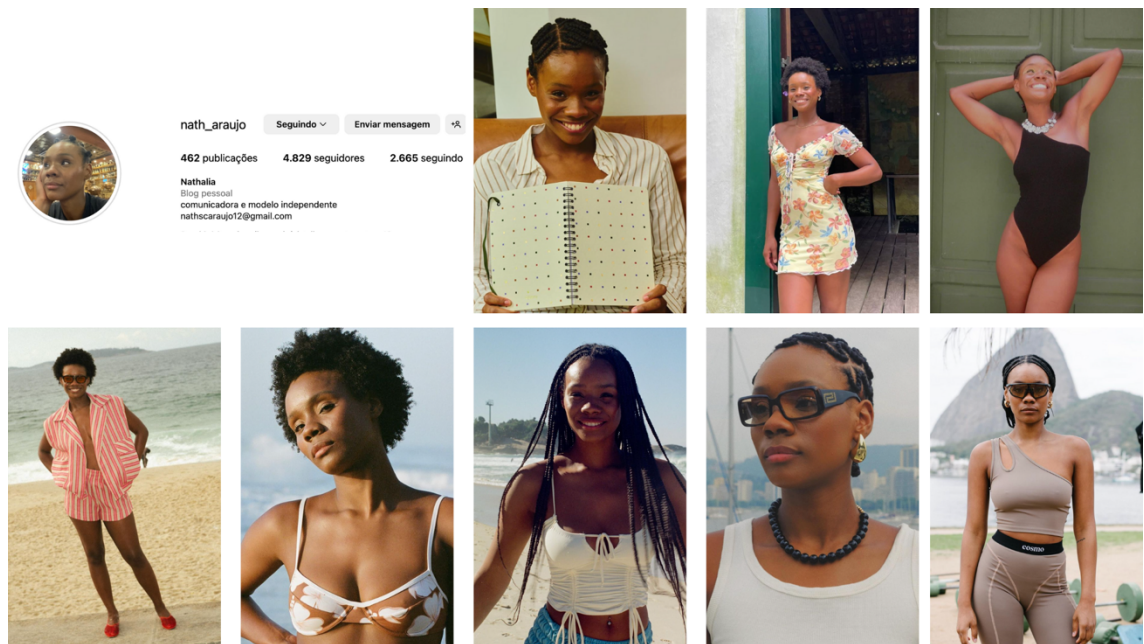
Ilustração 73 - Portifólio Carolina Potengy



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Xica da Silva

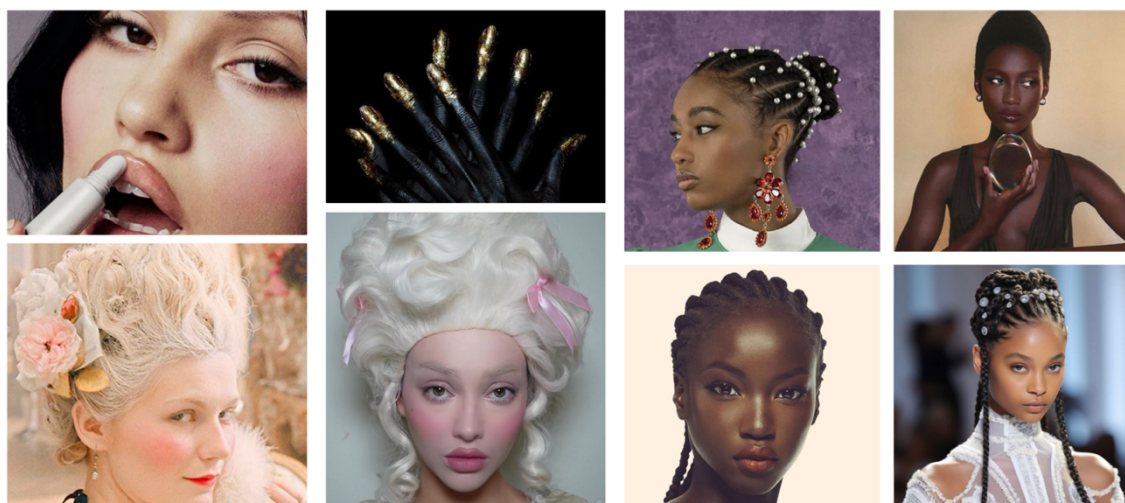
Ilustração 74 - Portifólio Nathalia Araujo



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Para a beleza do ensaio (ilustração 76), o caminho seguido foi o da verossimilhança também, porém sem o peso do pó de arroz na Carolina, focando no cabelo como aspecto principal do *beauty*, e uma maquiagem mais brilhante para a Nathalia, que ressaltasse seus traços naturais, com um aspecto um pouco mais dramático nos olhos. Foram acrescentados elementos como perolas e rosas nas tranças da Nathalia, e para o segundo look, seus dedos foram pintados de dourado.

Ilustração 75 - Painel imagético beleza do ensaio



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Para os *props* (ilustração 76) - que são elementos cenográficos utilizados no editorial - as escolhas foram alimentos que remetesse a um encontro para um chá, elencando a *pâtisserie* francesa com baguetes, croissants, bolos, porém rompendo com o esperado inserindo alimentos tropicais como pimentas e frutas, trazendo para a cena mais uma vez lado a lado ambas as personagens. Os alimentos foram decorados com rendas, laços e pérolas, fazendo referência a estética coquette aqui citada anteriormente, relacionada ao filme de Sofia Coppola.

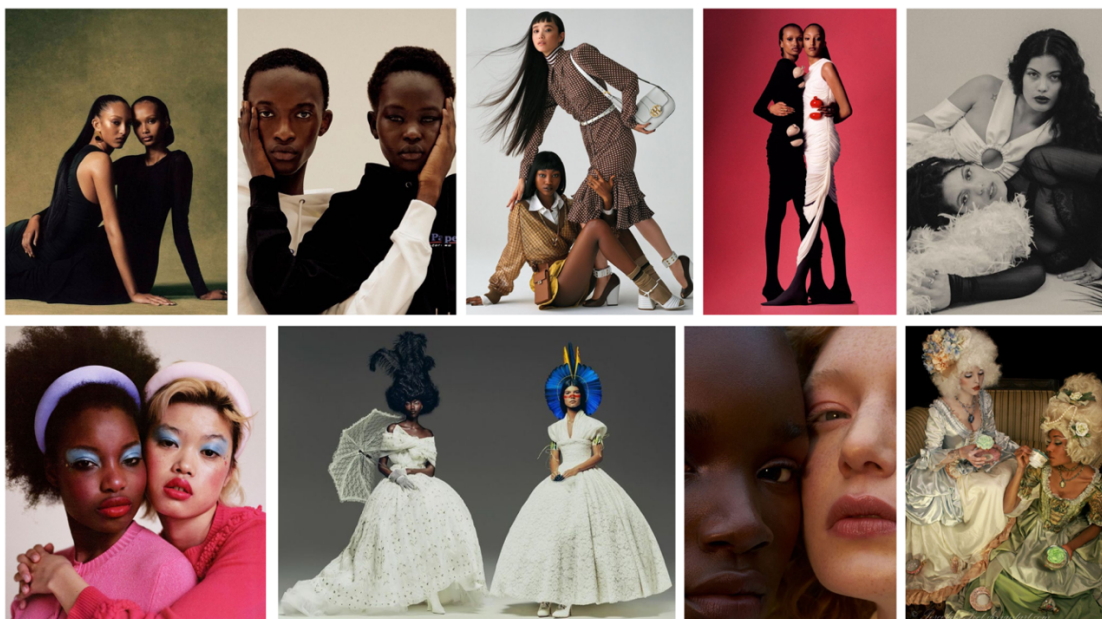
Ilustração 76 - Painel imagético props do ensaio



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Para o *acting* (ilustração 78), as referências pensadas colocavam ambas as personagens horizontalmente iguais, a todo o tempo buscando uma pela outra, como se sempre tivessem se conhecido e compartilhassem uma amizade, gerando mais uma vez um anacronismo histórico.

Ilustração 77 - Painel imagético acting do ensaio



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Já nas fotos das modelos sozinhas (ilustração 79), a escolha foi trazer de volta um pouco da essência de cada personagem nos filmes, então fotos mais carismáticas, irreverentes e espontâneas para a Xica da Silva, porém que ao mesmo tempo impusessem sua força, que foi reforçada pelo uso de botas pretas de cano longo, e já para Maria Antonieta, um olhar mais jovem e feminino, aliado a fotos utilizando câmeras de filme para criar símbolos anacrônicos que conversem sobre a juventude da rainha, a utilização de tênis, além de fotos referenciando o momento já citado antes na pesquisa em que a personagem fala sobre bolo (*let them eat cake*) e que se torna um marco.

Ilustração 78 - Pannel imagético acting do ensaio



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Seguem algumas imagens (ilustração 80) do editorial referentes a Xica da Silva.

Ilustração 79 - Imagens editorial Xica da Silva.



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Seguem as algumas imagens (ilustração 81) do editorial referentes a Maria Antonieta.

Ilustração 80 - Imagens editorial Maria Antonieta



Fonte: Compilação do autor, 2024.

Seguem algumas imagens do editorial (ilustração 82) referentes a Xica da Silva e Maria Antonieta juntas.

Ilustração 81 - Imagens editorial Xica da Silva e Maria Antonieta



Fonte: Compilação do autor, 2024.

O ensaio surge a partir da ideia de desafiar a liberdade anacrônica ao unir duas figuras históricas que até então não possuem conexões históricas, porém quando comparadas em suas trajetórias se destacam por interseções em momentos de suas narrativas. Vestidas de branco, ambas se colocam em posição de igualdade, como telas em branco, com roupas e acessórios refletindo suas personalidades e contexto histórico, porém com elementos e características atuais, criando o tensionamento entre passado e presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com três décadas de diferença, Xica da Silva (1976) e Maria Antonieta (2006) foram produções cinematográficas históricas que retrataram o protagonismo de duas mulheres vistas como controversas pela história, e que utilizaram o mesmo denominador comum de uma narrativa contada através das roupas.

Com um tensionamento entre passado e presente, utilizando signos contemporâneos na sua construção diegética para humanizar suas personagens, os filmes de Sofia Coppola e Cacá Diegues são exemplos da liberdade que o cinema possui de reescrever a história, através da poética anacrônica.

Já não é mais possível a construção de um passado sem o distanciamento do tempo em que se vive, e cada vez mais as produções audiovisuais apostam em ferramentas anacrônicas como meios de aproximação do espectador com a obra, o que vem tornando o campo de estudos e discussões acerca do tema um terreno cada vez mais fértil em espaços acadêmicos.

A moda tornou-se uma ferramenta importante dentro da narrativa anacrônica, pois os figurinos se transformaram em um dos veículos mais efetivos na construção dos personagens e da diegese. Através das roupas, os diretores e figurinistas encontraram uma das maneiras mais eficazes de criarem figuras históricas localizadas no passado, mas que são capazes de se conectarem ao presente com signos facilmente reconhecíveis pelos espectadores, como um All Star ou até mesmo brilhos e acessórios extravagantes e “fakes”.

Através de um editorial desenvolvido como produto, fruto deste estudo, foi possível propor em outro âmbito, dentro do cenário atual da moda, o funcionamento das ferramentas anacrônicas utilizadas nos filmes. Sendo assim, demonstrando o diálogo entre as duas figuras históricas e as relacionando através de fotos, num encontro singular e impossível - se pensado de forma histórica. Além disso, foi possível resgatar um local de diálogo e entendimento acerca da diversidade e resistência que permeia Xica da Silva e sua trajetória.

Durante a coleta de dados foi perceptível a discrepância entre a facilidade para a obtenção de informações sobre Maria Antonieta e sua História e informações sobre Xica da Silva, uma figura nacional tão importante e por muitos, não conhecida. Gostaríamos de continuar nossa pesquisa.

Ao pensar na moda como um veículo experimental que permite a criação de cenários onde sejam possíveis intervenções poéticas, o editorial de moda “de Versailles ao Tijuco”,

surge como uma provocação a liberdade, através da poética anacrônica colocando lado a lado, duas personagens históricas que, apesar da proximidade secular, não possuíam nenhuma conexão. Como resultado, mostrou ser possível, utilizando recursos nos processos criativos em design, promover campanhas de moda em vários segmentos, aproximando o passado à contemporaneidade.

Esperamos, no futuro próximo - talvez em uma pós-graduação e mestrado, que o estudo possa avançar nas pesquisas e gerar outros pontos de discussão com mais vigor em outros campos, como também, novos produtos.

REFERÊNCIAS

ADAUTO NETO FONSECA, RÔMULO SOARES, A. L. de C. A PINTURA EM FOCO: O NEOCLASSICISMO EM UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA. **Revista Homem, Espaço e Tempo**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2008. Disponível em: [//rhet.uvanet.br/index.php/rhet/article/view/34](http://rhet.uvanet.br/index.php/rhet/article/view/34). Acesso em: 2 jul. 2024.

ALENCAR, Vinicius Francisco. **Você já ouviu falar nos New Romantics? E não, não estou falando da música da Taylor Swift**. 17 maio 2024. Instagram: @ffw. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C7EZzWTtPR6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 2 jul. 2024

ALMEIDA, C. M. N.; HELD, S. B. Roupas e memória: a reconstrução de Maria Antonieta e a representação do duplo nos vestidos para o filme de Sofia Coppola. *Projética*, Londrina, v. 11, n. 1, p. 165-194, 2020. Supl.

AMBROSE, G.; HARRIS, P. *Design thinking*. Lausanne, La Vergne, TN: AVA Academia ; Distributed in the USA & Canada by Ingram Publisher Services,.

ANTOINE Laurent Lavoisier (1743–1794) and Marie Anne Lavoisier (Marie Anne Pierrette Paulze, 1758–1836). The Metropolitan Museum of Art, 2024. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436106>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

A HISTÓRIA do sapato de seda perdido por Maria Antonieta no caminho para guilhotina. Hypeness, [s.d.]. Disponível em: <http://www.hypeness.com.br/2021/12/a-historia-do-sapato-de-seda-perdido-por-maria-antonietta-no-caminho-para-guilhotina/>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

A RAINHA do Rococó - Os segredos de Maquiagem e Penteados de Maria Antonieta. Tudor Brasil, 2017. Disponível em: <https://tudorbrasil.org/2017/10/08/a-rainha-do-rococo-os-segredos-de-maquiagem-e-penteados-de-maria-antonietta/>. Acesso em: 14 novembro de 2023.

BAILEY; Jason. *Sofia Coppola Talks 'Marie Antoinette' Its Costumes & Style At New York's Museum of Arts and Design*. The Playlist, 10 de Jan. de 2020. Disponível em: <<https://theplaylist.net/sofia-coppola-talks-marie-antoinette-mad-20200110/>>. Acesso em: 05 de Abril de 2024.

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 2.ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BELL, K. “It Was Like Hosting the Ultimate Party”: An Oral History of Sofia Coppola’s “Marie Antoinette”. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/oral-history-of-marie-antoinette-15th-anniversary>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1º ed, 1936.

BEZERRA, Hallyson Alves. A representação dos negros no cinema brasileiro: uma olhar sobre a obra fílmica “Xica da Silva” (1976). 2015.

BINGHAM, Dennis. Who lives are they anyway?: the biopic as contemporary film genre. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2010.

BOUDOIR de Marie-Antoinette e os segredos da vida em francês. Egort, 2024. Disponível em: <https://egort.comunidades.net/maria-antoniette-1755-moda>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

BOW WOW WOW. I want candy. I want candy. Londres, RCA, 1982.

BRASIL, T. A moda como ferramenta de poder – Uma análise do figurino no filme “Maria Antonieta” (2006). Disponível em: <<https://tudorbrasil.wordpress.com/2020/04/05/a-moda-como-ferramenta-de-poder-uma-analise-do-figurino-no-filme-maria-antonieta-2006/>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

BULCÃO, H. L. 4. Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: A educação para e por meio das artes - Luiz Carlos Mendes Ripper beyond scenography: educational Project through Art. O Percevejo Online, [S. l.], v. 4, n. 2, 2013. DOI: 10.9789/2176-7017.2012.v4i2.%p. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2922>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

CALEGARI, Mari. Maria Antonieta - Vida e Morte de uma rainha. Blog Mari Calegari, 2019. Disponível em: <https://blogdamaricalegari.com.br/2019/10/06/maria-antonieta-vida-e-morte-de-uma-rainha/>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

CAMARGO, Patricia. Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Arte 365, [s.d.]. Disponível em: <https://arte365.com.br/elisabeth-louise-vigee-le-brun/>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

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

Cinema Novo | Academia Internacional de Cinema (AIC). Disponível em: <<https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

COPPOLA, Sofia. Archive Sofia Coppola. [s.l.] MACK, 2023.

COPPOLA, Sofia. Marie Antoinette. Color: 122min, EUA, FRA, 2006.

COSTUME designer Milena Canonero on Working with Kubrick and Inspirational Macaroons. NBC NEW YORK, 24 de Jun. de 2011. Disponível em:<<https://www.nbcnewyork.com/local/costume-designer-milena-canonero-talks-stanley-kubrick-getting-inspired-by-macaroons/1921849/>>>. Acesso em: 05 de Abril de 2020.

DAVIES, R. Sofia Coppola's Marie Antoinette. Disponível em: <<https://www.themetropolitan.uk/p/sofia-coppolas-marie-antoinette>>. Acesso em: 14 abr. 2024.

DE CASTRO, Mariana. Personalidades da Moda: Rose Bertin. Dossier, [s.d.]. Disponível em: <<https://dossierartsandfashion.com/personalidades-da-moda-rose-bertin/>>. Acesso em: 14 nov. 2023.

DIEGUES, C. Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.

DOUIN, Jean-Luc. "Marie-Antoinette": une reine rock et rococo. Cinéma. Le Monde.fr: 2006, online. Disponível em: http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/05/23/marie-antoinette-une-reine-rock-et-rococo_774975_3476.html Acesso em 08 out 2009.

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

ELISABETH Vigée Le Brun, a pintora favorita de Maria Antonieta. Culturalizando, 2021. Disponível em: <https://culturalizando.blog/2021/03/10/elisabeth-vigee-le-brun-a-pintora-favorita-de-maria-antonieta/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

ENGRAVING Marie-antoinette At The Petit Trianon. Proantic, [s.d.]. Disponível em: <https://www.proantic.com/en/1088721-gravure-marie-antoinette-au-petit-trianon.html>. Acesso em: 14 nov. 2023.

ERNER, Guillaume. Vítimas da moda? Como a Criamos, por que a Seguimos. 1. ed. São Paulo, Senac, 2005.

FASHION History Timeline. Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/robe-a-langlaise>. Acesso em: 22 maio 2024.

FARTHING, Stephen. Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FERRAZZA, Laura. Perder a cabeça sem perder a elegância. Estadão, 2017. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/perder-a-cabeca-sem-perder-a-elegancia/>.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985). 2014. Universidade Federal de Minas Gerais, [s. l.], 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9HMFUB>. Acesso em: 23 maio 2024.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FISCHER, David Hackett. Historians' fallacies: towards a logic of historical thought. New York: Harper Perennial, 1970.

FOGG, Marnie, ed. *Fashion: The Whole Story*. New York: Prestel Publishing, a member of Verlagsgruppe Random House GmbH, 2013.

FOUSSIANES, Chloe. Why Marie Antoinette Still Reigns Over Fashion. Town and Country, 2020. Disponível em: <https://www.townandcountrymag.com/style/fashion-trends/a31102612/marie-antoinette-fashion-influence-explained/>. Acesso em: 8 de novembro de 2023.

FRANCONETI, Marina. O abismo entre artista e recepção: os conflitos do Salão face à obra de Édouard Manet. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. Atas do XV Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 202

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

Folha de S.Paulo - "Xica da Silva" constrói discurso sobre o poder - 28/6/1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/28/ilustrada/10.html>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

GARBRECHT, Alessandra Umann. O rococó na contemporaneidade a partir do filme Maria Antonieta de Sofia Coppola. 2017. 33 f. Monografia (Bacharel em Artes Visuais). Curso de Artes Visuais. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2017.

GLOBO, A.-J. O. Filme “Xica da Silva” resgatou mito que conquistou o imaginário brasileiro. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-xica-da-silva-resgatou-mito-que-conquistou-imaginario-brasileiro-20025297>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

GORDON, R. Alegorias de Resistência e Recepção em Xica da Silva. Cadernos do LINCC, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 104–132, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14847>. Acesso em: 20 de maio de 2024

HELLER, Eva. (2012). A Psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão. Barcelona: Gustavo Gil.

HOHENADEL; Kristin. *French Royalty as Seen by Hollywood Royalty*. The New York Times, Nova York, 10 de sep. de 2006. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2006/09/10/movies/moviesspecial/10hohe.html>>. Acesso em: 05 de Abril de 2024.

HOLTHAUSEN, Jheison. Marie Antoinette: a metaficção historiográfica de Sofia Coppola. 2012. 138 f. Dissertação(Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2012.

LESSA, Laís Quintella Malta. Pop art e propaganda: uma relação interdisciplinar. 2009. Universidade Presbiteriana Mackenzie, [s. l.], 2009. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2726>. Acesso em: 22 de maio 2024.

LIVINGSTON, Leslie. The Marie Antoinette Trail In France. The Geographical Cure, 2022. Disponível em: <https://www.thegeographicalcure.com/post/marie-antoinette-sites-in-and-around-paris>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

LOUIS XVI and Marie Antoinette. Marie Antoinette's Playhouse, 2013. Disponível em: <https://marieantoinettesplayhouse.tumblr.com/post/47397198134/vivelareine-louis-xvi-and-marie-antoinette>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

LUIZE, Manu. Biografia de Rose Bertin: Couturière de Maria Antonieta. Manu Luize, 2023. Disponível em: https://manuluize.com/biografia-de-rose-bertin-couturiere-de-maria-antonieta/#google_vignette. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MADemoiselle Rose Bertin, Dressmaker to Marie-Antoinette. The Metropolitan Museum of Art, 2024. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369411>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

Manolo Blahnik, Candy-Colored Shoes for Sofia Coppola's movie Marie Antoinette. Disponível em: <https://agnautacouture.com/2016/09/11/manolo-blahnik-candy-colored-shoes-for-sofia-coppolas-movie-marie-antoinette/>. Acesso em: 23 março de 2024.

MARIE Antoinette in a Chemise Dress. The Metropolitan Museum of Art, 2024. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>. Acesso em: 14 de novembro de 2023.

MARIE Antoinette's: Petit Trianon and Petit Hameau. Marie Gossip, [s.d.]. Disponível em: https://www.mariegossip.com/2008/07/you-must_21.html. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

MARTINO, Luís Mauro Sá; NASCIMENTO, Rafaela Artero. Um Tênis All-Star no Século XVIII: tensionamentos da representação histórica no figurino de Maria Antonieta, de Sofia Coppola - Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019.

MIRANDA, A. Xica da Silva. [s.l.] Editora Record, 2017.

NWABASIL, Mariana Queen Ifeyinwaeze. As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira. 2017. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2017. Disponível

em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-07112017-154952/>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

NETO, Renato Drummond Tapioca, A retratista de Maria Antonieta: Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Rainhas Trágicas, 2015. Disponível em: <https://rainhastragicas.com/2015/11/17/elisabeth-vigee-le-brun/>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

NITSCHKE, Lauren. Marie Antoinette: History's Controversial Fashion Queen. The Collector, 2021. Disponível em: <https://www.thecollector.com/marie-antoinette-controversial-fashion-queen/>. Acesso em: 2 de novembro de 2023.

O que o Cinema Novo tinha de novo? | Oráculo. Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/o-que-o-cinema-novo-tinha-de-novo>>. Acesso em: 12 de maio de 2024

PAIVA, Anderson; PAIVA, Milena. O AZUL E AS CORES PALATÁVEIS EM MARIA ANTONIETA, DE SOFIA COPPOLA. 2022. XVIII encontro de estudos multidisciplinares em cultura (Curso de Artes Visuais) - UFRR, [S. l.], 2022.

Pastoureau, Michel. (2014). Preto - História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro.

PERRONI, Giovanna. Cinema Novo: revolução político-conceitual. Disponível em: <https://medium.com/cinema-e-cerveja/cinema-novo-revolu%C3%A7%C3%A3o-politico-conceitual-c85cc6005aae>>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

PETERSON, H. Chucks!: The phenomenon of converse chuck Taylor All Stars. New York: Skyhorse Publ, 2007.

PETITOT, Marie. La Mode des poufs à la Cour de Marie-Antoinette. Plume d'histoire, 2015. Disponível em: <https://plume-dhistoire.fr/mode-poufs-cour-marie-antoinette/>. Acesso em: 13 de setembro de 2023.

PIERCE, Monica. Rococo Rival: Marie Antoinette's Fashion Footprint - Ink Magazine, 2019. Disponível em: <https://inkmagazinevcu.com/rococo-rival-marie-antoinettes-fashion-footprint/>. Acesso em: 7 de novembro de 2023.

PINTO, Carlos Eduardo P de. História, sexo e risos. Fronteiras: Revista Catarinense de História, n. 21, p. 81-102. Acesso em: 7 de novembro de 2023.

PINTO, Carlos Augusto Ribeiro. Patrimônio histórico, identidade cultural e turismo: o barroco mineiro. 2006. 57 f. Monografia (Especialização em Formação de Professores e Pesquisadores em Turismo e Hospitalidade) -Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. L'historicité du cinéma. In: BAECQUE, A.; DELAGE, C. De l'histoire au cinéma. Paris: Complexe, 1998. p. 45-60

RAVELLE, Françoise. Marie Antoinette Queen of style and taste. [S. l.]: Parigramme, 2017.

REYNA, Carlos P.; EIRAS, Rafael Garcia Madalen. Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva. Teoria e Cultura, v. 15, n. 3, 2020.

RIPPER, Luiz Carlos. Entrevista com Luiz Carlos Ripper. Entrevista concedida a Campello Neto. VIANA, Fausto. Diário das escolas: cenografia PQ'11 = School diary: scenography PQ'11. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

RIPPER, Luiz Carlos. Conferência feita por Luiz Carlos Ripper: I ciclo de palestras e debates sobre teatro. Cadernos de Teatro, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, v. 1, 1980.

ROBE à la française | French | The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82495>. Acesso em: 13 de maio de 2024.

RODRIGUES, J. C. O negro brasileiro e o cinema. Rio de Janeiro: Globo; Fundação do Cinema Brasileiro – MINC, 1988.

ROGERS, Anna Backman. The historical threshold: crisis, Ritual and Liminality in Sofia Coppola's Marie-Antoinette. Acesso em: 20 de janeiro de 2024.

ROSALES, Fernanda Torres. Maria Antonieta e o Cinema: Uma abordagem feminista. Dissertação de Mestrado (Comunicação e Jornalismo) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal, 2015.

SANT'ANNA, Patrícia; Letícia Homs. Maria Antonieta: conexões entre moda, cinema e negócios. 1. ed. São Paulo: Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, 2011.

SANTOS, João Felício dos. Xica da Silva: Romance. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SANTOS, Wolney Nascimento; DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio. Cinema, educação e africanidades: contendas na representação da personagem negra no filme “Xica da Silva” (1976) de Cacá Diegues. EDUCA - Revista Multidisciplinar em Educação, [S. l.], v. 8, p. 1–23, 2021. DOI: 10.26568/2359-2087.2021.5645. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/EDUCA/article/view/5645>. Acesso em: 21 de maio de 2024

SILVEIRA, Luciana Martha. Introdução à teoria da cor. Curitiba: Editora Ufpr, 2011.

SUCESSOS, E. POR-CAIXA DE. Caixa de Sucessos: Os figurinos deslumbrantes de Xica da Silva (1976). Disponível em: <<https://www.caixadesucessos.com.br/2020/02/os-figurinos-deslumbrantes-de-xica-da.html>>. Acesso em: 21 de maio de 2024

TORTORA; EUBANK, PROFESSOR OF HISTORY AT QUEENS COLLEGE. Survey of historic costume: a history of western dress. New York: Fairchild, 2010.

THE SOUND OF BRAZIL. Jorge Ben - Xica Da Silva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bNEUBII4G7o>>. Acesso em: 23 de maio de 2024.

THURMAN, J. The Fashions and Follies of Marie Antoinette. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2006/09/25/marie-antoinette-dressed-for-excess>>. Acesso em: 11 de setembro de 2023.

Vestida para arrasar. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/vestida-para-arrasar/>>. Acesso em: 29 de março de 2024.

VIDAL, Elena Maria. Marie Antoinette at the Petit Trianon. Tea at Trianon, 2014. Disponível em: <https://teaattrianon.blogspot.com/2014/11/marie-antoinette-at-petit-trianon.html>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

WEBER, Caroline. Rainha da moda: Como Maria Antonieta se vestiu para a revolução. 1. ed. Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Antônio Callado, Cacá Diegues. Rio de Janeiro: J.B. Produções Cinematográficas, 1976. DVD. 114 min

Xica da Silva, the eruption of Black memory. Disponível em: <<https://pan-african-music.com/en/xica-da-silva/>>. Acesso em: 11 de novembro de 2023.

ZWEIG, Stefan. Maria Antonieta: Retrato de uma mulher comum. 1.ed. Jorge Zahar Editor Ltda, 2013.