

A INGLESA E O DUQUE: O PONTO DE VISTA DESMONTANDO MITOLOGIAS

Philio Terzakis¹

RESUMO:

Utilizando a categoria narrativa do ponto de vista, Éric Rohmer desmonta a mitologia da Revolução Francesa, no filme *A inglesa e o duque* (*L'anglaise et le duc*, 2001), ampliando e aprofundando a concepção de ser humano em uma narrativa. Uma mitologia, de acordo com Roland Barthes, é uma representação coletiva que transforma a realidade histórica em realidade natural, empobrecendo-a. No caso da Revolução Francesa, a mitologia tem ressaltado a dualidade bem/mal, sem dar conta da complexidade do ser humano e dos processos sociais. Tal redução, que Barthes considera típica da sociedade burguesa, ainda é amplamente verificada nos dias de hoje, dentro e fora das narrativas. O ponto de vista, por meio do tempo de tela e da construção do personagem, é o recurso por meio do qual Rohmer rompe com a mitologia vigente. Para analisá-lo, partimos das reflexões de Seymour Chatman, Antonio Candido e Boris Uspensky, entre outros teóricos. Para melhor compreender o foco narrativo, é necessário transcender a visão predominante de que ele se limita à realização de um relato na primeira ou na terceira pessoa. A perspectiva de um relato está intimamente ligada à cosmovisão do autor e merece ser estudada como proposta ideológica, em todos os tipos de narrativa.

Palavras-chave: Cinema; Ponto de vista; Mitologia; Tempo de tela; Caracterização da personagem.

RÉSUMÉ:

A partir de la notion de point de vue, Éric Rohmer détruit la mythologie de la Révolution Française, dans le film *L'anglaise et le duc* (2001), en augmentant et en approfondissant la conception d'être humain dans un récit. Selon Roland Barthes, une mythologie est une représentation collective qui transforme la réalité historique en nature, en l'appauvrissant. Dans le cas de la Révolution Française, la mythologie fait ressortir la dualité bien/mal, sans rendre compte de la complexité de l'être humain et des processus sociaux. Une telle réduction, qui Barthes considère typique de la société bourgeoise, peut également être observée actuellement, dans les récits et dans la société. Le point de vue, à travers le temps d'écran et la construction du personnage, est la stratégie par laquelle Rohmer casse la mythologie dominante. Pour l'analyser, nous partons des réflexions de Seymour Chatman, Antonio Candido et Boris Uspensky, parmi d'autres. Pour mieux comprendre la perspective narrative, il faut dépasser l'idée qu'elle se limite à la réalisation d'un récit en première ou en troisième personne. La perspective d'un récit est fortement liée à la conception de monde d'un auteur et mérite d'être étudiée comme propos idéologique, dans tous les types de récit.

Mots-clé: cinéma, point de vue, mythologie, temps d'écran, construction du personnage.

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

1. Introdução

Mitologias são, para Roland Barthes (1970), representações coletivas, na forma de sistemas de signos, que transformam a *realidade histórica* em uma *realidade natural* – uma prática por excelência da cultura burguesa, segundo ele. Esses mitos fazem parte do cotidiano: um texto, uma fotografia, um filme, etc. Para Barthes, tudo pode ser transformado em mito, desde que caiba em um discurso, pois o mito é uma fala. Essa fala é uma mensagem, podendo ser transmitida por meio dos mais variados suportes verbais ou visuais. Para ser criado, o mito precisa de um material pré-existente. Ele se alimenta desse sentido primeiro, empobrecendo-o e deformando-o. Barthes (p. 217) explica:

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: ele elimina a complexidade dos atos humanos, dando-lhes a simplicidade das essências, ele suprime toda dialética, toda possibilidade além do visível imediato, ele organiza um mundo sem contradições porque sem profundidade, um mundo espalhado na evidência, ele funda uma claridade feliz; as coisas parecem significar sozinhas.

Assim, são mitologias: um filme de época que reduz a caracterização dos antigos romanos quase que tão somente a homens que usam franjas nos cabelos; a afirmação de que escritores nunca abandonam os livros, nem mesmo durante as férias; e até mesmo o *tique* dos críticos que gostam de admitir as próprias limitações de análise, quando, na verdade, querem apenas menosprezar o objeto da crítica. O mito é, portanto, uma limitação da complexidade do mundo e dos seres humanos. Através do mito, tudo fica simples, óbvio, natural, quando, em realidade, é uma fonte imensa e contraditória de sentidos.

Se tudo pode ser transformado em mito, os fatos históricos também não escapam a esse processo. Nesse sentido, a Revolução Francesa pode ser considerada como uma das maiores mitologias da história do Ocidente. Marco inicial da Idade Contemporânea e berço dos princípios universais de *liberdade, igualdade e fraternidade*, a Revolução de 1789 é muito mais do que o 14 de julho ou do que uma oposição simplista entre a aristocracia e a burguesia – e o povo. Todo o processo durou vários anos e incluiu o período do Terror (1793-1794), durante o qual dezenas de milhares de pessoas foram guilhotinadas, em uma caça às bruxas, sob a acusação de conspirar contra o movimento.

Assim, a mitologia da Revolução Francesa reduz a importância dos equívocos do processo revolucionário, como se se tratasse de um *mal necessário* ou uma eventualidade que não teve a ver diretamente com a *pureza* das transformações. Por outro lado, há um sentimento generalizado de que a aristocracia teve o que *mereceu*. Até se discute a cisão entre os revolucionários, simbolizada pela relação entre Robespierre e Danton, tomando-se um ou outro partido. Costuma-se criticar o momento em que os burgueses moderados impediram a revolução de trazer transformações mais profundas na sociedade da época. O que ninguém tem o hábito de contestar é a *vilania* da classe aristocrática do século XVIII. Um reducionismo típico do mito, que elimina toda discussão sobre a complexidade humana e sobre o próprio sentido de humanidade. Trata-se de uma teoria e uma prática rígidas e anti-humanísticas que observamos ainda hoje, nos tempos do politicamente correto. É como se o mundo estivesse dividido entre mocinhos e bandidos.

Ora, a força de um mito está em sua aparência de obviedade, de natural. Como contestar o óbvio sem parecer errado? Mas é isso que faz Éric Rohmer, em seu filme *A inglesa e o duque* (*L'anglaise et le duc*, 2001), quando, por meio da categoria do *ponto de vista*, ele não apenas enriquece a visão da Revolução Francesa, como ressalta a profundidade das contradições dos seres humanos, indo além das análises mais óbvias sobre os acontecimentos dos anos revolucionários.

2. A inovação da técnica

Entretanto, o que primeiro chama a atenção em *A inglesa e o duque*, que foi o terceiro filme de época de Rohmer, não é a construção do ponto de vista, e sim o tratamento das imagens. Insatisfeito com a aparência atual demais dos filmes de época, o diretor francês preferiu utilizar a técnica da *incrustação em vídeo*, o que fez as imagens parecerem quadros do século XVIII em movimento (ROHMER, 2010). Durante as filmagens, os atores atuavam diante de cenários pintados e, só depois, os verdadeiros cenários eram inseridos por meio do computador. Para isso, Rohmer contou com a colaboração do pintor Jean-Baptiste Marot, que reconstituiu a Paris da época a partir de quadros de Louis-Léopold Boilly e Hubert Robert (FIGUEIREDO; GONTIJO, 2007) e de mapas da cidade.

Se o que Rohmer queria era marcar a temporalidade do filme, pode-se afirmar que suas chances de sucesso são consideráveis. Os personagens evoluem em cenários bidimensionais que mais parecem telas em movimento, criando uma *atmosfera de passado*, que depende obviamente da experiência de cada espectador com a pintura. Pode-se afirmar que, em vez de trazer o passado até nós, como acontece em outros filmes de época, o filme transporta o espectador para a França do século XVIII. Nada a se estranhar de um diretor que acreditava que o cinema era uma espécie de pintura apesar de sua tridimensionalidade (AUMONT, 2004). Tanto a ligação de Rohmer com a pintura, como a própria noção de passado transmitida pelas imagens, são assuntos que merecem ser profundamente explorados, mas que não representam o foco de nossa atenção neste trabalho.

Além da inovação técnica, é a mensagem pouco revolucionária de *A inglesa e o duque* que chama a atenção do espectador – e que talvez tenha custado a presença de Rohmer no Festival de Cannes (ROHMER, 2010), levando-se em conta a compreensível idolatria francesa pela Revolução de 1789. A construção do ponto de vista é a principal responsável pela proposta da narrativa. O filme foi baseado na biografia da inglesa Grace Dalrympe Elliott (*During the reign of terror: journal of my life during the french revolution*, 1859). Não há uma intriga única, mas pequenas histórias vividas por Grace nos anos que se seguiram à Revolução, durante os quais ela quase acabou na guilhotina. O filme é, portanto, mais uma colagem de pequenas histórias que apresentam, ao final, um quadro do Reino do Terror, a partir da perspectiva de uma inglesa auto-exilada na França. Ao longo das duas horas de narração, ela salva um aristocrata em fuga, age nos bastidores para evitar a execução de Louis XVI e vira ré no tribunal dos revolucionários. No filme, a perspectiva é constituída, sobretudo, a partir do *tempo de tela* e da *construção do personagem*.

3. Ponto de vista

De início, é preciso fazer duas observações sobre o ponto de vista. A primeira é que ele representa muito mais do que a realização de um relato na primeira ou na terceira pessoa. A segunda é que qualquer narrativa apresenta mais de uma perspectiva – o mais correto seria, portanto, sempre falarmos de *pontos* de vista, no plural. Seymour Chatman (1980, p. 153) define o ponto de vista como: “[...] o lugar físico ou a situação ideológica ou a orientação de vida prática com os quais os eventos da narrativa se mantêm em relação”. Já a voz (narração) faria referência à fala ou outros meios através dos quais os eventos e existentes são comunicados para a audiência. O ponto de vista não é a expressão, mas a perspectiva por meio da qual a expressão é realizada².

Segundo Chatman, qualquer narrativa apresenta pelo menos três pontos de vista: o de um narrador, o de um personagem e o do autor implícito – sendo que este último representa a *ótica*³ da obra, ou seja, a síntese dos pontos de vista contidos na narrativa como um todo. O narrador não é necessariamente um ser humano, e o autor implícito nunca é um ser humano e muito menos o autor real; ele é a instância discursiva responsável pela criação do universo diegético, não deixa marcas concretas na narrativa e é reconstruído a partir da recepção⁴. O foco narrativo também pode ter como ponto de origem mais de um narrador e/ou personagem. Por essa razão, quando se estuda um ponto de vista numa obra, há que se determinar qual ponto de vista está sendo estudado. No caso de *A inglesa e o duque*, vamos levar em conta o ponto de vista de Grace, que predomina na narrativa, bem ao gosto de Rohmer, que prefere o ponto de vista único em uma história bem construída (ROHMER, 2010).

É preciso também determinar de que forma a visão foi construída, uma vez que não é mais suficiente determinar se o relato foi realizado na primeira ou na terceira pessoa. Ora, a definição mais abrangente de ponto de vista faz com que possamos incluir como elementos constituintes do foco narrativo as várias categorias narrativas (personagem, ação, tempo, espaço), pois todos podem apresentar aspectos ideológicos que determinam a perspectiva. O ponto de vista é, por sinal, segundo Massaud Moisés (1985) o depósito da cosmovisão do autor da narrativa. Ele afirma (p. 408): “[...] o ponto de vista, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se intimamente com o modo como o autor ou/e narrador vê as coisas e o mundo: em grande parte, a cosmovisão de um escritor se manifesta por meio do ponto de vista [...]”. No caso do filme de Rohmer, *o tempo de tela* e a *caracterização do personagem* são os principais elementos constituintes do ponto de vista da obra.

3.1. O tempo de tela

Para Seymour Chatman (1990, p. 158), *o tempo de tela* é “[...] um código convencional por meio do qual a câmera ‘segue’ um personagem, mantendo-o na tela

² A teoria de Chatman é profundamente inspirada nas reflexões de Gérard Genette (2007) sobre o ponto de vista narrativo, que incluem a separação entre o modo e a voz da narração, ou seja, quem vê e quem conta uma história (focalização e narração, respectivamente).

³ *Ótica* da narrativa é um termo cunhado por Maria Lúcia Dal Farra (1978), para se referir ao ponto de vista do autor implícito, que representa a perspectiva *maior* de uma narrativa, construída a partir de uma síntese dos diversos pontos de vista da obra.

⁴ *Autor implícito* é um conceito apresentado originalmente por Wayne Booth (1980), e diz respeito à instância narrativa que se encontra entre o autor real e o narrador. É ele que cria todo o universo diegético.

[...]”. Já Paulo Emílio Sales Gomes (1970, p. 107) oferece a seguinte descrição: “[...] o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem”. Gomes também lembra que a câmera pode assumir o ponto de vista intelectual (e não físico) de várias personagens. Ele acrescenta: “Também é bastante comum que a construção do roteiro obedeça ao ponto de vista da personagem principal [...]” (p. 108).

Essa estratégia narrativa não é evidentemente uma invenção do cinema, sendo bastante óbvia na literatura: o narrador costuma acompanhar as aventuras do herói e/ou as ações dos principais personagens, que constituem o fio condutor da narração. Basta alterá-lo para alterar significativamente a história, como bem observou Boris Tomachevski (1973, p. 182). A mesma estratégia é usada nas conversas cotidianas.

O ponto de vista constituído pelo tempo de tela é o ponto de vista espacial, conforme definição de Boris Uspensky (1983, p. 58): “[...] o narrador parece estar ‘ligado’ ao personagem, temporariamente ou por toda a narrativa e assim tem a mesma posição espacial do personagem”. Pode haver convergência de ponto de vista espacial entre narrador e personagem, mas não necessariamente de ponto de vista ideológico. O narrador também pode se ligar a mais de um personagem. O ponto de vista espacial instaura, para Seymour Chatman (1990), a função narrativa do *foco de interesse*. Trata-se antes de um tipo de *empatia* entre o narrador e o personagem focalizado, que é bastante comum nas narrativas fílmicas, uma vez que dificilmente escutamos a voz do narrador, mas sabemos, pela câmera, qual personagem representa o fio condutor da narração. Chatman (p. 148) explica:

O ponto de vista do interesse é de particular importância na mídia narrativa a exemplo dos filmes. Muito frequentemente nós não vemos as coisas do ponto de vista ótico de algum personagem ou sabemos o que ele está pensando, mas nós nos identificamos com ele, interpretamos eventos como eles o afetam, desejamos a ele boa sorte ou um castigo merecido.

Ora, o tempo de tela em *A inglesa e o duque* pertence indubitavelmente a Grace Elliott, fazendo dela a protagonista da trama. São raras as cenas em que a inglesa não está presente e, mesmo nessas, os eventos narrados têm uma relação consigo. Além disso, o filme é pontuado por intertítulos escritos na primeira pessoa, deixando explícito que eles fazem parte da biografia escrita por Grace. Trata-se, portanto, de uma história que está sendo contada por ela. Esse *eu* se transforma em um *ela* durante a narração fílmica, mas isso não diminui a força da inglesa como foco de interesse da trama. Assim, ela não apenas é o maior alvo da câmera, mas também o centro dos acontecimentos.

3.2 Construção do personagem

Em *A inglesa e o duque*, o ponto de vista não é resultado apenas do *tempo de tela*, mas também da *construção dos personagens* – em especial da protagonista, Grace Elliott. Os traços de caráter da inglesa, colocados em destaque pela narrativa, são fundamentais para despertar a adesão do espectador a sua perspectiva. Não vamos entrar aqui no porquê de certas características de personalidade ser ou não simpáticas a um

leitor/espectador ocidental. Essa tarefa já foi extremamente bem realizada por teóricos da estirpe de Erich Auerbach que, em sua conhecida e celebrada obra *Mimesis*, revelou o percurso e a influência dos valores das culturas greco-romana e cristã na narrativa ocidental. Neste trabalho, vamos nos limitar a descrever alguns traços de Grace Elliot.

No dizer de Antonio Candido (1970, p. 59), a caracterização do personagem é o conjunto de “[...] elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor [...]”. Segundo Candido (p. 54), o personagem “[...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc.”. Ele lembra que o personagem e o enredo estão intimamente ligados. Essa também é a opinião de Seymour Chatman (1980) que destaca que, como na vida real, os traços dos personagens costumam manter uma relação com suas ações. É a relação traços/ações/cultura que permite ao leitor/espectador formar sua opinião sobre um personagem e sua história – eis, mais uma vez, a proximidade com ideologia e, logo, com o ponto de vista.

Para Chatman, o personagem é um paradigma de traços. O traço é uma qualidade pessoal relativamente estável e duradoura, diferentemente de fenômenos psicológicos mais efêmeros, como sentimentos, pensamentos, atitudes, etc. Estes podem ou não coincidir com os traços, que, não obstante, podem desaparecer e ser substituídos por outros ao longo de uma narrativa. Afirma Chatman (p. 125):

A audiência se apoia em seu conhecimento do código-traço no mundo real. Esse código é enorme. Nomeando-o, nós identificamos o traço reconhecido pela cultura. Ao mesmo tempo, a teoria narrativa não precisa de distinções psicológicas entre virtudes morais e vícios, predisposições de comportamento, atitudes, motivos, etc. Todas as características de personalidade relativamente persistentes podem ser agrupadas como traços de um modo rough-and-ready se tudo o que queremos é saber como os personagens são.

No cinema, o caráter do personagem é construído por meio de uma composição audiovisual. De acordo com Boris Tomachevsky (1970, p. 193), a caracterização do herói pode ser direta ou indireta. Embora o autor estivesse falando de literatura, podemos identificar procedimentos semelhantes no cinema. No primeiro caso, nós recebemos informações por meio do autor, de outros personagens ou do próprio herói. No segundo, a definição do caráter do personagem é um resultado da exibição de seus atos e de sua conduta. As características indiretas podem ser exemplificadas, sobretudo, pelo procedimento da *máscara*, que inclui elementos diversos como: aparência, roupas, moradia, nome, vocabulário, estilo das palavras, temas de conversação, etc. A caracterização indireta é particularmente importante no cinema, que não pode contar com as descrições possibilitadas pela linguagem verbal. Na maioria das vezes, a descrição deve vir *embutida* na ação de um personagem.

No caso de Rohmer, entretanto, a linguagem verbal acaba tendo mais importância que habitualmente. Em *A inglesa e o duque*, ele não abandona seu *cinema verbal*, construindo a narrativa com a ajuda de longos diálogos, que deixam clara a posição monarquista da protagonista. Grace foi amante de George IV, com quem teve uma filha, ainda na Inglaterra. Em seguida, tornou-se amante do príncipe Philippe, o duque de Orléans, primo do rei Louis XVI, que a trouxe para a França em 1786, sem sua filha. Os dois permanecem amigos íntimos, mesmo depois do fim do romance.

Dizendo-se uma *patriota*, a inglesa recusa-se a abandonar a França durante a Revolução. O filme de Rohmer narra sua estadia no país, entre os anos de 1790 e 1794.

Grace, portanto, faz parte ou frequenta nobreza. Ao ouvir falar do *povo soberano*, ela não hesita em rebater: “Eu só conheço um soberano: o rei e mais ninguém”. Descreve ainda Maria Antonieta como uma pessoa de “uma delicadeza extrema” – embora a rainha fosse alvo de duras críticas pelo povo francês. Quanto a ela própria, considera-se uma partidária das novas ideias, desde que estas sejam “aplicadas com moderação, pelas autoridades legítimas”. Critica duramente o julgamento do rei: “É o acontecimento mais cruel e abominável que já existiu”. Revela ainda o desejo que um cavaleiro francês colocasse um fim aos acontecimentos, queimando os responsáveis e libertando a família real.

Como era de se esperar, Grace não se comporta de modo igualitário em relação a representantes do povo, sejam eles seus serviçais ou os revolucionários que encontra pelo caminho. Para sua gente, é gentil, mas firme. Já os insurgentes têm direito a olhares e palavras de desdém e reprovação, que ajudaram a alimentar, por sinal, sua fama de inimiga da Revolução, levando-a à prisão por duas vezes. É preciso destacar que Rohmer retratou da pior maneira possível os revolucionários: grosseiros, agressivos, ignorantes e, muitas vezes, patéticos. Em seu próprio julgamento, Grace é obrigada a traduzir para o francês a carta suspeita que a levou para a prisão, porque o intérprete estava ausente e nenhum das dezenas de revolucionários presentes sabia ler em inglês. Os soldados retratados pelo diretor francês também são incapazes de manter um comportamento digno diante da *lady*, atacando-a com pilhérias e até fisicamente, enquanto ela mantém uma atitude apropriada e ativa. Tudo leva, portanto, o espectador a antipatizar com os revolucionários.

Grace, por outro lado, não é uma revolucionária apaixonada, mas também não é uma aristocrata malévola. Nos primeiros momentos do filme, já demonstra seu sentimento materno, revelando a saudade da filha que havia ficado na Inglaterra e sua preocupação em assumir a educação de uma garota pobre. Bela, delicada, educada e ativa, a inglesa ainda revela sua coragem e desprendimento ao correr risco de vida para ajudar na fuga do marquês de Champcenetz, simplesmente porque havia empenhado sua palavra, embora ele não fosse um amigo próximo. Destemida, esconde o marquês na própria cama, durante a revista das tropas. Em outro momento, sua sensibilidade se manifesta ao ver a cabeça de uma amiga, a princesa de Lamballe, empalada e carregada pelas ruas, por manifestantes. Nesse momento, o próprio espectador tem a chance de compreender o terror desses dias para os que eram considerados, com ou sem razão, inimigos da Revolução.

Quando Grace decide deixar a França, já é tarde demais, em decorrência das suspeitas levantadas por seu comportamento; mas escapa da guilhotina graças à queda de Robespierre, em 1794. A mesma sorte não tem o duque de Orléans, seu ex-amante, nem vários companheiros de cela da *lady*. A sequência final é mais um golpe de Rohmer contra a mitologia da Revolução. Inicialmente, vemos um grupo silencioso de cerca de 15 prisioneiros – incluindo Grace –, contra a parede de uma cela, olhando para a câmera. Um a um, quatro deles são levados para a guilhotina. São utilizados os recursos do olhar-câmera e do primeiríssimo-plano, com a aproximação paulatina do personagem e a diminuição da profundidade de campo, simultaneamente. Eles ficam, assim, cara a cara com o espectador. É como se este fosse o responsável pela voz inaudível que os chama para a morte. Em seu rosto, estão visíveis os sentimentos do medo, da impotência e mesmo da raiva. A música é trágica, e a situação é explicada por meio de legendas. Rohmer (2010) revela que sua intenção foi tocar o espectador e,

realmente, é difícil não questionar a violência nesse momento. A câmera parece dizer: “Estes também são seres humanos, exatamente como você”.

4. Considerações finais

A inglesa e o duque não é um filme a favor ou contra a Revolução Francesa, apesar do monarquismo extremo de sua protagonista. Isso acontece porque nem o ponto de vista do narrador nem o do autor implícito coincide com a perspectiva adotada por Grace Elliott. Essa independência entre os três focos narrativos tem como principal razão o diálogo intertextual que a obra mantém com o mito, em primeiro lugar, e com os acontecimentos históricos de modo geral. Em nenhum momento, o autor implícito questiona a importância e a legitimidade da Revolução Francesa. Ele se limita a mostrar os acontecimentos de um ponto de vista inusual, o de uma aristocrata, dotando os personagens de sentimentos humanos, sem precisar negar suas fraquezas de caráter, já exaustivamente propagadas – a aristocracia francesa do século XVIII tem sido sinônimo de ócio, corrupção e perversão.

Mas Grace não defende a monarquia por uma maldade intrínseca ou um *defeito* tipicamente aristocrático – como parecem mostrar outras narrativas sobre o tema. Em *Danton: o processo da revolução* (Danton, Andrzej Wajda, 1983), por exemplo, a questão da aristocracia nem chega a ser discutida. O assunto é a oposição entre Robespierre e Danton, que acaba levando o último à guilhotina. A *vilania* da aristocracia não é nem mesmo colocada em questão. Já em *Maria Antonieta* (Marie Antoinette, Sofia Coppola, 2006), o foco narrativo pertence a uma aristocrata, a rainha. Mas a aristocracia é tão romantizada que dificilmente identificamos aqueles personagens com seres humanos complexos. O enredo e a trilha sonora transformam Maria Antonieta em uma *pobre menina rica*, vítima da situação. A família real foi, em realidade, alvo de um tratamento cruel, mas dificilmente o filme de Coppola contribui para uma visão mais ampla e aprofundada dessas pessoas e do seu contexto. O filme está tão centrado na figura da rainha que todo o processo político fica em segundo plano. Se depender da obra, o espectador nem sabe o que está acontecendo.

Em *A inglesa e o duque*, Grace argumenta em favor do que acredita, como qualquer um. E Rohmer não esconde que a *lady* está longe de representar algum tipo de perfeição dentro do seu grupo. Ela apresenta o ócio típico da classe nobre: passa seus dias entre sua residência, em Paris, e sua casa de campo, em Meudon. Cochilar na sala é um de seus passatempos. É lautamente servida por seus criados, que lhe consagram uma devoção de escravos – com exceção da cozinheira jacobina que, ainda assim, não tem coragem de enfrentá-la diretamente e a defende diante das tropas. Sua vida pessoal também está longe de parecer recomendável, para os moralistas mais exigentes. Depois do fim misterioso de seu casamento, ela tem uma filha de um amante e, em seguida, abandona a menina na Inglaterra para seguir o novo amante até a França. Também não escapa de frivolidades tais como levar um sachê de lavanda perto do peito, para não sentir o mau cheiro dos outros prisioneiros na prisão – como se não tivesse outras preocupações. O próprio figurino ressalta a humanidade dos personagens, o que não ocorre em *Maria Antonieta*, onde eles têm sempre uma aparência impecável – até o desalinho eventual é alinhado. Entretanto, suas possíveis falhas de caráter não a impedem de ter qualidades, como qualquer ser humano.

O grande trunfo de *A inglesa e o duque* é justamente esse: mostrar a complexidade dos seres humanos, com a ajuda do próprio mito sobre a Revolução. O filme não precisa mais ressaltar as qualidades dos revolucionários, pois isso já tem sido feito exaustivamente pela mitologia e pela própria história. Não há como contestar a contribuição histórica da Revolução Francesa para a concepção de homem e de sociedade ideal que ainda hoje impera entre nós, apesar de todos os limites do movimento e da lentidão em que as mudanças sociais costumam acontecer. Não há igualmente como contestar os abusos feitos pela nobreza, ao longo de centenas de anos, e que levaram o povo finalmente a lutar por mudanças necessárias. O que Rohmer faz é, a partir de informações já existentes e sem rejeitá-las, ampliar a concepção de revolucionários e nobres, mostrando outros lados que certamente existiram, mas que não costumam ser evidenciados em narrativas sobre 1789. Se não tivesse tido sucesso, poderia ter apenas reforçado a mitologia conhecida ou criado outra. Para essa desmistificação, a utilização do ponto de vista narrativo foi decisiva.

REFERÊNCIAS:

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004. Coleção Campo Imagético.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. Coleção Essais.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (e outros). *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

_____. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Editora Ática, 1978. Coleção Ensaaios.

FIGUEIREDO, Virginia; GONTIJO, Rozângela. Verdades e mentiras num sentido extra-político (ensaio a duas vozes sobre o filme *L'Anglaise et le duc* de Eric Rohmer). *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 3, julho de 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_03/artefilosofia_03_05_arte%20politica_02_virginia_figueiredo.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2012.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit: essai de méthode*. Éditions du Seuil: Paris, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (e outros). *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.

ROHMER, Éric. Éric Rohmer revient sur *L'Anglaise et le Duc*. *Télérama.fr*, Paris, 2010. Disponível em: <<http://www.telerama.fr/cinema/eric-rohmer-revient-sur-l-anglaise-et-le-duc,51422.php>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: Vários autores. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 169-204.

USPENSKY, Boris. *A poetics of composition: the structure of the artistic text and typology of a compositional form*. Tradução de Valentina Zavarin e Susan Wittig. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.

Recebido em 14-07-2012 Aprovado em 08-12-2012
--