



Por uma genealogia das festas de fim do mundo

For a genealogy of the parties of the end of the world



Denilson Lopes¹

¹ É professor titular na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pesquisador do CNPq e da FAPERJ. É autor de *Mário Peixoto antes e depois de Limite* (2021), *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016), *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (2012); *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (2007); *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (2002); *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (1999); organizador de *O Cinema dos Anos 90* (2005); co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (2004), com Andrea França, de *Cinema, Globalização e Interculturalidade* (2010), com Lucia Costigan, de *Silviano Santiago y Los Estudios Latinoamericanos* (2015). Também escreveu *Inúteis, Frívolos e Distantes: À Procura dos Dândis* (2019) em conjunto com André Antônio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho. Sua atual pesquisa se chama *Modernismo, Extrativismo e Decadência*. E-mail: noslined@bigghost.com.br

Resumo: Por que só pensar o passado a partir do trauma e da ferida? Este ensaio tenta propor uma genealogia no cinema por meio de festas, especialmente aquelas relacionadas a fins de mundo, em específico dentro de uma constelação trans-histórica e transcultural, que inclui os filmes *Marie Antoinette* (Maria Antonieta, 2006), de Sofia Coppola, *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), de Jean Renoir, e *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), de Max Ophüls. Entendemos momentos como a Revolução Francesa e as Primeira e Segunda Guerras Mundiais como fins de mundo nos filmes em que há uma sensação de temporalidade frágil e melancólica com a alegria.

Palavras-chave: festas; genealogia; constelação; fim de mundo; modos de vida.

Abstract: Why to think the past only or mostly by trauma and wounds? This essay tries to propose a genealogy at cinema from parties, especially those related to the ends of worlds, particularly from a transcultural and transhistorical constellation, which includes following movies *Marie Antoinette* (2006), by Sofia Coppola, *La règle du jeu* (*The Rules of the Game*, 1939), by Jean Renoir, and *Madame de...* (*Earrings of Madame de...*, 1953), by Max Ophüls. We understand moments like the French Revolution and the First and Second World Wars as ends of the world in movies in which there is a sensation of frail or melancholic temporality with joy.

Keywords: parties; genealogy; constellation; end of the world; ways of life.

Considero as imagens como formas, senão de criar, ao menos de propor modos de vida, ambição que foi fundamental durante as vanguardas clássicas, quando se desejou reaproximar arte e vida numa crítica à suposta autonomia da arte burguesa (BÜRGER, 1987)², mas às vanguardas não devem ser limitadas, como se pode observar na contracultura nos anos 1960 ou em diversas propostas de performances e estéticas relacionais (BOURRIAUD, 2002; 2009). Se para alguns, hoje é o momento das urgências, dos embates diários pela sobrevivência, o momento da indignação, da insurgência diante do intolerável, da reconstrução, gostaria de me perguntar com que passado posso caminhar para talvez ter algum presente e vislumbrar algum futuro longe de utopias sufocadoras. Esse meu gesto talvez tenha partido de uma fuga inicial do presente, da proliferação de clichês políticos moralizantes da obra de arte, ampliados pelas redes sociais, presentes tanto na direita quanto na esquerda, tanto nas visões religiosas fundamentalistas, em visões idealizadoras do passado, quanto na arte próxima a movimentos feministas, LGBTQIAPN+, entre outros. Por mais que haja diversas possibilidades, sinto uma sensação de incômodo e despertencimento com o presente. Ao invés dos passados afro-ameríndios, decoloniais, me dirijo a outros espectros que me assombam muito mais, na modernidade globalizada, termo que ainda acho mais preciso e frutífero pelos diálogos que possibilita com a cultura e suas heranças do que o de Antropoceno, Capitaloceno e de suas variações. Diante dessa busca, na escrita, uma questão persistia e é com ela que caminharei como um horizonte nesse ensaio: por que pensar o passado, sobretudo, a partir do trauma e da ferida, dos genocídios, das guerras e das ditaduras?

Diante das catástrofes passadas e presentes, da maior dor, do maior cansaço e fracasso, da constante melancolia que me constituem, permitam-me também olhar aqueles que dançam diante de fins do mundo, numa genealogia, na leitura foucaultiana de Nietzsche, que problematizei em outro momento (LOPES, 2020), paralela da Modernidade, por meio das festas, que, espero, ganharão novos sentidos decorrentes do momento histórico brasileiro.

Algo emerge não só como um desejo inesperado, um rompante de alegria, que, numa leitura de Nietzsche feita por Clément Rosset (2000), sem causa, emerge

² Faço esse recorte a fim localizar certo debate, sem aderir a uma história linear e sucessiva, não desconhecendo outras possibilidades de pensar a arte que impliquem recorrências, simultaneidades e descontinuidades. Menciono duas formulações que poderiam problematizar essa marcação temporal: a de Rancière, apresentada em diversos livros, ao pensar em regimes éticos, representativos e estéticos (que parece incluir tanto a arte burguesa como a arte de vanguarda) da arte que aqui não discuto por ter muitas dúvidas sobre sua rentabilidade analítica e histórica. Outra, mais recente, que procura pensar o Modernismo brasileiro além da vanguarda, mas como movimento cultural (BOTELHO; HOELZ, 2022).

mesmo com e não apesar ou contra as dores. Algo que simplesmente acontece ao entrar e ouvir crescendo aquela música que não se conhece ou que se reconhece, que pode fazer de um lugar desconhecido o seu corpo, um prazer de mil toques mesmo que se esteja dançando sozinho. Alegria que pode ser pensada, colocando em diálogo essa perspectiva nietzschiana com um pensamento afro-brasileiro (SODRÉ, 2006; 2017) sob um olhar queer, como na leitura de Wlian (2022), que aproxima filmes brasileiros contemporâneos e musicais e que precisa ser mais pesquisada e explorada. Ao menos, aqui, num primeiro momento, não me dedicarei centralmente a experiências LGBTQIAPN+, a corpos dissidentes ou tradições afro-brasileiras, mas certamente elas serão fundamentais para se pensar em outro momento uma linhagem da festa derivada da disco dos anos 1970 do século passado que pretendo investigar.

Esse ensaio é uma derivação de meu atual projeto de pesquisa. Tenho até agora revisitado o declínio do ciclo do ouro em Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII e o declínio do ciclo do café, em especial, no vale do Paraíba, a partir da segunda metade do século XIX, como catástrofes modernas, mesmo fins de mundo, na esteira de um Modernismo melancólico (LOPES, 2020). No princípio, nada pareceria mais oposto a essa linhagem do que escrever sobre festa, mas, conforme via filmes e escolhia o que parecia me chamar mais atenção, me dei conta de algo, que na falta de palavra melhor, chamei de festas de fim de mundo, não festas celebratórias, fundadoras. Não sei se isto implica um estranho encontro entre alegria e melancolia, entre o arrebatamento do momento presente e a sensação de que o passado constituído de ruínas nunca cessa.

Também, nessa nova viagem em curso, não encontrei, até o momento em que escrevo, filmes brasileiros com que pudesse dialogar os filmes que vou mencionar abaixo. Uma aposta seria pensar se o que Mark Fisher (2022) chamou de Modernismo popular, focado no encontro entre as culturas operária, pop e modernista, na Inglaterra dos anos 1970, pode ser colocado em diálogo com a experiência brasileira do sufoco, no mesmo período, em meio à ditadura civil militar e do posterior desencanto transnacional pós-moderno, da pandemia da aids, dos góticos, continuado talvez por emos e *shoegazers*. Também não me parece que aqui a alegria seja a prova dos nove, na linhagem antropofágico-tropicalista, ao menos em suas leituras mais conhecidas. Trata-se de reinventar a alegria como a melancolia também o foi.

De todo modo, o que quero visitar aqui são algumas festas anteriores à cultura midiática em filmes, sob o horizonte do retorno das festas pós-pandemia do coronavírus. Pretendo evocar não tanto as festas como experiências de encontro

associadas exclusivamente à violência e à irracionalidade das multidões, sob a sombra da desordem, do caos, mas evocar o êxtase do encontro dos corpos, e também a expectativa do encontro e o que resta quando a festa acaba. Gostaria de contribuir com mais alguns fragmentos nesta história que já teve um primeiro esboço para responder a alguns filmes brasileiros contemporâneos em “Depois da Festa”, “O cosmopolitismo nos pequenos gestos” e “O Retorno do Artificio” publicados em *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (2016) e “Por uma história queer das sensações” (LOPES, 2021). Talvez esses ensaios ganhem uma outra dimensão após o que se segue”. Repito, trata-se de festas em filmes, porque nunca fui um boêmio, um festeiro, um *party monster*. Quando comecei a ir a festas nas noites de Brasília, dos anos 1980 e 1990, revisitadas por José Eduardo Belmonte em *A Conceção* (2005), era daqueles que ficava num canto, só pouco a pouco, entrando e, muitas vezes, me divertindo, muitas vezes frustrado nas fantasias românticas de encontros não acontecidos. Curioso. Será que só consigo falar sobre a festa agora quando quase não estou nelas ou só estou pelas imagens? Como lembrança, memória ou desejo, antecipação, fantasia? Na ausência de encontros presenciais nos dois anos da pandemia do coronavírus é que fiz essa viagem pessoal por festas, especialmente a partir de um seminário on-line de graduação e de pós-graduação. Procuramos pensar a festa não em uma dimensão estritamente antropológica. Não seguimos roteiros de cenas e subculturas urbanas, nem fizemos etnografias, mas, sobretudo, me interessei por formas de encenação e experiência das sensações que a arte pode trazer, reavivar e possibilitar. Agora que o desejável não é mais o isolamento, afinal bem e mal sobrevivemos, como pensar a festa não só por meio de uma viagem por lembranças e sensações do passado, mas como uma forma de reaprender a estar agora no mundo? Talvez nesse desejo de evocar possamos reviver e nos preparar para outros momentos e formas de estar juntos.

Ao invés de mergulhar em mim e no que me rodeava fisicamente, enclausurado em meu pequeno apartamento na pandemia, pensei escapar ao falar de algumas festas que me acolheram nos filmes, na tela do computador, ao mesmo tempo em que lia grandes romances modernos que não tivera tempo ou energia de ler até então. Distanciando-me de noções como estilo, movimentos, obras, autores, penso em uma genealogia, mas também em uma constelação, termo inspirado no trabalho de Walter Benjamin que talvez implique mais uma rede do que uma linha (SOUTO, 2020, p. 161), diria eu, uma rede de afinidades, palavra pela qual tenho um certo apego por possibilitar discutir relações trans-históricas, ancestralidades e heranças. Poderia a genealogia foucaultiana dialogar com as constelações benjaminianas para estabelecer conexões entre filmes de diversos momentos e culturas nacionais diferentes?

Constelações são agrupamentos imaginários de estrelas. Elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São *uma questão de perspectiva*. (SOUTO, 2020, p. 157, grifo meu)

A constelação, portanto, conjuga astros distintos e independentes, mas como os filmes mencionados no resumo podem ser vistos numa mesma constelação, numa mesma perspectiva? Se pela festa, por qual forma de vê-las? Ao invés da visão mais ampla de Benjamin de realizar uma constelação reunida a partir de ideias, penso em vagas e frágeis sensações. Poderia pensar filmes como partes de constelações em que algo os aproxima sem que deixem de perder suas singularidades? Ou ainda, teríamos que considerá-los, não em suas singularidades identificadas em análises detalhadas, nem como representações que sejam mediações sociais e históricas, mas decompô-los em cenas, gestos, vozes, corpos e objetos, numa montagem fragmentária e inconclusa a partir de uma questão ou um problema?

“A constelação é a cristalização de um trajeto de pensamento e carrega em si um trabalho. Não é só conteúdo, mas modo de ordenação e exposição – o que certamente também envolve reflexão. Quando pronta, traz as marcas de um percurso. A constelação não é exatamente uma coisa, mas *uma proposta de relação*” (SOUTO, 2020, p. 160, grifo meu).

Ao relacionar filmes entres si, o que eles me revelam que não poderiam fazê-lo de forma isolada? Talvez essa constelação que busco, mais do que de filmes, de festas encenadas, que possa ser constituída pela frivolidade, vista não como mero escapismo ou alienação mas como sensibilidade (BARBOSA, 2017), pelo ornamental, resgatado na história e na teoria do cinema (GALT, 2011), que privilegia tanto as cores, objetos, como enredo e diálogos, considerando personagens como elementos plásticos e pelo artifício, categoria estética, centrada na teatralidade, sem contudo colocar a festa como espaço central, que problematizei e historicizei, em várias formulações, do Barroco ao Neobarroco, passando pelo dandismo, pelo camp, a não ser recentemente como já indicado. Que outro evento poderia encarnar melhor o artifício do que a festa, desde o espaço como cenário aos corpos transformados em fantasias e máscaras? Ou melhor, não qualquer festa.

Sigamos por *Marie Antoinette* (Maria Antonietta, 2006), de Sofia Coppola, *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), de Max Ophüls, e *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), de Jean Renoir. Nos três filmes, há pelo menos uma cena ou sequência em

que a festa assume uma centralidade. Essa viagem não é por passados congelados em seus tempos, é também para aqueles que não têm ido a festas, mas gostariam de voltar a ir ou de encontrar festas de que se sintam parte, uma viagem a partir das festas no cinema, de um cinema de festas, mas para além do cinema. Há uma forte e importante tradição de estudos de festas que se deteve na cultura popular, em que, por exemplo, o Carnaval aparece como manifestação central da cultura brasileira³. Diferente tanto das imagens de inversão social, numa tradição bakhtiniana (2010), que repensa a festa não como lugar de fuga e alienação, mas de possibilidades de transformação social, quanto de uma linhagem dionisíaca, orgiástica, transgressora, a busca por festas me levou à vida de corte europeia regida pela etiqueta (RIBEIRO, 1983), pela ritualização da vida social, como espaço de sedução (BAUDRILLARD, 1991) e intrigas, nos palácios do século XVIII, permeada pelo pensamento libertino, pelo fascínio do artifício, pelo decorativo, pela frivolidade, bem como pelas *fêtes galantes* ao ar livre e atmosferas de Watteau. Apesar de, como disse, não ser aqui o interesse de, nessa constelação, marcar a atualidade de um estilo de época, não deixa de ser curioso esse diálogo com o Rococó, que “evidencia a busca do conforto cotidiano e a aquisição do prazer advindo da percepção do tempo presente” e no qual “o Rococó permanece na superfície, no momento presente, afastado do afã de preconizar o futuro ou se debruçar sobre o passado” (MENDES, 2011, p. 4). Conforto, prazer, hedonismo, superfície bem podem ser valores desvalorizados por meio do desejo de transformação, de convicções e certezas de um espírito revolucionário, de uma austeridade burguesa ou de um realismo social ou minimalista que deu tantos frutos também no cinema a partir dos anos 1990.

Começo com um filme relativamente recente, mas que vai ao momento histórico que me interessa nessa genealogia, a qual propõe uma outra origem e uma outra constelação de festas. Quando comecei a rever *Marie Antoinette* (*Maria Antonieta*, 2006), de Sofia Coppola⁴, o que me chamou a atenção foi a coexistência de certa atitude aristocrática e uma visão, não revolucionária que via na corte apenas um mundo de privilégios, injustiça social, mas burguesa, que via hipocrisias, desperdícios e a etiqueta como inutilidade.

³ Apesar dos documentários sobre o Carnaval no cinema brasileiro, só *A Lira do Delírio* (1978), de Walter Lima Jr., me vem à cabeça, apesar de não ter cenas apoteóticas de blocos e desfiles. Pensando alto, lembro da cena final exuberante de carnaval em *Les enfants du paradis* (O Boulevard do Crime, 1945), de Marcel Carné, que remonta talvez a uma celebração do teatro popular, especialmente a comédia dell'arte, revisitada também em *Il Viaggio di Capitan Fracassa* (A Viagem do Capitão Tornado, 1990), de Ettore Scola.

⁴ Para referências ao conjunto dos filmes de Sofia Coppola (ROGERS, 2018; FERRISS, 2021), que podem trazer elementos para aprofundar as discussões aqui sugeridas.

Nem nostalgia idealizadora nos moldes dos grandes filmes históricos, nem revisitação crítica e social de uma época são vistos no filme. Se os rituais da corte aparecem já esvaziados pelo olhar da jovem Maria Antonieta, tampouco o vislumbre da revolução interessa ou interessa pouco⁵. *Marie Antoinette* (*Maria Antonieta*, 2006) é um filme tardio, destoante dos cinemas do real já então hegemônico nos festivais e na crítica. Se há tempos mortos, estes são marcados tanto pelo tédio como pela frivolidade das compras de vestidos, doces, pelos jogos, como analisados por André Antonio Barbosa (2013).

Entre patricinha consumista e pessoa inadequada para os desafios de seu tempo, no filme, Maria Antonieta é capaz de um gesto surpreendente como o de reverenciar a multidão que ameaça invadir Versailles (ou de oferecer sua cabeça a ser guilhotinada?), quase no fim do filme (1h51min 30s), um gesto tão ambíguo quanto o único comentário, este ausente no filme, feito por Luis XVI em seu diário, na véspera e no dia da tomada da Bastilha, no qual ele escreveu simplesmente a palavra “nada”, que parecia dizer que não tivesse caçado no dia, uma de suas maiores diversões, ou síntese ou metáfora de sua visão do que estava acontecendo (Nicolardot, 2021). Algo semelhante acontece quando o anfitrião da festa em *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), de Jean Renoir convida todos os seus convidados a dormirem para que tudo volte ao que era, após o “acidente” do assassinato de André Jurieu, amante da sua mulher. A festa sempre acaba, ainda que por razões diferentes, como na revisitação do fin-de-siècle vienense por Max Ophüls em *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), na Berlin dos anos 1920 e 1930 de Isherwood e Bob Fosse em *Cabaret* (1972), na Nova Iorque da década de 1920 por F Scott Fitzgerald e Baz Luhrmann em *Great Gatsby* (*O Grande Gatsby*, 2013), na *La Dolce Vita* (*A doce vida*, 1960), de Federico Fellini, na pós-orgia de *Flaming Creatures* (*Criaturas Flamejantes*, 1963), de Jack Smith, nas noitadas da era disco dos anos 1970 em *Studio 54* (1998), de Mark Christopher, e em *The Last Days of Disco* (*Os Últimos Embalos da Disco*, 1998), de Whit Stillman.

No mundo em que vivemos, as notícias da grande História podem nos invadir constantemente, hoje ainda mais pelas redes sociais, pelo celular, do que

⁵ Não é minha intenção de fazer estudo da fortuna crítica desse filme. Contudo é importante lembrar que sua recepção teve, em geral, uma forte crítica a como a história foi utilizada no *biopic* e como este pode ser refeito a partir de diferentes perspectivas de história e do diretor, num contexto pós-moderno (ver, por exemplo, Pam Cook, 2013, e Holthausen, 2012) ou em relação à moda (Brevik-Zender, 2011). No Brasil, o filme teve leituras sobre as implicações políticas e históricas do filme e sua atualidade, distintas de uma leitura pós-moderna acima, feitas, entre outros, por Vladimir Safatle (2011) e Luiz Carlos Oliveira Junior (2007), às quais André Antonio Barbosa (2013, p. 99-102) responde de forma mais próxima do que penso, mas que não desenvolvo aqui. Devo, de toda forma, à dissertação de André Antonio Barbosa muitas sugestões para minha leitura da festa neste ensaio.

pelos meios de comunicação massivos do século XX. Talvez em outros momentos fosse mais fácil se separar da atualidade presente, trazida sobretudo por jornais a que grande parte da população não tinha acesso, em que nosso cotidiano não era invadido por um desejo de comunicabilidade, informação e conexão simultâneas. Ao rever esses filmes, vi também outras divisões do tempo, do que é estar num lugar sem telas nem conexões individuais com o que acontece fora do espaço em que se encontra. Talvez por isso o gesto de fechar uma porta, de se recolher num quarto, de mudar para um outro lugar, implicava descontinuidades maiores do que a onipresença do mundo virtual, do qual talvez seja mais difícil estabelecermos limites, recusas. Ou seja, estar numa festa talvez tivesse uma intensidade que não alcançamos hoje. Talvez fosse mais fácil criar refúgios, escapes, ilhas...

Não sei se deveria ter começado com um filme. Mas como fazer uma colagem de cenas de festas? Na esteira do anacronismo e ecletismo históricos do cinema pós-moderno dos anos 1980, descrente das grandes narrativas de redenção, sem temer o prazer visual do espetáculo, as cores e os movimentos de câmara, se fosse escolher uma festa nesse primeiro filme, seria a de máscaras em que Maria Antonieta e Luis XVI escapam de Versalhes para Paris e um do outro. O fim do século XVIII é revisitado pelo punk gótico e techno pop dos anos 1980, em que roupas *new romantics* de Vivianne Westwood e o Rococó criam conexões temporais importantes a serem melhor investigadas no filme que vai da chegada de Maria Antonieta a Versalhes em 1770 (data não indicada no filme, como, aliás, nenhuma outra) para se casar com Luis XVI, aos quatorze anos, até sua partida de lá, presa pela Revolução Francesa, em 1789, portanto dezenove anos depois de sua chegada. O tempo é comprimido pela atmosfera mais do que uma sucessão dramática de fatos linearmente conectados. O casamento de Maria Antonieta é um contrato, um negócio, uma questão de Estado, e mesmo seu caso com o conde Fersen ou a despedida da corte no final nada tem de romantismo sentimental ou tragicidade. A vida, o amor, a política, a morte não são levados tão a sério assim.

Mas “que posicionamentos e movimentos de corpos, que funções, visibilidades e disposições vemos na *mise en scène* de Coppola? [...] Pode-se responder que vemos os corpos em *feira*” (BARBOSA, 2013, p. 197). Por cinema de festa não estamos entendendo filmes em que as festas acontecem o tempo todo, mas aqueles em que a festa é central para compreender os personagens e por meio dela podemos vislumbrar um modo de vida. Festa que constitui

uma comunidade cujos valores sensíveis dizem respeito aos prazeres possíveis de se *aproveitar* no próprio fluxo fugaz

e material do mundo e à consciência aguda de que esses prazeres são banais, pequenos, breves e passageiros. [...] encara a morte de frente, a condição essencialmente frágil, rápida e acidental de nosso estar no mundo”. “É, assim, através da *feira* que Maria Antonieta melancolicamente encontra seu caminho no mundo. O som pós-punk dá o tom sombrio e destrutivo [...] dessas sequências de festa. Temos as sonoridades góticas de Siouxsie and the Banshees (no baile de máscaras) e The Cure (na coroação), ou “Ceremony”, de New Order, na festa de aniversário de 18 anos de Antonieta. (BARBOSA, 2013, p. 107-108)

A música traz uma beleza melancólica, um frágil momento de alegria, diante da ausência de grandes sentidos e motivações políticas ou existenciais. Assim, se tivesse que escolher uma cena de festa seria o baile de máscaras quando após, uma vertigem de prazeres associados ao consumo (sapatos, tecidos, leques, perucas, doces, bebida, jogos) dentro de Versalhes, em meio a um casamento aparentemente sem vínculos sexuais, Maria Antonieta sai incógnita com Luis, ainda príncipes herdeiros, para um baile de máscaras, possivelmente, num castelo em Paris. Diferente dos rituais rígidos e distantes da corte, *Hong Kong Garden*, de Siouxsie and the Banshees, revela um ápice de encontro de corpos, do êxtase, de alegria, de jogos de sedução, como no encontro de Maria Antonieta com o conde Fersen, com quem terá um caso, tudo durando pouco mais de três minutos (58min-61min). O dia amanhecendo quando o casal volta a Versalhes ainda carrega rastros dessa alegria. Logo depois no filme, Luis XV morre e Luis XVI ascende ao trono junto com Maria Antonieta, que faz dezoito anos logo em seguida. Sua festa de aniversário dentro de Versalhes, ainda que evoque os excessos do baile de máscaras, termina de forma mais melancólica, com o dia nascendo na beira do lago e Maria Antonieta bebendo em meio ao vazio e à vastidão da paisagem. Por fim, os empregados começam a arrumar os aposentos, enquanto Maria Antonieta acorda e Luis XVI sai para caçar, seu passatempo favorito. Começa mais um dia dos muitos que virão, com seus pequenos prazeres e talvez longos tédios e cotidianos que não são mostrados, irrompidos pela Revolução Francesa, como se entre as festas da juventude e a Revolução houvesse pouco coisa de significado, como os filhos e o caso com conde Fersen que ocupam pouco tempo no filme e que correspondem a quase vinte anos. Para a Europa, era um mundo que se transformava. Para a Maria Antonieta de Sofia Coppola, o fim era uma despedida de Versalhes, da sua juventude e das festas.

Uma festa é só mais uma em uma sucessão para quem as frequenta, como hábitos da nobreza, da alta burguesia, das *socialites*, mas também de uma vida boêmia. Para estes, por melhor que tenha sido uma festa, é só uma festa, é fugaz, um momento

a não ser desprezado, mas também a não ser superestimado. Nem transgressão de costumes nem celebração orgiástica, interessam-me as festas sobre as quais paira uma sensação de fim. Teria sido assim o famoso baile da ilha fiscal, última festa da elite monarquista do segundo império no Brasil?⁶ Essas festas do fim, no fundo, expressam não celebrações e comemorações de vitórias, por mais que estas possam até ser suas motivações, mas um outro modo de vida, não apagam o tédio – grande terror da modernidade esse não fazer nada (CHARNEY, 1998) –, não são meras formas de sobrevivência.

Do século XVIII vamos à Belle Époque, também por muito tempo subestimada devido às leituras vitoriosas do Modernismo, desconsiderada pelo seu ecletismo e leviandade, mas que, nas últimas décadas, tem sido recuperada para além de mero pré-modernismo, como podemos ver, por exemplo, pela revalorização da Art Nouveau (PAES, 1985, p. 58-64), em que o gosto pelo ornamental poderia até se mesclar com engajamento político pessoal (CARDOSO, 2022, p. 162), mas que prefiro na frase de efeito de Afrânio Peixoto de que a literatura seria o sorriso da sociedade, ou a de Oscar Wilde (2013, p. 325), no prefácio escrito em 1891 para *O Retrato de Dorian Gray*, de que a arte é simplesmente inútil, e esta, podemos pensar, seria sua melhor qualidade, não sei se tanto por uma crítica ao produtivismo, à celebração do trabalho em todas as atividades da sociedade, bem como por um desprezo pela leveza, visto como leviandade, irresponsabilidade, desengajamento político.

Assim revi *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), de Max Ophüls⁷, que também, apesar da ausência de datas e fatos históricos, está claramente inserido no imaginário habsbúrgico (MAGRIS, 1991), que sobrevive à queda do Império Austro-Húngaro, após a Primeira Guerra Mundial, imaginário este também encontrado em Lubitsch e Stroheim, como na adaptação de *La Ronde* (*A ronda*, 1950) do popular dramaturgo Arthur Schnitzler⁸, dirigida também por Ophüls. Enquanto para um mundo, como o Império Austro-húngaro, destinado a desaparecer, o melhor seria tentar se manter imóvel, as operetas e valsas encenavam a alegria de viver e os jogos

⁶ Achava importante encontrar um filme brasileiro que pudesse dialogar com os que escolhi, mas até agora não consegui. Me lembrei então de baile da Ilha Fiscal, que teve repercussões tanto na pintura quanto na literatura do fim do século XIX (EULALIO, 2012, p. 139-182), bem como em *O Baile da Despedida*, de Josué Montello, mas a falta de tempo e de espaço neste ensaio me levam a adiar o que poderia ser um rico contraponto.

⁷ Para uma visão ampla dos filmes de Max Ophüls, ver Guerin (1988); e para uma leitura mais detalhada de *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), ver Delouche (2017).

⁸ Equivalente ao que Johann Strauss foi para a música e talvez o que Stefan Zweig foi para a literatura de quem Ophüls também adaptou *Letter from an Unknown Woman* (Carta de uma Desconhecida, 1948) e Wes Anderson curiosamente releu em *The Grand Budapest Hotel* (O Grande Hotel Budapeste, 2013).

de sedução que têm como centro a Viena (SCHORSKE, 1988), a qual a Primeira Guerra Mundial, a psicanálise, o Expressionismo iriam destruir.

No filme, também paira uma sensação de fim e que aqui se traduz quando a paixão é levada demasiadamente a sério. A leitura que pretendo fazer decorre mais dessa anacronia, que não está só na narrativa, mas no próprio filme, além de sua inserção e do autor na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, mapeamento esse inclusive já bem feito, desde a *Nouvelle Vague* (FLORES, 2015).

Trata-se da estória de um objeto, o par de brincos, que ao passar de mão em mão, em diferentes festas, em diferentes encontros, emolduram relações e afetos diversos. Os cenários e objetos que por vezes são colocados na frente dos corpos, como em *L'Année dernière à Marienbad* (*O Ano Passado em Marienbad*, 1961), de Resnais e *Faa Yeung nin wa* (*Amor à flor da pele*, 2000), de Wong Kar-Wai, têm tanta importância quanto os personagens, a começar pelos brincos da protagonista. Os acessórios que a Condessa ganhou como presente de casamento de seu marido e que os vendeu supostamente para pagar dívidas passarão por mãos de amantes tanto da condessa quanto de seu marido, curiosamente retornando às mãos da protagonista, cada vez tornando mais tenso o casamento afetivo, mas de conveniência.

A leveza desse mundo feito por espelhos, vitrines, lunetas, binóculos como pela etiqueta e ironia naufraga na vertigem do desejo e do ciúme, da paixão romântica e de ódios inconciliáveis. Por meio de uma câmera ágil que sobe e desce escadas, e que tem na valsa entre a condessa e seu amante, Barão Donati, embaixador da Itália, curiosamente interpretado por Vittorio de Sica, de seu início ao final, uma síntese não só da relação entre os dois, mas de um mundo que em breve persistirá, em grande parte, como fantasias românticas e escapistas, cinematográficas e literárias. Aqui então não escolho uma festa, mas uma sequência (35min-40min) que atravessa diversas festas, numa apoteose do artifício e da teatralidade, em que o tempo não tem espessura nem peso, mas fugacidade, desde que o Barão deixa a conversa com o general, marido da condessa, emoldurado por dois candelabros, numa mesa com espelhos ao fundo, e começa a dançar com a Condessa, sendo ele um entre os vários pretendentes para dançar com a condessa no baile. Do tom leve e irônico, muda-se de festa, cada vez com menos intervalo de tempo entre elas, em uma ausência do marido em viagem. Assuntos como dificuldades em Montenegro talvez sejam menos referências a tensões políticas nos Balcãs que levariam à Primeira Guerra Mundial do que a banalidade de um assunto que disfarça o aumento da intensidade da relação entre o Barão e a Condessa. A câmera parece bailar pelos salões acompanhando o casal. Entre colunas, cortinas, quadros, estátuas, vasos com plantas, chafarizes, outros casais dançando

passam na frente ou atrás do casal até chegar num salão praticamente vazio, em que a festa acaba junto com o anúncio da Condessa do retorno de seu marido.

A leveza e o encanto do mundo das festas recuam à medida em que a relação entre os dois se intensifica a partir daí. Mentiras sobre os afetos e sobre os brincos que trocam de mão substituem as ironias. Essa sequência, bastante conhecida, foi detalhadamente analisada por Daniel Morgan (2011), para pensar o movimento da câmera muito além de mero virtuosismo, mas por suas consequências éticas e estéticas. Essa sequência sintetiza a passagem do flerte para a paixão, diria eu, da queda do flerte para a paixão. Não há porque negar o prazer que causa essa sequência naqueles afeitos à ebriedade e à sensualidade do movimento, diferente da contemplação obsessiva exigente e atenta dos longos planos fixos ou com pouco movimento. Assim, a preferência pelo fim de século não deve ser pensada como mera nostalgia conservadora: “Contra convenções sociais fixas, os movimentos fluidos da câmera podem muito facilmente articular a alternativa ética dos filmes” (MORGAN, 2011, p. 156), mesmo que ela acabe por se frustrar no fim desse filme.

A leveza dos jogos de sedução, celebrada no século XVIII, transforma-se no peso das dores do melodrama. Incapazes de viver num mundo de aparências, de simulacros, os personagens de *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953) acabam por cair nas armadilhas da verdade dos afetos, buscando se ancorar em referências que se rarefazem. A sedução, como nos lembra Baudrillard (1991, p. 92), vive o engano, o que poderia ainda ser buscado no teatro do mundo barroco onde somos apenas atores que desempenhamos papéis do nascimento até a morte, e não num mundo centrado no segredo, na verdade dos signos. Se há alguma verdade em Ophüls, ela está na inconstância dos afetos.

Muitas festas depois, talvez possamos mencionar mais um filme. Em algum momento antes da Segunda Guerra Mundial, *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), de Jean Renoir, é revisto menos pela sua relevância no cinema moderno e mais como reencontro de um outro momento de frivolidade, recuperando a alegria e a leveza do Impressionismo pictórico, que fez a fama de seu pai e o levou a abandonar o peso de um Naturalismo ao qual foi associado em parte de seus filmes⁹. Quais são as regras do jogo? André Bazin (2018, p. 77), em seu clássico livro sobre Renoir, sugere que a regra absurda é de morrer por amor na festa do castelo, e, a partir dessa afirmação, estabelece uma estranha comparação entre aves e coelhos mortos na caçada e a morte,

⁹ Aqui seria interessante comparar a recuperação de Renoir do Impressionismo pictórico com o que foi associado ao Impressionismo cinematográfico propriamente dito (ANDREW, 1995; BORDWELL, 1974).

por acaso, de André Jurieu. Estabelecer uma correlação entre os dois atos parece fácil, mas a razão dada por Bazin parece difícil de compreender. Se há prazer na caçada, esta não é demonstrada por nenhum dos participantes – mesmo a Marquesa quando perguntada pela criada se gosta responde com indiferença. Os animais em certa quantidade fugindo são mostrados mortos certamente trazem outros sentimentos às sensibilidades contemporâneas educadas pelos movimentos ecologistas e dos direitos dos animais. Se é um entretenimento, como era para Luis XVI, aqui também aparece uma ocupação do tempo, mas não amor. Por sua vez, André Jurieu é morto por ser confundido com um dos pretendentes da criada da marquesa, mas a perseguição que dura parte da festa e culmina na morte acidental de Jurieu coloca camadas cômicas no que poderia ser considerado resultado da violência do ciúme. Bem distantes estamos, aqui, de Otelo e mais próximos estamos da estória contada, no próprio filme, no fim da caça, da morte acidental de um conhecido que atirou na própria perna. Se regra há no filme, nas relações, a festa é a fuga do tédio ou até mesmo do sofrimento, mas o amor parece se multiplicar em encontros e desencontros durante todo o filme.

Ficamos com dúvidas sobre as regras do jogo, mas não é à toa que a palavra “jogo” é evocada no título do filme, não tanto pela ideia de competição, mas pela ludicidade, pela fragilidade, que traduz a vida dos personagens entre encontros e desencontros, culminando numa grande festa, versão burlesca do baile final de *Il Gattopardo* (*O Leopardo*, 1963), de Visconti, só que aqui, no estar entre dois mundos, não fica tão visível o que virá. O filme é chamado pelo próprio Renoir de fantasia dramática, um *divertissement*, que o traduz muito melhor do que a leitura do filme ser sobretudo uma crítica social da elite francesa. Aqui o ponto de partida, como em *Madame de...* (*Desejos proibidos*, 1953), é o de um amor leve entre a marquesa e seu marido ou entre esta e seu amante, o aviador André Jurieu, ou o que parece ter sido entre o Marquês e sua amante. Nada é levado muito a sério, mas as estórias são paralelas à da empregada da Marquesa, seu marido e um pretendente dela. Os tiros que seu marido dá na direção do outro empregado, parecem uma diversão para os convidados da festa, mas acabam atingindo, erroneamente, André, que morre, fato lamentado como acidente a ser esquecido. A festa acaba por ora. Talvez mais do que personagens individuais, o que interessa é a aparição e a desaparecimento de personagens, ampliadas pela profundidade de campo, numa multiplicação de cenas, entre as salas do castelo onde acontece a festa, em que há até mesmo uma peça de teatro sendo encenada.

É comum associar o filme a uma crítica a uma civilização decadente (SADOUL *apud* BAZIN, 2018, p. 73) ou a uma elite fútil que pode ser comparada a uma crítica burguesa aos hábitos da aristocracia antes da Revolução Francesa. Fracasso de público quando lançado, talvez em dessintonia com os sentimentos épicos e heroicos que a Segunda Grande Guerra acentuaria no seu início, seu prestígio crítico cresceu pela forma de encenação, pelos movimentos de câmera, pelo uso da profundidade de campo e pela ironia.

Novamente, para além de discutir a passagem do cinema clássico para o moderno ou a configuração de uma visão realista, interessa-me focar na festa, num fim de semana talvez, e não no mundo do trabalho, mesmo para quem trabalha para que a festa aconteça. Trata-se de uma ética do instante, do hedonismo, no qual o dispêndio pode ser diferente de desperdício, que escapa ao retrato realista do mundo das relações definidas por classes sociais, recorrente em diversos filmes e séries de época. A improdutividade e a inutilidade, longe de meros privilégios sociais, podem ser um contraponto ao produtivismo sem limites. Talvez assim possamos aprender ainda mais dos fracassos do que dos sucessos, tanto ou mais dos fins de festa ou das festas dos fins de que das celebrações e momentos de êxtase, não sendo talvez por acaso que o próprio Jean Renoir faz no filme o papel de um agregado, inútil, artista fracassado.

Ao olhar essas festas de fins de mundo, momentos de alegria e futilidade, de encontros e desencontros, em sua fugacidade paira mais do que a sensação idealizadora da frase, salvo engano, de Alexis de Tocqueville: “Só quem viveu antes da revolução sabe o que é viver”; há uma descrença de grandes transformações, como o príncipe de Salinas evoca antes do baile proustiano do terço final de *II Gattopardo* (*O Leopardo*, 1963), de Visconti, a quem retorno uma vez mais. Diferente de seu sobrinho, o nobre falido Tancredi que se casa com a filha do burguês arrivista Calogero Sedara, para quem, numa frase muito repetida, “tudo deve mudar para tudo permanecer”, numa espécie de troca, dança das elites em que os excluídos são sempre usados e sacrificados, o príncipe de Salinas tem uma visão um pouco diferente, pessimista, desencantada, antiutópica se preferirem, nem sempre lembrada, que resumo mais ou menos assim e com ela termino como uma espécie do horizonte dessas festas de fins de mundo: tudo vai permanecer para sempre o mesmo, o sempre humano, duzentos, trezentos anos. Depois tudo mudará, mas para pior.

Referências bibliográficas

ANDREW, D. *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, A. A. *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BARBOSA, A. A. *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.

BAZIN, A. *Jean Renoir*. Paris: Mimesis, 2018.

BORDWELL, D. J. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. 1974. Tese (Doutorado) –University of Iowa, Iowa, 1974.

BOTELHO, A.; HOELZ, M. *O modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. Petrópolis: Vozes, 2022.

BOURRIAUD, N. Precarious constructions: answer to Jacques Rancière. *Open*, [s.l.], v. 17, 2009.

BOURRIAUD, N. *Relational aesthetics*. Dijon: Les Presse du Réel, 2002.

BREVIK-ZENDER, H. “Let Them Wear Manolos: Fashion, Walter Benjamin, and Sofia Coppola’s Marie Antoinette”. *Camera Obscura*, Durham, v. 26, n. 3, p.1-33, 2011.

BÜRGER, P. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Peninsula, 1987.

CARDOSO, R. *Modernidade em Branco e Preto: Arte e imagem, raça e identidade, no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHARNEY, L. *Empty moments: cinema, modernity and drift*. Durham: Duke University Press, 1998.

COOK, P. History in the making: Sofia Coppola’s Marie Antoinette and the new auteurism. In: COOK, P. (Org.). *The Biopic in Contemporary Film Culture*. New York: Routledge, 2013. p. 212-226.

DELOUCHE, D. *Madame de... de Max Ophuls*. Roma: Editions de Grenelle, 2017.

EULALIO, A. “De um capítulo do Esaú e Jacó ao painel do Último Baile” e “Ainda reflexos do Baile: visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompeia e Aurelio de Figueiredo” In: CALIL, C. A. (Org.). *Tempo Reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: IMS; Editora 34, 2012. p. 139-182.

FERRISS, S. *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity*. London: Bloomsbury, 2021.

FISHER, Mark. *Fantasma da Minha Vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

FLORES, L. F. D. *Max Ophuls, mestre de cerimônias: Mise en scène reflexiva em La ronde e Lola Montè*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GALT, R. *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.

GUERIN, W. *Max Ophuls*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

HOLTHAUSEN, J. N. *Marie Antoinette: a metaficção historiográfica de Sofia Coppola*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2012.

LOPES, Denilson. Arqueologia, Genealogia e Sensação. In: Igor Sacramento; Marialva Barbosa. (Org.). *Voices Consonantes: Comunicação e Cultura em Tempos de Pandemia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2020, v. , p. 164-175.

LOPES, Denilson. Um outro Modernismo. *MATRAGA*, v. 29, p. 485-498, 2022.

LOPES, Denilson. *Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

LOPES, Denilson. Por uma história queer das sensações: no caminho com os filmes de Marcelo Caetano. In: Luciana Moreira; Doris Wieser. (Org.). *A FLOR DE CUERPO: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2021, v. , p. 127-148.

MAGRIS, C. *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*. Paris: Gallimard, 1991.

MENDES, M. C. Sofia Coppola e Marie-Antoinette: o rococó na visão contemporânea. *Rumores*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 1-8, 2011.

MORGAN, D. “Max Ophuls and the limits of virtuosity: On the aesthetics and ethics of camera movement”. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 38, n. 1, p. 127-163, 2011.

NICOLARDOT, L. (Org.). *Le Journal de Louis XVI*. Villefranche-sur-Saône: Olivier Léonardo, 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, L. C. “Maria Antonieta”. *Contracampo*, Crítica, 29 mar. 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/critmariantonieta.htm>. Acesso em: 16 jan. 2023.

PAES, J. P. O Art Nouveau na Literatura Brasileira. In: PAES, J. P. (org.). *Gregos & Baianos: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 64-80.

RIBEIRO, R. J. *A Etiqueta no Antigo Regime*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROGERS, A. B. *Sofia Coppola: The Politics of Visual Pleasure*. New York: Berghahn Books, 2018.

ROSSET, C. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SAFATLE, V. “Maria Antonieta”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 ago. 2011, Opinião. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0908201106.htm>. Acesso em: 16 fev. 2023.

SCHORSKE, C. *Viena Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SODRÉ, M. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2017.

SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, São Paulo, n. 45, p. 153-165, 2020.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Globo, 2013.

WLIAN, L. F. A dança dos corpos quebrados: notas para uma alegria queer. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 31.,°, 2022, Imperatriz. *Anais [...]*. Campinas: Galoá, 2022.

Referências audiovisuais

MARIE Antoinette (*Maria Antonieta*). Sofia Coppola, Estados Unidos-França, 2006.

LA RÈGLE du jeu (*A regra do jogo*). Jean Renoir, França, 1939.



MADAME de... (*Desejos proibidos*). Max Ophüls, França, 1953.

A CONCEPÇÃO. José Eduardo Belmonte, Brasil, 2005.

A LIRA do Delírio. Walter Lima Júnior, Brasil, 1978.

LES ENFANTS du paradis (*O Boulevard do Crime*). Marcel Carné, França, 1945.

II VIAGGIO di Capitan Fracassa (*A viagem do Capitão Tornado*). Ettore Scola, Itália, 1990.

L'ANNÉE dernière à Marienbad (*O Ano Passado em Marienbad*). Alain Resnais, França-Itália, 1961.

FAA YEUNG nin wa (*Amor à flor da pele*). Wong Kar-Wai, Hong Kong-China-França, 2000.

LETTER from an Unknown Woman (*Carta de uma Desconhecida*). Max Ophüls, Estados Unidos, 1948.

THE GRAND Budapest Hotel (*O Grande Hotel Budapeste*). Wes Anderson, Estados Unidos-Alemanha, 2013.

LA RONDE (*A Ronda*). Max Ophüls, França, 1950.

II GATTOPARDO (*O Leopardo*). Luchino Visconti, Itália, 1963.

CABARET (*Carabet*). Bob Fosse, Estados Unidos, 1972.

LA DOLCE Vita (*A doce vida*). Federico Fellini, Itália, 1960.

FLAMING Creatures (*Criaturas Flamejantes*). Jack Smith, Estados Unidos, 1962.

STUDIO 54 (*Studio 54*). Mark Christopher, Estados Unidos, 1970.

THE LAST Days of Disco (*Os Últimos Embalos da Disco*). Whit Stillman, Estados Unidos, 1998.

submetido em: dd mês. aaaa | aprovado em: dd mês. aaaa