

# Uma abordagem cultural do filme Coco Chanel & Igor Stravinsky

*A cultural approach of the movie Coco Chanel & Igor Stravinsky*

Nelson Batista Zimmer<sup>1</sup>, Juracy Assmann Saraiva<sup>2</sup>

Coordenador de Projetos Especiais do Grupo Sinos  
{nelson.zimmer@gmail.com, juracy@feevale.br}

**Resumo.** Este artigo analisa, sob o ângulo da cultura, o filme *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, estabelecendo relações entre a narrativa fílmica, a vida da estilista e aspectos do contexto histórico. Para aprofundar a discussão sobre cultura, o artigo retoma Zygmunt Bauman (2007, 2013) e, para proceder à análise das imagens, sustenta-se em René Gardies (2007). A análise comprova que a narrativa fílmica constitui uma biografia verossímil de Gabrielle Chanel, transpondo, para a ficção, fatos centrados no suposto romance entre a estilista e o compositor russo. A narrativa assume, igualmente, dupla função, em se tratando do processo de recepção, visto que conduz o espectador a refletir sobre a condição humana, que se traduz em momento de ambição, isolamento, euforia, entre outros, ao mesmo tempo em que se constitui em peça publicitária da grife Chanel.

**Palavras-chave:** cultura, narrativa fílmica, Coco Chanel & Igor Stravinsky.

**Abstract.** *This paper analyzes, under culture angle, the movie Coco Chanel & Igor Stravinsky, establishing relation between the filmic narrative, the stylist's life and aspects of the historical context. To discuss culture deeply, this work resumes Zygmunt Bauman (2007, 2013) and, to analyze the scenes, it holds up in René Gardies (2007). The analysis proves that the filmic narrative is a fictional biography of Gabrielle Chanel, even if it proceeds to the transposition of real facts, focusing on the alleged romance between the stylist and the russian composer. The narrative takes, also, dual function, according to the reception process, as it leads the spectator to reflect about the human condition, wich can be seen in ambition, isolation and euphoria, among others, at the same time, it constitutes in a Chanel's publicity.*

**Key words:** culture, filmic narrative, Coco Chanel & Igor Stravinsky.

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale e coordenador de Projetos Especiais do Grupo Sinos.

<sup>2</sup> Pós-Doutora em Teoria da Literatura pela Unicamp, professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista em produtividade do CNPq.

## 1. Introdução

A presença marcante de cinebiografias sobre mulheres é um fato que chama a atenção neste início de século XXI. Chegam às telas, nesse período, as histórias de Maria Callas (*Callas Forever*, 2001), Frida Kahlo (*Frida*, 2002), Aileen Wournos (*Monster – Desejo Assassino*, 2003), Edith Piaf (*Um Hino ao Amor*, 2007), Maria Antonieta (*Marie Antoinette*, 2007), Margaret Thatcher (*A Dama de Ferro*, 2011), Florbela Espanca (*Florbela*, 2012) e Camille Claudel (*Camille Claudel – 1915*, 2013). No Brasil, foi produzido *Olga* (2004), entre outros filmes biográficos.

Nesse conjunto de narrativas fílmicas, destaca-se a atenção que tem recebido a estilista francesa Gabrielle Chanel (1883-1971), protagonista de duas produções para o cinema europeu e de uma minissérie para a TV norte-americana, entre 2008 e 2009. Os dois filmes, *Coco antes de Chanel*, de Anne Fontaine, e *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, de Jan Kounen, foram realizados em 2009, enquanto a minissérie *Coco Chanel*, com direção de Christian Duguay, em 2008. Ao mesmo tempo, a grife francesa Chanel, criada pela estilista, vive um momento de efervescência criativa, liderada por Karl Lagerfeld, produzindo, inclusive, filmes para a *Maison*, que retratam a história da estilista.

Essas constatações geraram um interesse pelos filmes sobre a vida de Chanel, e, neste artigo, focaliza-se *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009), com o intuito de visualizar essa narrativa fílmica, como uma manifestação de cultura, por meio da qual são revistos comportamentos sociais do século passado e traços do momento presente.

## 2. Cultura e Sua Representação na Imagem

Zygmunt Bauman (2013) reflete sobre as modificações do comportamento humano na atualidade e, a partir de um marco sociológico amplo, assinala a transformação da modernidade de uma fase “sólida” para “líquida”. Uma característica da “modernidade líquida”, conceito cunhado pelo autor para essa nova fase da modernidade, é a transformação dos consumidores em onívoros, seres que consomem de tudo, ao contrário dos “unívoros” dos séculos anteriores. Essa unicidade que havia antes do advento do tempo moderno se daria pelo fato de que a cultura tinha a função essencial de demarcar as classes, e o que uma classe considerada “alta” dizia que era “bom” e “belo” assim se tornava e isso deveria ser passado para as demais classes. De cunho altamente messiânico, a cultura era vista como uma potência capaz de melhorar o povo, melhorar o país e assegurar a identidade da nação. Na “modernização, compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar a si mesma” [...] “nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo” (BAUMAN, 2013, p. 16). Dentro do contexto da “modernidade líquida”, a cultura estaria submetida ao consumo e, portanto, teria apenas clientes a consumir a produção cultural.

De acordo com o autor, as forças que impulsionam a gradual transformação do conceito de “cultura” em sua encarnação líquido-moderna são as mesmas que favorecem a libertação dos mercados de suas limitações não-econômicas, sobretudo sociais, políticas e étnicas. “Uma economia líquido-moderna, orientada para o consumidor, baseia-se nos excedentes das ofertas, no rápido envelhecimento e no definhamento prematuro do poder de sedução” (BAUMAN, 2013, p. 20). Todavia, esse mesmo poder de sedução, pode ser alicerçado na concepção mítica do produto e de sua marca, estabelecendo-se uma dinâmica de constante reforço do consumo.

A correlação entre a imagem de Gabrielle Chanel, que é representada no filme, com a presença da marca da estilista em diferentes produtos e espaços confirma a

disseminação desenfreada do consumo na sociedade contemporânea e, simultaneamente, revela estratégias que promovem o desejo de adesão de diferentes classes a objetos tornados fetiche. Nesse sentido, o filme expõe o onívoro processo de consumo, ensejando a análise de seu diálogo com a cultura que, todavia, se constitui de elementos que transcendem o consumismo, revelando-se em normas de comportamento social.

Uma abordagem cultural da imagem.

René Gardies (2007, p. 120) comenta que a época atual é a do desenvolvimento da imagem e afirma que esta "invadiu a nossa vida cotidiana e desempenha nela um grande papel sob formas variadas: a imagem pode ser cinematográfica, fotográfica, pintada, televisiva ou digital. Além disso, o termo já não designa apenas objetos: tende cada vez mais a tornar-se sinônimo de representação". Dessa forma, atualmente, também é utilizado para abordar "a imagem de um político ou de uma marca, designando, assim, sua figura pública, a forma como aparece no espaço social".

Portanto, o termo imagem tornou-se intensamente polissêmico: remete para objetos por vezes concretos, por vezes abstratos, cujos suportes técnicos são díspares, e para àqueles só contêm a imagem. Dessa forma, quando se quer dizer algo a propósito de uma "imagem", é necessário especificar os objetos visados, para que a posição assumida não seja refutada por uma espécie particular de imagem. Gardies (2007, p. 120) cita Ludwig Wittgenstein, um dos mais importantes filósofos do século XX que, ao tratar da representação, defendia o ponto de vista segundo o qual o conhecimento sobre o objeto é sempre orientado pela interpretação. Como escreveu Wittgenstein, todo "ver" é um "ver como".

Assim, para analisar o papel cultural das imagens na sociedade, de acordo com Gardies (2007, p. 120), mesmo que a análise se limite a objetos, é preciso especificar de que modelo de imagens se fala. Conseqüentemente, a análise da produção cinematográfica, *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, exige a delimitação de seu gênero e a identificação do uso específico que lhe foi atribuída.

Inicialmente, deve-se depreender que "a imagem" de que o filme trata não é apenas a da história projetada pela narrativa, mas também a da própria estilista Coco Chanel, que é concebida previamente. Ela é, pois, reconstruída a partir de elementos que o diretor holandês Jan Kounen e os roteiristas de *Coco Chanel & Igor Stravinsky* fornecem sobre a personagem histórica Gabrielle Chanel e sua vida. Assim, ao "consumir" o filme, o espectador também "consome" e reconstrói uma certa "imagem" da estilista, que é atualizada pelo cinema para o mercado global.

Como a "interpretação de uma imagem depende [...] de um saber adquirido por quem a interpreta" (GARDIES, 2007, p. 121), pode-se conceber a interpretação da imagem como uma relação entre, por um lado, as proposições que ela contém e, por outro, a intenção de interpretação de um espectador.<sup>3</sup> Com efeito, um filme pode ser visto como um documento, que finge ser ficção, ou como uma ficção, que finge ser um documento, mas é necessário que o espectador escolha uma das alternativas, e um dos elementos decisivos para ela é o papel que o espectador atribui ao autor da imagem, neste caso, ao diretor e ao roteirista. Ao julgar que o autor é uma testemunha dos acontecimentos que constituem o tema do filme, o espectador atribui um estatuto documental ao filme. Se, pelo contrário, sabe que esse autor se inspirou em fatos reais para realizar sua reconstituição, o espectador concebe o filme como ficção, porém como uma ficção fundamentada em fatos verídicos. Adotando esse

<sup>3</sup> Os conhecimentos necessários a uma interpretação de *Coco Chanel & Igor Stravinsky* como uma narrativa baseada em fatos reais, boatos ou ficção provêm de leituras complementares como: CHARLES-ROUX, Edmonde (2008); KARBO, Karen (2010); MAZZEO, Tilar J. (2011); MORAND, Paul.(1989); PICARDIE, Justine. (2011); VAUGHAN, Hal (2011); WALLACH, Janet (2009).

ponto de vista, o expectador estabelece um pacto de veridicção com a narrativa fílmica, que, por sua vez, orienta o processo de interpretação.

Atendendo ao contrato de recepção instituído pelo texto fílmico, *Coco Chanel & Igor Stravinsky* deve ser visto como um relato ficcional da vida da estilista e de seu relacionamento com o compositor russo, que se utiliza de uma reconstrução de fatos reais para dar veracidade a um suposto romance entre os protagonistas. A reconstrução dos ambientes, o figurino de época, a citação de fatos comprovados da vida de Chanel e de Stravinsky pretendem produzir esse efeito. Paralelamente, a opção pela atriz francesa Anna Mouglalis, modelo exclusivo da grife Chanel, para protagonizar o filme, interpretando Coco Chanel, reforça a relação entre a produção cinematográfica e a Maison, como que para enfraquecer os limites entre o fictício e o real. Mouglalis é o rosto da Maison Chanel, estampada em publicidade de perfumes, como Allure, capas de revistas em bancas de jornal em todo o mundo, em eventos sociais e em qualquer imagem que dela seja veiculada, sempre vestindo Chanel.

Assim, preservado o caráter da ficcionalidade, o filme pode ser avaliado como uma produção destinada ao consumo do entretenimento, ainda que apresente qualidades estéticas, ou até mesmo como um filme publicitário, destinado a “vender” uma “certa imagem” de Gabrielle Chanel, reforçando a Maison Chanel, os seus produtos e o “mito do estilo Chanel”.

Para elucidar o posicionamento aqui assumido, apresenta-se a seguir um resumo de passagens e cenas de *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, articulando-as com considerações feitas por Gardies (2007) e Bauman (2013).

### **3. O Filme Coco Chanel Rodapé**

Lançado no Brasil em 2010, praticamente junto com a versão em DVD, o filme francês *Coco Chanel & Igor Stravinsky* foi baseado no romance escrito por Chris Greenhalgh, que colaborou com o roteiro. Dirigido pelo holandês Jan Kounen, tem nos papéis-título a atriz francesa Anna Mouglalis – estrela da campanha do perfume Allure, da Chanel, em 2002, e embaixadora da grife desde então – e o ator dinamarquês Mads Mikkelsen. Relatando o suposto romance entre o compositor russo Igor Stravinsky e a estilista francesa no início dos anos 1920, a narrativa fílmica mescla fatos reais com elementos ficcionais, como já mencionado, dando especial destaque ao figurino, criado por Chatoune Bourrec e Fabien Esnard, com a supervisão direta de Karl Lagerfeld, e de acordo com o acervo Chanel.

O filme começa em Paris, em 1913, com cenas íntimas entre Gabrielle e Arthur “Boy” Capel (Anatole Taubman), que, de acordo com depoimentos de Coco Chanel a diferentes amigos e biógrafos contemporâneos a ela, teria sido o grande amor de sua vida. A passagem ilustra o horror que Coco Chanel tinha de espartilhos e de todo o tipo de indumentária que impedissem a livre movimentação das mulheres. Na primeira cena (Figura 01), Chanel tenta energicamente se livrar de um espartilho: “Quero respirar”, diz para Boy Capel. Ele responde: “Não vou comprar outro desses para você”. No episódio, uma fotografia de Capel em um porta-retratos assinala seu lugar na vida de Chanel, e a recorrência a imagens fotográficas passa a pontuar momentos importantes do filme, sendo continuamente retomada.

**Fig. 01 – Coco Chanel fica livre do espartilho**



**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

A passagem inicial é um dos raros momentos em que o filme faz uma ligação entre a personagem e a revolução que Chanel traria, como estilista, ao desenvolver figurinos que permitissem a liberdade dos movimentos das mulheres, no início do século XX, quando uma mudança no papel por elas assumido na sociedade exigia isso.

Na sequência das ações do filme, após despedir-se de "Boy" Capel, que financiou sua primeira loja na rue Cambon 21, Chanel comparece ao Théâtre des Champs-Élysées, inaugurado no mesmo ano da loja, em 1913, onde, pela primeira vez, Stravinsky apresenta sua sinfonia *A Sagração da Primavera*, regida pelo maestro Pierre Monteux. Coco entra no teatro, acompanhada de sua amiga Misia Sert (Natacha Lindinger), mecenas do espetáculo, deslumbrando-se com a apresentação (Figura 02).

**Fig. 02 – Chanel, na estreia de *A Sagração da Primavera***



**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

Entretanto, a trilha musical de Stravinsky, em que cordas e sopros traduziam sons percussivos, e a coreografia experimental do bailarino Vaslav Nijinsky, dirigida por Serguei Diaghilev<sup>4</sup>, em que dançarinos pisoteavam o chão em vez de esvoaçar, foram

---

<sup>4</sup> Amigo de Misia Sert e Coco Chanel, Serguei Diaghilev foi quem introduziu os Ballets Russos na França (WALLACH, 2009, p. 50). No começo do século XX, Paris vivia os agitados anos da *Belle Époque*, quando o empresário Sergei Diaghilev iniciou apresentações de arte russa na cidade. O sucesso das apresentações o motivou a criar em 1909 o Ballets Russos, uma companhia de balé itinerante que contava com nomes IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte - Vol. 9 no 1 – Setembro de 2016

recebidas com vaias e gritos. Esta obra revolucionou as principais características da música de então, ou seja, o arcabouço do ritmo, a estrutura orquestral, o timbre, a forma, os aspectos harmônicos, a maneira como se utilizavam as dissonâncias, e o valor conferido à percussão, a qual sobrelevava a própria melodia, algo impraticável até aquele momento (Figura 03). A linguagem de Stravinsky centra-se principalmente no ritmo, totalmente destacado em sua estética, o núcleo essencial de sua obra. Ela também é caracterizada pela carência de foco e pelo declínio da narrativa, como já se prenunciava na literatura e na pintura. A Sagração da Primavera é considerada a obra que marca o início do modernismo na história da música. O enredo narra que, em uma Rússia dos tempos primitivos, uma virgem é escolhida e deve dançar até morrer em um ritual de sacrifício à primavera que se inicia. Na plateia da primeira apresentação, alguns espectadores exaltados partem para a agressão física, e a polícia é chamada a intervir para acalmar os ânimos. Chanel, porém, encanta-se com a música, mostrando, com sua atitude, a adesão ao novo e ao inusitado, o que já manifestava em suas coleções.

**Fig. 03 – Cena do balé A Sagração da Primavera no filme**



**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

A reconstrução da apresentação do balé é um dos pontos altos do filme, e as cenas de exaltação dos espectadores remetem a posicionamentos ditados por concepções culturais, em uma fase ainda “sólida” da modernidade, visto que, atualmente, quando se discute arte a apatia é total: “Nada de conflitos. Nada de barricadas. Nada de brandir espadas. Se há alguma discussão sobre a superioridade de uma forma de arte em relação a outra, ela é vocalizada sem paixão ou entusiasmo. As opiniões condenatórias e a destruição de reputações são mais escassas que nunca” (BAUMAN, 2013, p. 19).

A narrativa fílmica situa-se, depois, em 1920, e a passagem do tempo é marcada por meio de cenas em preto-e-branco, com imagens da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa de 1917. O formato das cenas é similar ao utilizado nos noticiários que eram exibidos no cinema, e a utilização desse recurso reforça a ideia da

---

famosos – e também nomes que criaram fama com as apresentações da companhia – como o bailarino Vaslav Nijinsky. Diaghilev encontrou o então desconhecido Igor Stravinsky em 1909, num concerto com obras do jovem compositor. O empresário ficou tão impressionado que solicitou a ele algumas orquestrações de peças de Chopin para o balé *Les Sylphides*. Animado com o resultado, encomendou na sequência os balés *O Pássaro de Fogo* (1910) e *Petrushka* (1911). O trabalho seguinte foi *A Sagração da Primavera*, cujo subtítulo é “Cenas da Rússia pagã em duas partes”.

IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte - Vol. 9 no 1 – Setembro de 2016

veracidade do romance entre Coco Chanel e o compositor russo<sup>5</sup>, que é sustentada pelo filme.

Na narrativa fílmica, o reencontro de Chanel e Stravinsky, ocorre sete anos depois do primeiro concerto do compositor russo em Paris, quando, no início do regime soviético, ele se exila na França em condições bastante precárias, na companhia dos quatro filhos e da mulher, Katarina (Elena Morozova), que sofre de tuberculose. Empresária conhecida e celebrada mecenas, Chanel é uma estilista famosa, rica e respeitada, e vive o luto pela morte de "Boy" Capel, em um acidente de carro em 1919. Stravinsky é apresentado a Coco, em uma festa em Paris na casa de Misia Sert, e a atração é instantânea. Ao som de charleston, no estilo "Anos Loucos", a festa tem a presença de Diaghilev, que vai se tornar um amigo muito próximo de Chanel, e do grão-duque Dimitri Pavlovitch, única aparição na narrativa fílmica daquele que é citado por várias fontes como o real amante de Coco Chanel de 1920 a 1923 (KARBO, 2010, p. 70).<sup>6</sup>

A estilista marca um encontro com o compositor em um museu, recebendo dele um buquê de camélias brancas, flores que são um símbolo da grife Chanel e que surgem como importantes elementos de significação no filme.<sup>7</sup> Na ocasião, a estilista oferece ao compositor sua vila de campo, Bel Respiro, em Garches, nos arredores de Paris, para que ele more, junto com a família, e possa se dedicar à música, pois ele residia em um hotel em más condições.<sup>8</sup>

A partir dessa passagem, o visual do filme recria o suntuoso estilo art déco, da vila de Chanel, e os modismos da Paris dos anos de 1920. A decoração em preto-e-branco é explorada em várias cenas que destacam os ambientes da vila. A falta de outras cores é sublinhada em um dos diálogos entre Chanel e a esposa de Stravinsky. "Você não gosta das cores?", pergunta Katarina. "Sim, quando se trata do preto", responde Chanel.

A narrativa demarca, pois, o conflito entre as personagens Katarina e Chanel, que são construídas por oposição uma a outra, enfrentando-se em diversos momentos. A religiosidade, o apreço à vida familiar e a saúde frágil da esposa de Stravinsky, as quais contrastam com a vitalidade, a energia e o desrespeito às normas sociais de Chanel, estabelecem um contraponto entre as personagens. Katarina recorre à religião, é dedicada aos filhos e ao marido, sacrificando-se por ele, revisando suas partituras, mesmo doente, enquanto Coco ri das crenças e não se submete ao domínio masculino e às regras da sociedade, particularmente no que se refere ao âmbito dos afetos (Figura 04).

---

<sup>5</sup> A ambiguidade decorrente da utilização desse efeito cinematográfico só é resolvida se o espectador possui os conhecimentos históricos necessários (GARDIES, 2007, p. 119).

<sup>6</sup> Além do comentário de Karbo (2010) sobre o romance de Coco Chanel e o grão-duque russo Dimitri Pavlovitch, encontra-se em Vaughan (2011, p. 42; 46) a informação de, nessa época, Chanel gostava de flertar com Stravinsky, e, entre 1921, teve um romance atribulado com o poeta Pierre Reverdy (2011, p. 43). O autor comenta que, na época Chanel, teria "posto os olhos" em Stravinsky, Pablo Picasso, o grão-duque Dimitri e o homem que amaria e por quem seria amada por toda a vida, Pierre Reverdy (2011, p. 41). Os autores não tratam com relevância um suposto romance entre Chanel e Stravinsky ou atribuem importância ao compositor russo entre as influências sobre as criações da estilista.

<sup>7</sup> No livro de Greenhalgh (2010), as flores que Stravinsky entrega a Chanel são narcisos amarelos. Além de símbolo da Chanel, as camélias são associadas ao adultério, conforme o romance de Dumas, *A Dama das Camélias* e o escândalo provocado por Marcel Proust ao utilizá-las em um evento social em Paris, no lugar dos habituais cravos brancos. Chanel assistiu *A Dama das Camélias*, interpretada por Sarah Bernhardt, sobre o que comentou: "era a minha vida, todos os romances populares de que eu me alimentava" (PICARDIE, 2011, p. 29).

<sup>8</sup> Nesse momento, o filme sai do âmbito histórico para entrar no campo das suposições, alimentadas pelo livro original, de Greenhalgh (2010), e endossadas por Vaughan (2011, p. 41-2). Segundo boatos, registrados no livro, o interesse de Chanel centrava-se no compositor e não nas composições, e, de acordo com isso, o casal viveu um romance durante essa temporada. Entretanto, conforme Picardie (2011, p. 109-13), Chanel não admitiu o affair a amigos e a biógrafos, e Stravinsky, também, nunca falou sobre isso.

<sup>8</sup> Aqui caberá ao espectador, como comenta Gardies (2007), optar por um posicionamento quanto ao evento, avaliando-o como ficcional ou não.

**Fig. 04 – Chanel com a família Stravinsky**

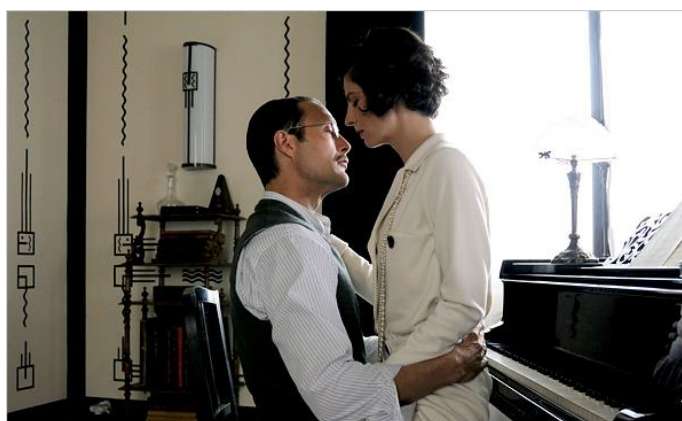


**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

Como o título do filme prenuncia, o núcleo dramático das ações é dedicado ao suposto relacionamento entre os dois artistas, alternando-se cenas dos protagonistas junto com a família e outras referentes ao trabalho de criação, com cenas de paixão tórrida. A iniciativa em passar da atração e da admiração a um relacionamento, que pode ser definido como meramente sexual, é tomada por Chanel, em uma sequência de cenas em que ela passa da tristeza pela morte de Capel para sua superação. Para registrar a mudança, antes de procurar Stravinsky, que está no escritório, Chanel vira sobre a mesa o porta-retratos com a foto de Boy, que havia aparecido no início do filme.

Apesar das ardentes cenas de sexo, o filme não deixa claro o que os protagonistas sentem um pelo outro. Não há diálogos românticos ou declarações amorosas e cabe ao espectador interpretar os sentimentos das personagens, destacando-se, porém, a iniciativa de Chanel na relação sexual (Figura 05).

**Fig. 05 – Chanel toma a iniciativa na relação sexual**



**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

Rico em nuances, o filme traz uma passagem em que Coco acompanha de perto o processo criativo de Stravinsky e, segundo o enredo fílmico, o romance libera o potencial criativo dos dois. Stravinsky passa a compor em um estilo mais alegre,



Chanel larga o luto e cria finalmente seu icônico perfume Chanel Nº 5.<sup>9</sup> O filme soma, assim, mais uma lenda às tantas já existentes sobre o Chanel nº 5, transformando o romance com Stravinsky em inspiração para a criação do perfume. Mais uma vez, cabe ao espectador interpretar essa versão como verdadeira ou ficcional, dependendo de um posicionamento prévio e de seu nível de informação (Gardies, 2007). Misturando 80 essências e substâncias aromáticas sintéticas, o Chanel nº 5 surge em um momento de revolução da perfumaria. A precisão molecular do uso de substâncias sintéticas “[...] libertou os perfumistas dos grilhões da arte representativa, assim como Pablo Picasso e outros artistas a quem Coco Chanel chamava de amigos libertaram uma geração de pintores” (MAZZEO, 2011, p. 65). Chanel queria que o perfume fosse uma obra moderna de arte e uma abstração (Figura 06).

**Fig. 06 – O perfumista Ernest Beaux e Chanel durante a criação do Chanel Nº5**



**Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>**

Os figurinos do filme reproduzem o estilo Chanel que se conhece atualmente e que já estava esboçado na década de 1920, época a que o filme se reporta. Estão aí os *tailleurs*, os cortes simples e as pérolas, e vários modelos foram copiados de trajes do guarda-roupa da estilista e de desenhos de suas criações para revistas de moda. O jérsei, tecido utilizado antes de Chanel apenas para roupas íntimas, é o material que mais compõe o vestuário da protagonista. Em uma cena, Coco fala a Igor sobre o jérsei, um de seus tecidos favoritos na época, associado ao conceito de conforto e liberdade de movimentos.

Em boa parte do filme, Chanel veste preto, marcando seu período de luto por Boy Capel. Entretanto, uma vez consumado o caso com Stravinsky, o branco e o creme

---

<sup>9</sup> Wallach (2009, p. 64-5) e Mazzeo (2011, p. 67) atribuem um papel destacado ao grão-duque Dimitri para a criação do Chanel nº 5, por ter apresentado a Coco Chanel o químico Ernest Beaux, que desenvolveu a fórmula em seu laboratório em Grasse. Vaughan comenta que, além de ser fonte para a inspiração da coleção russo-eslava e da criação das bijuterias, Pavlovitch teria inspirado Chanel a entrar no ramo de perfumes (2011, p. 47). Ele referenda a existência de boatos, na época, de que Chanel estaria para lançar um perfume cujo segredo só era conhecido pela família Médici de Florença, do século XV. O número 5 seria o da amostra escolhida por Chanel entre as apresentadas por Beaux (2011, p. 50). Mazzeo (2011, p.50) registra que Chanel, a partir da insistência de Misia Sert, comprou um manuscrito com um dos perfumes de Maria de Médici por volta de 1919. Ela também registra a lenda de que a composição do perfume seria resultado de um acidente de um descuidado assistente de laboratório que colocou sem querer uma superdosagem de aldeídos na amostra número cinco, que acabou sendo escolhida no laboratório por Chanel (MAZZEO, 2011, p. 79). Para a autora, o nome do perfume foi escolhido não apenas por ser o número da amostra, mas porque o número cinco sempre foi o talismã especial de Chanel. A composição era a lembrança de todos os aromas da infância e o mistério dos números à sua volta em Aubazine; “os aromas de roupa de cama limpa e passada e pele quente”. Mazzeo (2011, p. 91) registra ainda uma versão de que Ernest Beaux teria trabalhado com Chanel, como base, como o Rallet nº 1, um perfume criado por ele para a família imperial russa, do grão-duque Dimitri, que foi aperfeiçoada (MAZZEO, 2011, p. 90).

aparecem com mais força, mudança destacada em um diálogo entre Chanel e Misia Sert. Dessa forma, o realismo dos figurinos é mais um recurso para reforçar a adesão do público à tese, defendida na narrativa, que valida o suposto caso entre Stravinsky e Coco Chanel. Ao mesmo tempo, a elegância mostrada no vestuário contribui para o fomento do desejo de consumo e da identificação com a grife, conforme se pode apreender em Bauman (2013) (Figura 07).

**Fig. 07 – Modelo usado por Chanel na reencenação do balé de Stravinsky**



Fonte: Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-138013/fotos/>

O filme conclui com cenas que mesclam a segunda apresentação de A Sagração da Primavera, regida pelo próprio Stravinsky, aplaudido de pé ao final do espetáculo, e o dia em que Coco Chanel morre, em 1971, em seu apartamento no Hotel Ritz. O figurino do balé é assinado por Chanel, e o compositor usa uma camélia na lapela. A sequência de cenas intercala imagens que constroem o sucesso dos dois em suas atividades: Chanel saindo de seu ateliê, já na rue Cambon, número 31, onde mulheres fazem fila para comprar suas criações, e a entrada triunfal de Coco no teatro, magnetizando olhares em sua passagem, para dividir um camarote com o diretor dos Ballets Russos, Serguei Diaghilev, responsável pela direção, e Misia Sert, enquanto Igor Stravinsky se prepara para reger A Sagração da Primavera, que teve a estilista como patrocinadora “anônima”, pois pedira sigilo ao diretor dos Balés Russos.

Entremeadas a essas, há cenas em que a câmera faz um travelling, percorrendo os jardins de Bel Respiro e a casa para, em um flash back, mostrar encontros de Chanel e Igor, inclusive o do dia em que ele lhe dá um ícone russo, que decora o apartamento de Coco no Ritz, no dia em que ela morre.<sup>10</sup> Tendo A Sagração da Primavera como trilha sonora, as cenas são envolventes, rápidas e, em algumas delas, Coco Chanel aparece vestida como a bailarina principal do espetáculo, que representava a virgem sacrificada a uma divindade da primavera, e Igor Stravinsky, já idoso, é apresentado em Nova York.

Após os créditos do filme, há mais uma cena em preto-e-branco. Vestida da mesma forma que no momento de sua morte no Hotel Ritz, Chanel ressurgue, jovem, e encontra Boy Capel, que aparenta a idade com que é mostrado no início do filme. O casal se abraça e se une em um beijo apaixonado. Ao lado do pequeno sofá em que estão sentados, há uma mesa de apoio, em que um porta-retratos mostra uma fotografia de Stravinsky, o mesmo porta-retratos que exibia uma imagem de Boy Capel no início da narrativa. O uso do preto-e-branco dá caráter mítico à cena,

---

<sup>10</sup> A presença destacada desse ícone russo sobre uma lareira no apartamento de Coco Chanel no Hotel Ritz é documentada em diversas fotos da estilista, para jornais e revistas. Essa citação contribui para dar veracidade à importância da relação com o compositor russo na vida de Chanel.

rompendo com as cores naturalistas do filme. É outra dimensão, é a dimensão do mito.

Em sua concepção, o filme não expõe a importância de Chanel para a moda e para a afirmação da cultura francesa, por meio da moda. É a vida privada da personagem que está em foco. Coco Chanel é mostrada como uma mulher independente, que toma a iniciativa no terreno amoroso e sexual, comportamento em que revela estar muito à frente do seu tempo. Entretanto, é a vida privada da estilista, ficcionalmente recriada, que cativa o receptor do filme e sobre ele atua, levando-o a refletir sobre questões humanas, podendo, igualmente, levá-lo a perceber as implicações que as iniciativas de Chanel tiveram sobre o mundo da moda e, quem sabe, valorizar as características de sua marca e, talvez, de forma inconsciente, desejar ter acesso aos produtos que trazem a sua grife.

#### **4. Conclusão**

A narrativa fílmica *Coco Chanel & Igor Stravinsky* é um objeto da cultura, cujos significados traduzem aspectos do desenvolvimento intelectual, material e tecnológico da sociedade francesa e, em particular do mundo da moda, além de traduzir conflitos decorrentes de paixões, ditadas pelo desejo de aceitação, de afirmação e de poder. Devido a sua linguagem simbólica, a narrativa sugere significações múltiplas e, nesse sentido, mostra-se como um objeto ambíguo: ao mesmo tempo em que apela para a sensibilização do espectador em face dos dramas que nele são representados, o que desencadeia um maior conhecimento do humano, o filme mostra-se como um artifício de sedução que atrai as pessoas para o entretenimento e o consumo.

As reflexões propostas por Gardies (2007) permitem considerar que o filme visa estabelecer um contrato com o espectador em que esse, mesmo reconhecendo a ficcionalidade do texto, se conduz como se estivesse diante da vida real de Gabrielle Chanel. Ela é mostrada como uma talentosa e criativa estilista, uma mulher independente que desafiou valores sociais e conseguiu grande sucesso com suas criações de moda, deixando o perfume Chanel nº 5 como um monumento pessoal. Lançada quando o uso de perfumes pelas mulheres não era comum, a fragrância é símbolo da ousadia e da inventividade de Chanel e soma-se a atitudes e a comportamentos com que ela afrontava os costumes de sua época, de que seus relacionamentos afetivos e sexuais são exemplo.

Nesse sentido, o romance de Chanel e Stravinsky, narrado no filme, ganha significação mais abrangente, visto que reflete o contexto em que o suposto caso amoroso ocorre, contexto em relação ao qual tanto as iniciativas da estilista quanto a composição de *A Sagração da Primavera* instalam um gesto revolucionário. Com efeito, ambos provocam uma ruptura nos paradigmas do ambiente sociocultural europeu, propondo um novo estilo de vestir e um novo estilo de compor a arte musical, estabelecendo, assim, a passagem do século XIX para o século XX.

Paralelamente, porém, a realização da biografia de Coco Chanel também pode ser interpretada por sua intenção publicitária. Esse posicionamento apoia-se, entre outras razões, na escolha da atriz protagonista, que é modelo exclusivo da grife Chanel. Conhecida do público por meio de fotos e de vídeos das campanhas de marketing da Maison e de figurinos, desenhados sob a supervisão de Karl Lagerfeld, Anna Mouglalis faz parte da Casa Chanel e vincula-se ao estilo de mademoiselle, o que nos é mostrado na tela. Portanto, o filme *Coco Chanel & Igor Stravinsky* tem, igualmente, a função de divulgar, manter e reforçar a imagem de Gabrielle Chanel e da grife Chanel e, dessa forma, disseminá-la ainda mais ao redor do mundo, sendo uma resposta às expectativas do consumo globalizado.

Em síntese, a narrativa fílmica *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009) traz aos espectadores uma visão particular, tanto da vida de Coco Chanel, quanto do universo da própria grife. Ela também representa a condição de consumidores onívoros, à qual

os indivíduos da modernidade se integram. Neste sentido, a narrativa fílmica reforça a orientação mercantilista da Maison Chanel e instiga a sedução dos consumidores pela marca e por sua criadora, Coco Chanel.

## **Referências**

**BAUMAN, Zygmunt. A cultura no mundo líquido moderno.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

**CHARLES-ROUX, Edmonde. A era Chanel.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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

**GREENHALGH, Chris. Coco Chanel & Igor Stravinsky.** São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

**KARBO, K. O evangelho de Coco Chanel.** São Paulo: Seoman, 2010.

**MAZZEO, Tilar J. O segredo do Chanel nº 5.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

**PICARDIE, Justine. Coco Chanel: A vida e a lenda.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

**VAUGHAN, Hal. Dormindo com o inimigo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**WALLACH, Janet. Chanel: seu estilo, sua vida.** São Paulo: Saraiva, 2009.

## **FILMOGRAFIA**

**Coco Chanel & Igor Stravinsky (Coco Chanel & Igor Stravinsky) – França, 2009.** 120 min. Biografia / Drama. Direção: Jan Kounen. Roteiro: Chris Greenhalgh. Elenco: Anna Mouglalis, Mads Mikkelsen, Elena Morozova, Natacha Lindinger, Grigori Manoukov, Rasha Bukvic, Nicolas Vaude, Anatole Taubman, Erick Desmarestz, Clara Guelblum, Maxime Danielou, Sophie Hasson, Catherine Davenier, Olivier Claverie, Anatole Taubmann, Yelena Morozova, Aurélie Le Roc'h.

**Recebido em 24/08/2015. Aceito em 29/09/2016.**