

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
Departamento de Cinema e Audiovisual
Cinema e Audiovisual

Livia Barcelos Lacorte

A PERSPECTIVA DA IRMANDADE

A sororidade como tema do filme *The Beguiled*, da diretora Sofia Coppola

Niterói, 29 de novembro de 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
Departamento de Cinema e Audiovisual
Cinema e Audiovisual

Livia Barcelos Lacorte

A PERSPECTIVA DA IRMANDADE

A sororidade como tema do filme *The Beguiled*, da diretora Sofia Coppola

Monografia apresentada ao curso de Cinema e
Audiovisual da Universidade Federal Fluminense
Como requisito para conclusão do curso.

Orientadora: Prof^a Dr^a Mariana Baltar Freire

Niterói, 29 de novembro de 2017

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha mãe, Marlene, por me apoiar em todas as empreitadas megalomaníacas da minha vida, por ser o meu maior exemplo de empoderamento e por me ensinar que eu nunca devo aceitar qualquer tipo de opressão apenas por ser mulher.

Ao meu irmão, Fabio, autointitulado pró-feminismo, por me mostrar que ainda existem homens maravilhosos neste mundo.

Às mulheres de minha família, Cremilda, Geilda, Marta, Maria Helena, Ana, Marta, Laura, Camila, Beatriz, Paula, Anelise e Ilze, por serem exemplos de mulheres fortes e por me inspirarem a o ser também.

Aos irmãos que a vida me presenteou, os amigos, em especial Adriana, João Victor, Nelson, Thais e Victor, por ser a melhor família que eu poderia ter escolhido, pelo apoio incondicional e por me aguentar falando sobre Sofia Coppola por horas e horas a fio.

À Natasha, por ser a minha infinita fonte de inspiração e admiração.

À Isabela, por me impulsionar e por ter papel essencial na minha formação pessoal.

E à minha orientadora, Mariana Baltar, pelo apoio durante este percurso e por entender e abraçar o tema deste trabalho.

Este trabalho é dedicado ao meu pai, José Guilherme, meu maior e mais enfático entusiasta. E ao amigo Ícaro que estaria junto comigo no término deste ciclo e no início do novo.

RESUMO

Este trabalho pretende investigar a escolha da diretora Sofia Coppola em refilmar o clássico *The Beguiled* de 1971, do diretor Don Siegel, agora no ponto de vista das mulheres. Para tal exploramos a atual conjuntura de luta feminista dentro da indústria cinematográfica, o posicionamento da diretora e a recepção da crítica diante a perspectiva contemporânea de sua obra. Para ilustrar a importância da refilmagem, analisamos comparativamente a construção da *mise en scène* entre as personagens femininas do filme de 1971, e as mulheres da obra de Sofia Coppola.

Palavras-chave: feminismo, sororidade, refilmagem, indústria cinematográfica, mise en scène

ABSTRACT

This paper intends to investigate director's Sofia Coppola choice in reshooting the classic film *The Beguiled* of 1971, by director Don Siegel, in the women's point of view. For such, this paper explores the current feminist struggle inside the film industry, director Sofia Coppola's positioning and the critic's reception of the reshoot. To illustrate the importance of the director's contemporary perspective, this paper compares the construction of the *mise en scène* between the female characters of the 1971 movie and its 2017 reshoot.

Key-words: feminism, sisterhood, reshoot, film industry, mise en scène

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 O INIMIGO ESPERADO.....	9
1.1 Juntas somos fortes	10
1.2 Um tema incompreendido	13
2 UMA MULHER COM UMA ARMA.....	17
2.1 Uma personagem, duas <i>mise en scènes</i>	18
2.2 Um herói e um covarde	21
2.3 Sete mulheres e uma decisão	23
3 JE SUIS, TU ET, ELLE EST.....	28
2.1 A resignação compulsória	29
2.2 A liberdade juvenil	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	43

INTRODUÇÃO

A primeira aparição listada pelo *Oxford English Dictionary* do termo "feminismo" foi no ano de 1895. Em 1928, após longa batalha, as sufragistas conquistaram o direito das mulheres inglesas ao voto. No ano de 1949 a autora Simone de Beauvoir abordou e nomeou, em sua obra "O Segundo Sexo", as questões feministas. Em 1990, a filósofa Judith Butler lança seu livro *Gender Trouble: Feminsm and the Subversion of Identity* e afirma que tanto o sexo biológico quanto o gênero são construções sociais. Em agosto de 2014 a cantora Beyoncé se apresenta na 30ª edição do *MTV Video Music Awards*, no palco a palavra *feminist* projetada no telão e nos alto falantes a fala da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie ecoam: "Feminista: pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica dos sexos."

Maior de 2017, a diretora Sofia Coppola vence o prêmio de melhor direção por seu filme *The Beguiled* na 70ª edição do Festival de Cannes.

Mulher, filha do poderoso Francis Ford Coppola, conhecida por contar histórias sobre solidão e não pertencimento, Sofia Coppola expõe o patriarcado desde o seu primeiro longa-metragem "As Virgens Suicidas", de 1999, no qual cinco jovens irmãs são gradativamente excluídas da comunidade por conta das leis impostas pela sociedade patriarcal. O seu segundo filme "Encontros e Desencontros", de 2003, foi celebrado por contar a história do encontro de duas almas solitárias, sendo uma a jovem esposa solitária vivendo às margens do marido que não a percebe, e a outra um ator outrora famoso, mas que já caiu em decadência. O mesmo festival que premiou Sofia em 2017, a vaiou no ano de 2006 por conta de seu retrato *pop* da história da rainha francesa Maria Antonieta, no filme de mesmo nome; outro exemplo de uma crítica ignorante quanto os percalços de uma jovem mulher pressionada por uma sociedade machista, na qual seu único e exclusivo serviço é o de produzir um herdeiro.

Conhecido por seus "filmes de macho", com perseguições policiais, tiroteios, violência e o galã Clint Eastwood, o diretor Donald "Don" Siegel não poderia ter uma marca autoral mais diferente de Sofia Coppola. Nome celebrado da década de 70 – anos da Nova Hollywood – e conhecido por fazer grandes filmes com um baixíssimo orçamento, Don Siegel bebeu da água do Neo-realismo italiano e da *Nouvele Vague*

francesa para contar histórias realistas de cunho político-social, ou seja, extremamente machistas.

A partir destas evidências, não deveria surpreender a escolha da diretora em refilmar a obra de 1971, *The Beguiled*, do diretor Don Siegel, baseada no livro homônimo do autor Thomas Cullinan de 1966.

Enquanto na obra de 1971 temos uma versão masculina do que seria o universo desvairado e sexualmente frustrado de mulheres solitárias e desnorteadas sem a presença de um homem, Sofia Coppola oferece uma visão feminina e feminista que, antes tarde do que nunca, chegou como contraponto meros quarenta e seis anos depois de sua primeira versão.

Nas próximas páginas vamos adentrar este novo universo desvendado pela diretora. O primeiro capítulo foi reservado para investigar as vivências de Sofia Coppola e a realidade da indústria cinematográfica na qual ela se insere. Nesse sentido, buscamos entender de que forma sua trajetória pessoal a formou como realizadora e a conduziu até esta obra, além de investigar de que forma a crítica majoritariamente masculina a recebeu.

Em seguida, partiremos para a análise e a comparação entre as construções da *mise en scène* das personagens femininas principais – Miss Martha Farnsworth, a professora Edwina e a aluna Carol/Alicia - no filme de 1971, do diretor Don Siegel, e na versão de 2017 de Sofia Coppola. Separamos o segundo capítulo para a análise da personagem Miss Martha por ser a matriarca e a sustentação do grupo de mulheres, e o terceiro para investigação das personagens Edwina e Carol/Alicia, por acreditar que uma complementa a outra e suas narrativas se entrelaçam.

Vale ressaltar que o objetivo deste estudo não é chegar a uma conclusão de qual versão é a melhor, mas sim expor e divulgar as várias formas de resistência feminista na sétima arte, e declarar que o ponto de vista feminino de uma história é tão válido e necessário quanto o masculino.

1 O INIMIGO ESPERADO

"[...]Ao final, o filme funciona mais pela estética e pela linguagem cinematográfica, mas soa superficial nas ideias propostas. Faltou a Sofia a ousadia de Siegel e Eastwood."

“Crítica: O Estranho que Nós Amamos”, Mario Abbade, Crítico de cinema do Jornal O Globo, 2017.

"Lembra mais a estreia "Virgens suicidas" (1999). Mas se lá o mistério era sobre as "virgens", aqui o desconhecido a ser decifrado é o homem. O ponto de vista é ainda mais feminino. Chamar "O estranho que nós amamos" de feminista, no entanto, vai depender de quem vê. "

Crítica do filme "O Estranho que Nós Amamos", Rodrigo Ortega, Crítico do site G1.com, 2017.

A misoginia e o cinema andam de mãos dadas. Desde o seu nascimento, a sétima arte marginalizou, atacou, assediou, desacreditou e rotulou as mulheres. Os exemplos não têm fim, Charlie Chaplin, autor da frase “amo as mulheres, mas não as admiro”, foi acusado de estuprar uma atriz de dezesseis anos. Maria Schneider acusou – e foi desacreditada - durante anos o diretor Bernardo Bertolucci e o ator Marlon Brando de terem omitido o que de fato acontecera na famosa “cena da manteiga” no filme “O Último Tango em Paris” de 1972, sua reação na filmagem é aquela de um estupro autêntico. Mais recentemente, o produtor Harvey Weinstein foi denunciado por inúmeros casos de abusos sexuais ocorridos durante os últimos trinta anos.

Além de todas as cicatrizes físicas que diretores, produtores e atores deixam nas mulheres da indústria, há também aquelas marcas morais. As mulheres recebem menos que os homens pelo mesmo trabalho realizado, às atrizes são oferecidos majoritariamente dois tipos de papel: o de mocinha ou o de mãe, e os trabalhos das mulheres são raramente reconhecidos em premiações se há algum homem concorrendo na mesma categoria.

Entretanto, vimos crescer nos últimos anos a força do empoderamento feminino na indústria cinematográfica. E não apenas na temática dos filmes, mas na luta diária contra a misoginia presente no cinema.

Neste ano de 2017 presenciamos o que pode ser considerado um clímax – ou talvez um divisor de águas, sendo otimista – de uma movimentação feminista nunca antes vista na história da indústria do cinema. Lutas por igualdade salarial entre atores e atrizes, abusadores como Harvey Weinstein sendo expostos, filmes com personagens principais femininas se tornando sucessos de bilheteria, diretoras como Sofia Coppola ganhando reconhecimento com o prêmio de melhor direção por *The Beguiled* na 70ª edição do Festival de Cannes.

O prêmio para Sofia Coppola – apenas o segundo prêmio de direção entregue a uma mulher nos setenta anos de festival – reacendeu discussões e provocou comparações de críticos entre o filme de 1971 e a refilmagem de 2017. Sendo a mais ingrata e simplista “qual é melhor e por quê?”. Nosso objetivo neste capítulo não é responder a essa pergunta, mas entender do que se trata o novo filme e de que forma a ressignificação temática da obra de 2017 – contado a partir do ponto de vista das mulheres, como a própria Sofia Coppola destacou – foi recepcionada pelos críticos.

1.1 JUNTAS SOMOS FORTES

Na coletiva de imprensa oferecida pelo festival de Cannes logo após a exibição de *The Beguiled*, em 2017, Sofia Coppola foi rápida em apontar que esta refilmagem nasceu do desejo da diretora de recontar a história a partir do ponto de vista feminino.

“O filme original é contado a partir do ponto de vista do soldado sobre o mundo destas mulheres, e eu achei que seria interessante voltar ao livro e contar sobre a mesma premissa, mas a partir do ponto de vista das personagens femininas. Então eu peguei o livro e comecei a imaginar como eu contaria esta história, e a imaginar como era a vida daquelas mulheres naquela época.”

Fala da diretora Sofia Coppola
Trecho extraído da coletiva de imprensa do filme *The Beguiled* no 70º Festival de Cannes

Conhecer e narrar sobre a realidade vivida por estas mulheres implica na pesquisa dos modos e costumes da época. No século XIX mulheres tinham apenas o dever de permanecer em silêncio, honrar suas famílias e se casarem, seus direitos eram mínimos, e só existiam de fato se suas famílias fossem abastadas. Sobre isso, a médica e sufragista Louisa Garret Anderson¹ escreveu: “[...] os pais acreditavam que uma educação séria para suas filhas era algo supérfluo: modos, música e um pouco de francês seria o suficiente para elas. Aprender aritmética não ajudará minha filha a encontrar um marido, esse era um pensamento comum.”

As personagens de Sofia Coppola se encaixam perfeitamente no que foi descrito pela Dr. Louisa Garret Anderson, meninas brancas e abastadas vivendo em um colégio interno aprendendo a serem boas e valorosas esposas.

Entretanto, há um componente que perturba o cotidiano dessas mulheres e, ainda que no filme de Sofia Coppola seja um distante som de tiros de canhões anunciando mais um perigo que as ronda, são tempos de guerra. São tempos que o inimigo tem várias faces e um desses aparece ferido à porta da escola. São tempos, também, que o estilo de vida sulista está em rápida decadência: o sul escravocrata está prestes a perder a guerra civil, os escravos fugiram, as mulheres – estas abastadas, brancas, donzelas indefesas que só sabem costurar e cozinhar – dependem da sorte e vão sendo lentamente alcançadas pela desordem de seu jardim maltratado.

Para sobreviver neste cenário, as mulheres não têm outra alternativa senão defender e proteger umas às outras.

Há um termo recentemente concebido pelo feminismo contemporâneo que ilustra perfeitamente o tipo de relação entre as mulheres da escola de Miss Martha: Sororidade. Sobre o conceito de sororidade, a autora Dandara Tinoco do Jornal O Globo², esclarece: "Numa definição corrente na internet, “sororidade” se refere a uma espécie de pacto entre mulheres relacionado às dimensões ética, política e prática do feminismo contemporâneo. Ou, simplesmente, uma aliança baseada na empatia e no companheirismo."

¹ [1] Dr. Louisa Garret Anderson (28 de julho de 1873 – 15 de novembro de 1943) foi uma médica pioneira, membro da *Woman's Social and Political Union*, *sufragista e reformista social*.

² do texto "Sororidade, Substantivo Feminino", publicado em 26/03/2016

Isoladas por conta da guerra, amedrontadas e solitárias, estas mulheres criam seu próprio microcosmo a partir da necessidade de sobrevivência. Neste pequeno universo feminino a hierarquia é, em teoria, encabeçada por Miss Martha. Digo em teoria, pois a liderança da diretora não se baseia em um regime ditatorial, as decisões são coletivas, assim como a manutenção da casa e a alimentação do grupo. Cada mulher é igualmente importante no funcionamento de seu universo.

Para ilustrar este microcosmo, a diretora Sofia Coppola cria sua *mise en scène* de forma a enfatizar, sempre de forma mais demonstrativa – através decupagem e da fotografia – do que falada em diálogos, a relação entre as mulheres. Não é incomum que mais de uma mulher esteja em quadro, estão sempre se tocando – Miss Martha acaricia o rosto de suas alunas em uma demonstração de afeto maternal, as mulheres mais jovens costumam andar de mãos ou braços dados – e iluminadas de forma igual, ou seja, a fotografia não as separa ou enfatiza uma personagem em detrimento de outra.

Logo nas primeiras cenas do filme, Sofia Coppola insere uma sequência que já anuncia que o espectador está adentrando um universo que pertence apenas às mulheres. A professora Edwina leciona francês, e em seu quadro negro curiosamente estão escritos somente os pronomes femininos e suas respectivas conjugações verbais. Não é comum que se aprenda conjugações verbais em uma única flexão de gênero, porém, num universo sem homens, qual seria a necessidade de conjugar verbos no masculino?



Figura 1.1 - A aula de francês

A chegada do soldado McBurney provoca uma perturbação nas bases do microcosmo das mulheres, como se elas fossem lembradas que, apesar de descartável, há utilidade na presença de um homem. Entretanto, a arrogância do soldado em crer que lidava com damas inocentes o impediu de enxergar que não havia nada de indefeso naquelas donzelas. Afinal, como foi citado anteriormente, as mulheres não se deixam manipular e usam McBurney e sua masculinidade, seja nos afazeres do jardim abandonado, seja para que se sintam mais mulheres a partir do desejo do soldado.

Por fim, o desfecho do filme demonstra que as prioridades das mulheres não foram afetadas por McBurney e seu perverso jogo de sedução. Em momento algum o homem ameaçou a força daquele pequeno universo feminino, no mais se tratava de um inimigo que, diante indícios de sua capacidade de violência e ameaça ao grupo, foi coletivamente excluído.

1.2 UM TEMA IMCOMPREENSÍVEL

As láureas recebidas por Sofia Coppola por seu trabalho em recontar esta história não ofereceu imunidade crítica à diretora. Logo, Sofia se viu envolvida, novamente, em algumas polêmicas, entre elas a superficialidade de seu tema e a ausência de corpos negros em sua refilmagem.

Na definição do dicionário, crítica é a "atividade de examinar e avaliar minuciosamente uma produção artística, literária ou científica, bem como costumes e comportamentos.". Sobre a crítica artística, em específico, André Bazin³ escreveu: "A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte". No Brasil, a crítica de cinema ganhou força na segunda metade da década de 20 com a publicação da revista "Cinearte", promovida por

³ André Bazin (18 de abril de 1918 – 11 de novembro de 1958) foi um renomado crítico de cinema e co-fundador da revista *Cahiers du Cinéma* em 1951.

Adhemar Gonzaga⁴. Em 1928 a revista "Fan" foi uma das primeiras a considerar o cinema como uma forma de arte, e não apenas como um método de entretenimento.

Fica claro, portanto, que a crítica cinematográfica é quase tão antiga quanto o próprio cinema, e, com o advento da tecnologia e da internet, tem se disseminado cada dia mais. Por este motivo, não é de se surpreender a abundância de textos sobre *The Beguiled* que sucederam a primeira exibição em Cannes e, alguns meses depois, a sua chegada aos cinemas.

A partir da leitura desses textos, percebeu-se dois pontos recorrentes na análise da crítica em relação ao trabalho da diretora, neste que é o sexto filme de sua carreira. O primeiro é a forma que alguns autores usam a vida pessoal de Sofia para invalidar o seu trabalho. O outro é o fato da crítica ser formada, em sua vasta maioria, por homens, o que afeta diretamente o entendimento da temática do filme.

Sendo o cinema uma forma de representação, ou como certa vez um professor apontou: "um constante exorcismo de demônios", não é de espantar que cineastas coloquem em seus filmes uma boa carga de suas próprias experiências pessoais. Sofia Coppola não é diferente, ela é conhecida por falar sobre o que conhece: o olhar feminino, deslocado, solitário, aprisionado. Contudo, aparentemente, por ser membro da família real Hollywoodiana, filha de Francis Ford Coppola, o cinema autoral de Sofia é constantemente desacreditado. Ou, no mínimo, comparado sem fim ao trabalho dos outros membros – lê-se homens – da família Coppola.

Em sua crítica⁵ sobre *The Beguiled*, o autor Rodrigo Ortega se refere pejorativamente a Sofia Coppola como "Coppolinha" e a nova temática dada à refilmagem como "filtro Coppolinha". Já o autor Armond White⁶, descarta o filme como "mais um retrato de garota-mimada da diretora Sofia Coppola", e a autora Eileen Jones⁷ reduz o trabalho da diretora a obras "insípidas" e alerta que o seu principal talento está em "celebrar o mundo que ela conhece: um mundo de riqueza, viagens e belas roupas vestindo pessoas fotogênicas e infelizes."

⁴ Adhemar Gonzaga (26 de agosto de 1901 – 1978) foi um cineasta e jornalista brasileiro.

⁵ Crítica para o site G1.com, 31/07/2017

⁶ Crítico do site nationalreview.com, 23/06/2017

⁷ Crítica do site jacobinmag.com, em 17/07/2017

Sugiro uma comparação necessária: o ator Louis Garrel, filho do consagrado diretor Phillipe Garrel, construiu sua carreira de ator – e mais recentemente, de diretor – completamente alheio às comparações com as obras de seu pai. Sua família muito se assemelha à de Sofia Coppola, no sentido de seus membros estarem envolvidos com a sétima arte. Entretanto, suas experiências pessoais nunca foram tema de análises da crítica e sua estreia na direção de um longa-metragem foi celebrada pelo autor Alessandro Giannini, d'O Globo, como: "leve e sentimental".

Além do desmerecimento do trabalho de Sofia Coppola, a crítica aparenta imprecisão ao expor sobre o que se trata a nova temática diante o desenvolvimento do ponto de vista feminino proposto em *The Beguiled* (2017). Isto se deve ao fato de a crítica cinematográfica ser composta, quase exclusivamente, por homens.

Um estudo realizado em 2016 pelo *Center for the Study of Women in Television & Film*, da *San Diego State University*, concluiu que, dos críticos de cinema que integram os principais veículos de imprensa listados no site *Rotten Tomatoes*⁸, apenas 27% são mulheres. A realidade brasileira não se distancia muito desses dados: a Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) tem em sua lista trinta e sete sócios, dos quais apenas sete são mulheres. Já a Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) conta com 110 associados, dentre os quais 24 são mulheres.

Esta hegemonia masculina na crítica cinematográfica quando somada às vivências particulares do sexo masculino e seus privilégios dentro da sociedade contemporânea, gerou um número expressivo de textos inexatos sobre os motivos e a importância da sororidade na vida das personagens no filme de Sofia Coppola.

Por este motivo, quando comparado à obra de 1971 do diretor Don Siegel, o filme de 2017 é reduzido a superficial em sua abordagem do tema original e maçante quando apresentado como forma de entretenimento ao público masculino.

Entretanto, fica claro que esta simplificação provém da má-interpretação e desconhecimento da crítica acerca dos fundamentos do feminismo e as consequências de sua prática, sendo uma dessas a sororidade.

⁸ Site americano agregador de críticas de cinema e televisão.

Há ainda mais uma questão polêmica - neste caso, a falta dela - que precisa ser abordada sobre a obra de Sofia Coppola: a escravidão.

A escolha de cortar a personagem Hallie - interpretada pela atriz Mae Mercer no filme original de 1971 - gerou as críticas mais acaloradas ao filme de Sofia Coppola. Conhecida e criticada por escolher atrizes brancas e loiras para atuar em suas obras, Sofia optou por excluir a única personagem negra presente na produção original: a escrava Hallie.

Considerando a relevância narrativa da personagem para a obra de 1971 e a importância de sua presença na representação do cenário da guerra civil americana – no qual, a região sul dos Estados Unidos era escravocrata -, não é surpresa a revolta da crítica frente a escolha da diretora Sofia Coppola.

Vale ressaltar, como já foi explicitado, a relação da crítica cinematográfica e Sofia Coppola não é exatamente pacífica. Cabia a diretora o trabalho extremamente arriscado de abordar uma questão tão séria e grave quanto a escravidão, e, neste sentido, não havia um caminho seguro a seguir; ou a crítica se revoltaria com a ausência deste debate, ou Sofia corria o risco de não ser precisa em seu retrato deste período tão cruel da história americana e, por consequência, desrespeitosa com o assunto.

Diante as críticas acerca de sua decisão, Sofia escreveu ao site indiewire.com:

"Eu não quis perpetuar um estereótipo objetificado [...].
Mais do que isso, senti que tratar a escravidão como um assunto
secundário seria desrespeitoso.
Existem muitos exemplos de apropriação da
voz de escravos por artistas brancos.
Ao invés de um ato de negação de existência,
minha decisão de não incluir Hallie no filme vem do respeito."

Trecho do texto da diretora Sofia Coppola ao site indiewire.com. 15 de julho de 2017

Entretanto, não há como não ponderar acerca da falha representativa que a escolha da diretora gerou e a abrangência da sororidade em sua obra. A escolha de Sofia Coppola em manter a personagem fora de sua obra foi a mais segura quando pensamos somente no risco de ferir o princípio do lugar de fala, porém corrobora com a falta de discussões acerca do tema da sororidade entre todas as mulheres, não apenas entre as mulheres brancas.

No mais, a conquista do espaço feminino na indústria é deveras lenta e rechaçada. A importância de obras como *The Beguiled* de 2017 está justamente na denúncia do machismo presente, não apenas na obra original de 1971, mas na recepção limitada por parte da crítica desinformada.

Nos próximos capítulos partiremos para as análises entre as personagens Miss Martha, Edwina e Carol/Alicia, a fim de exemplificar como foi construído narrativamente este novo universo proposto por Sofia Coppola, de que forma esta narrativa se opõe àquela elaborada por Don Siegel no filme de 1971 e qual a consequência da sororidade como temática no desenrolar da trama.

2 UMA MULHER COM UMA ARMA

"Quando me viram, disseram: "não há nada mais perigoso que uma mulher assustada, com uma arma."

(Miss Martha Farnsworth, interpretada por Nicole Kidman, no filme *The Beguiled*, de 2017)

É curioso pensar na forma com a qual o cinema retrata as mulheres em situações de perigo. Seja em cenários de guerra ou de abuso físico ou verbal/psicológico - em sua maioria praticados por homens -, é interessante observar como, ainda assim, os papéis que desempenham são extremamente bem demarcados e seguem os padrões impostos pela sociedade. Afinal "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" como escreveu Simone de Beauvoir (1980, p.9).

No caso de ambos os filmes aqui estudados – *The Beguiled* (1971) e *The Beguiled* (2017) - a personagem feminina principal, e diretora da escola, Martha Farnsworth (em 1971 interpretada pela atriz Geraldine Page; em 2017 interpretada por Nicole Kidman) tem como papel a desempenhar aquele de mãe. A sua função é proteger suas alunas a qualquer custo, contra qualquer perigo.

Sem homens por perto e com uma guerra ao horizonte, cabe a Miss Martha administrar a escola, educar – com a ajuda de Edwina – as alunas em tudo que diz respeito às funções de uma jovem dama – bordado, línguas estrangeiras, etiqueta à mesa –, alimentá-las, vesti-las e manter um teto sobre suas cabeças. Além de mantê-las a salvo de perigos, seja o da guerra ou de um soldado do exército inimigo que, ferido, busca refúgio em sua escola.

Miss Martha é uma mãe em todas as definições da palavra, em ambos os filmes. Porém, o objetivo de nosso estudo é relacionar de que forma esse papel se manifesta a partir da chegada do soldado intruso e comparar de que modo as duas personagens se diferem no datado filme de 1971 e no contemporâneo filme de 2017.

2.1 UMA PERSONAGEM, DUAS *MISE EN SCÈNES*

Em sua obra "A *Mise en Scène* no Cinema", o autor Luiz Carlos Oliveira Jr. define a *mise en scène* como: "levar alguma coisa para a cena, afim de mostrá-la." (2013, p.25), ou seja, a *mise en scène* é a própria construção do filme, a atuação, o cenário, a decupagem, o movimento de câmera, tudo que adicionado resulta no produto final: o filme.

É uma expressão herdada do teatro e que, ainda hoje, gera confusas definições, pois não é somente uma – como o roteiro, a arte ou a fotografia -, mas a junção de todas essas. Em suma, a *mise-en-scène* é o que propomos que seja analisada neste trabalho.

Apesar de baseados no mesmo romance também intitulado *The Beguiled*, do autor Thomas Cullinan, publicado no ano de 1966, as duas obras cinematográficas referenciadas neste estudo preservam peculiaridades de *mise en scène* muito próprias do período em que foram gravadas.

A primeira, como sugere a fala do diretor Steven Spielberg descrevendo a década de 1970: "Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas e, por isso, os 70 tornaram-se um marco⁹.", criou uma atmosfera de terror psicológico num filme B, com belas mulheres descalças e sujas que, lideradas por uma diretora absolutamente surtada, competem pela atenção do herói de guerra vitimizado. Era um clássico *cult* esperando para acontecer.

A segunda, em 2017, dirigido por uma mulher – apenas esta informação seria suficiente para explicar as diferenças entre os temas de ambos os filmes - que escolhe recontar a história tornando suas personagens menos históricas, mais coletivas e menos vilãs, lideradas – ou seriam mediadas? - por uma líder democrática. Um clássico?

No filme de 1971 somos apresentados à Miss Martha Farnsworth, diretora da Escola Farnsworth Para Meninas, uma mulher de olhar histórico e pulso firme ao lidar com suas alunas e a única escrava que permaneceu na casa, Hallie. O passado

⁹ Biskind, PETER, Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'roll Salvou Hollywood, 2009, p.13

assombrado por uma relação incestuosa com seu irmão Milles já dá indícios de que talvez sua saúde mental esteja comprometida, e seus pensamentos em voz *off* revelam uma mulher com desejos carnavais.

A chegada do soldado John McBurney (aqui interpretado por *Clint Eastwood*) à escola desperta inicialmente a desconfiança de Miss Martha, afinal é um soldado inimigo que ameaça não apenas suas alunas, mas a ela mesma, e, até aquele ponto, a diretora desempenhava seu papel de mãe aparentemente sem grandes percalços. Porém, logo se nota como ela ampara o corpo do soldado ferido com o seu, e a câmera se aproxima de seu olhar desejoso para o homem. O pensamento vocalizado em *off* de Miss Martha confirma nossas suspeitas: "Se essa guerra continuar por muito tempo, vou até me esquecer que sou mulher."



Figura 2.1.1 – Miss Martha e o soldado ferido no filme de 1971.

Já o filme de 2017 nos introduz não apenas a Miss Martha, mas a sua comunidade, que ela gere com severidade, porém não com menos carinho e doçura. Há claramente uma coletividade nesta casa, digo casa pois somos apenas sutilmente lembrados que aquela é uma escola com diretora e professora, aqui as decisões são tomadas em conjunto, todas contribuem para o funcionamento do local, visto que não há mais escravos por perto, e os ensinamentos remetem a algo de irmandade, em contraponto do que se espera da hierarquia de uma escola.

Não há um acontecimento sombrio no passado de Miss Martha, há apenas uma mãe/ líder de fala baixa e contida que coloca o bem-estar de suas iguais em prioridade sempre. Por isso, quando Amy encontra o soldado ferido (neste interpretado por *Colin Farrell*) e o leva para casa, ela não é recebida com punição e repreensão da parte da diretora, mas com compreensão da atitude bondosa da menina, além de apreensão e suspeita por aquele homem representar o inimigo.

Pensando na decupagem, fica claro logo nas cenas iniciais de ambos os filmes os tipos de histórias que serão contadas a partir das escolhas de movimentos de câmera e enquadramentos. No caso de Miss Martha, o filme de Don Siegel abusa de planos próximos e movimentos de chicote para invadir a fachada estoica daquela mulher. As expressões em seu rosto sujo e suado são amplamente exploradas ao observar o soldado ferido, ou ao acompanhar o seu banho. Já os movimentos frenéticos da câmera que passeia pelos ambientes imitam a forma algumas vezes histérica que Miss Martha conduz sua escola.

Enquanto no filme da diretora Sofia Coppola há uma escolha cuidadosa de planos abertos e de conjunto, e uma câmera que é, em sua maioria, fixa. Neste, as personagens quase nunca aparecem sozinhas nos enquadramentos, principalmente Miss Martha que está sempre acompanhada seja do soldado, seja de suas alunas. Aqui, os enquadramentos reforçam a ideia de coletivo, de conjunto. Não cabe a câmera invadir a privacidade dessas mulheres, muito menos saber o que elas pensam. Cabe aqui um convite a fazer parte da casa e daquela realidade.



Figura 2.1.2 – As alunas e a professora Edwina durante uma aula de bordado no filme de 2017.

Essa realidade, inclusive, é de guerra. O ano é 1864 e os Estados Unidos passa por uma guerra civil, na qual os estados do sul desejam emancipação dos estados do norte. A escola de Miss Martha fica na Virgínia, estado sulista, enquanto John McBurney estava alocado na companhia proveniente de Nova York, estado nortista. Porém, não é apenas o extremo geográfico que separa esse homem das mulheres sulistas.

Vale ressaltar as diferentes representações da guerra nos dois filmes, e quais as consequências dessas diferenças no desenrolar da relação do soldado com Miss Martha. Em 1971, McB – como é carinhosamente apelidado por Amy - é um herói. Foi baleado ao tentar socorrer um soldado inimigo em meio ao campo de batalha. Sua saga é demonstrada através de *flashbacks* sangrentos e recheados de explosões. Já em 2017, o soldado McBurney é um irlandês recém-chegado às terras americanas que, sem um tostão no bolso, aceita trezentos dólares em troca de se juntar a uma companhia de guerra. É baleado ao tentar cavar um buraco no chão para se esconder e foge do campo de batalha sem olhar para trás. É um desertor e não tem interesse nenhum em voltar para a guerra.

Há um componente em comum entre Miss Martha de 1971 e Miss Martha de 2017. As duas recebem o soldado com muita suspeita e deixam claro desde o início que ele não é bem-vindo na escola. No filme de Don Siegel, a diretora é rápida em pregar as janelas do quarto de McBurney com tábuas de madeira, e em trancar a porta do cômodo com chave. Naquela casa, o soldado é um prisioneiro que deve ser constantemente vigiado e evitado. Porém, a curiosidade das outras mulheres, e da própria Martha, junto com a personalidade sedutora do soldado acaba por torná-lo um convidado e instaurar a competição na casa.

Já em 2017, Miss Martha recebe o homem em sua escola primeiramente por motivos religiosos. Inclusive a devoção da diretora permeia todo o filme de Sofia Coppola, há muitas cenas de oração e de leitura da Bíblia. Por este motivo, com a chegada do soldado ferido e o alerta de Amy perguntando se não seria a atitude mais cristã receber o homem na casa, Miss Martha não tem outra escolha senão ceder a decisão conjunta de deixar que o soldado fique, com a promessa de que ele logo seria entregue às autoridades confederadas. McBurney, então, é recebido como um enfermo.

Uma vez hospedado/aprisionado na casa, John McBurney começa seu perverso jogo de sedução afim de alcançar seus diversos objetivos.

2.2 UM HERÓI E UM COVARDE

Como foi apontado anteriormente, Miss Martha não é muito receptiva com o soldado ferido em sua escola, e este, além de seu papel de mãe, é o único fio narrativo que une as duas personagens nas obras quarenta e seis anos distantes. Há, inclusive, uma fala do filme de 1971 que é repetida no de 2017, na qual Miss Martha deixa claro: "Nós não estamos aqui para entretê-lo".

Porém, essas mulheres ainda são humanas. Não são imunes a galanteios ou aos seus desejos, não são criaturas virginais intocáveis ou divindades. Quando Miss Martha acompanha o banho do soldado, no filme de 1971, seu olhar desejoso não esconde os efeitos que o homem causa. O mesmo ocorre quando a mesma personagem, em 2017, desprovida de ajuda escrava em casa, tem, ela própria, que dar banho no ferido. Ainda

que apresentado de forma mais sutil, é inegável dizer que o soldado afeta Miss Martha, o que difere aqui é a desconfiança da diretora que, sempre falando mais alto que o desejo, impede que ela realmente sucumba às seduções de McBurney.



Figura 2.2.1 – Miss Martha termina de dar banho no soldado, no filme de 2017.

Pouco a pouco, John McBurney consegue amaciar as suspeitas de Miss Martha e, no filme de 1971, isso se deve principalmente à sua narrativa de herói de guerra. Quando apresentada a tal explicação, a diretora se permite não apenas desejá-lo, mas confiar no soldado. A Miss Martha de Don Siegel, assim como o espectador, vê McBurney como um homem viril e herói. Um homem gentil que sofreu consequências por tentar socorrer um inimigo.

A partir disso, ela o convida a cuidar do jardim, faz com que ele se sinta útil e parte do ambiente da escola. Não por que ele deseja ficar, mas porque ela não quer que ele se vá. Miss Martha também o convida para jantar e, após a janta, para tomarem uma taça de vinho a sós. À luz baixa e com enquadramentos próximos e invasivos, a diretora afaga o ego do soldado, o olhar voraz como o de um predador seduzindo sua presa. Vale ressaltar o jogo de plano e contra-plano da câmera em relação aos personagens, separando-os e enfatizando suas expressões.



Figura 2.2.2 – Plano de Miss Martha olha para o soldado, no filme de 1971.



Figura 2.2.3 – Contra-plano do soldado para Miss Martha, no filme de 1971.

Por fim, o par se despede com um beijo à porta do quarto do soldado. Beijo iniciado por McBurney, que Miss Martha ansiosamente retribui, e, ao fim, lhe entrega as chaves do quarto, o libertando de seu aprisionamento e o convidando a dividir sua cama.

Quarenta e seis anos mais tarde, a Miss Martha do filme de Sofia Coppola não cai tão facilmente nos encantos de John McBurney. Isso não a torna completamente imune a tais encantos, porém esta é uma mulher que aceita o papel que desempenha, e coloca seu desejo de lado, enterrado junto com o amor que sentiu por um homem já falecido, fato rapidamente mencionado.

Aqui, John McBurney não tem a narrativa do soldado herói ao seu favor. A escolha de ser sincero numa tentativa de acalantar o coração da diretora para sua triste causa não se mostra bem-sucedida, e Miss Martha não tem dificuldade de enxergar os reais objetivos do soldado, sua covardia e até onde ele seria capaz de chegar para não retornar a guerra.

A ideia de cuidar do jardim parte do soldado. Imediatamente após, com a ajuda de Amy, conseguir um par de muletas, o homem tenta se mostrar útil para a matriarca. E, de fato, há utilidade nele, Miss Martha rapidamente nota.

De certa forma, McBurney é objetificado pelas personagens nos dois filmes. Ele tem utilidades para ambas, para uma o companheiro viril que a falta, para outra o homem servil que falta à escola.

De fato, Miss Martha de 2017 não sucumbe às tentativas de sedução de McBurney. Em suas orações ela está sempre pedindo para a rápida recuperação do soldado, e que ele siga seu caminho para longe da escola, e certo dia pede uma arma a escolta do exército sulista que passa pela escola, com o intuito de proteger a ela e as suas meninas.

O mesmo não acontece com as outras moças da casa, e Miss Martha cede ao pedido que ele jante com todas. Empolgada pela companhia, ela o convida a fazer parte da leitura da bíblia daquela noite, e, posteriormente, a compartilhar um momento a sós bebendo vinho. Vale destacar que nesta cena, muito similar à de 1971, as luzes estão igualmente baixas, porém o quadro destaca os dois personagens em uma posição de igualdade, lado a lado. Há, inclusive, certa fragilidade da parte do soldado por ter a sua perna ferida repousada sobre uma cadeira, e isto também é evidenciado no quadro.



Figura 2.2.4 – Miss Martha e McBurney tomam vinho, no filme de 2017.

Diferentemente do filme de 1971, em 2017 Mcburney sabe que sua posição na casa ainda não é segura, ele então tece elogios à diretora, destaca sua força e sua coragem ao proteger as meninas, numa clara tentativa final de ganhar sua confiança. Não há falsa modéstia nos comentários da diretora, há até sinceridade quando comenta sobre o quão cansativo tudo pode ser. Neste momento, o soldado quase conquista a confiança de Miss Martha, e é interessante observar certa inversão nos papéis, visto que mulheres são mais comumente retratadas amaciando o ego e elogiando os homens. No momento que ambos trocariam seu primeiro beijo, a voz das meninas ao fundo desperta Miss Martha que se afasta, sutilmente lembrada de suas prioridades.

2.3 SETE MULHERES E UMA DECISÃO

John McBurney de 1971 se vê, neste momento específico da trama, com uma escolha a fazer. Enquanto ele pondera deitado em sua cama, lembrando-se das suas conquistas na casa, ele sabe que há três quartos – em 2017 são dois quartos visto que Miss Martha não caiu na sua tentativa de sedução - que ele pode visitar naquela noite. E o quarto que ele, enfim, decide entrar selará o seu destino.

Neste ponto do estudo, é importante ressaltar o teor negativo da tentativa do diretor Don Siegel em afastar as mulheres de figuras virginais e puras, para aproximá-las de seres humanos com desejos carniais. Ouso dizer, inclusive, que não há de fato uma tentativa de humanizá-las, mas sim de torná-las vilãs.

Em seu filme, além de instigar a loucura, a competição e a agressividade entre as mulheres, ele as coloca numa posição de revanchismo, principalmente a personagem Miss Martha.

Diante da renúncia do soldado em visitar o seu quarto, uma rejeição silenciosa, e a nova configuração dos eventos a partir disso, com o homem empurrado escada a baixo e novamente ferido, Miss Martha toma uma atitude que, diante o desenvolver particular desta narrativa – sua *mise en scène*, sua decupagem -, só pode ser classificada com a de uma vilã.

Convencida de que o ferimento na perna do homem é incurável, e que adiar o inevitável apenas causaria mais dano ao soldado, Miss Martha decide sozinha por amputar sua perna. O que se segue são cenas gráficas da mutilação do soldado McBurney indefeso nas mãos de mulheres sedentas por vingança, lideradas por uma louca. Elas o amarram na mesa da sala e, entre doses de analgésicos e tapas, Miss Martha remove sua perna direita.

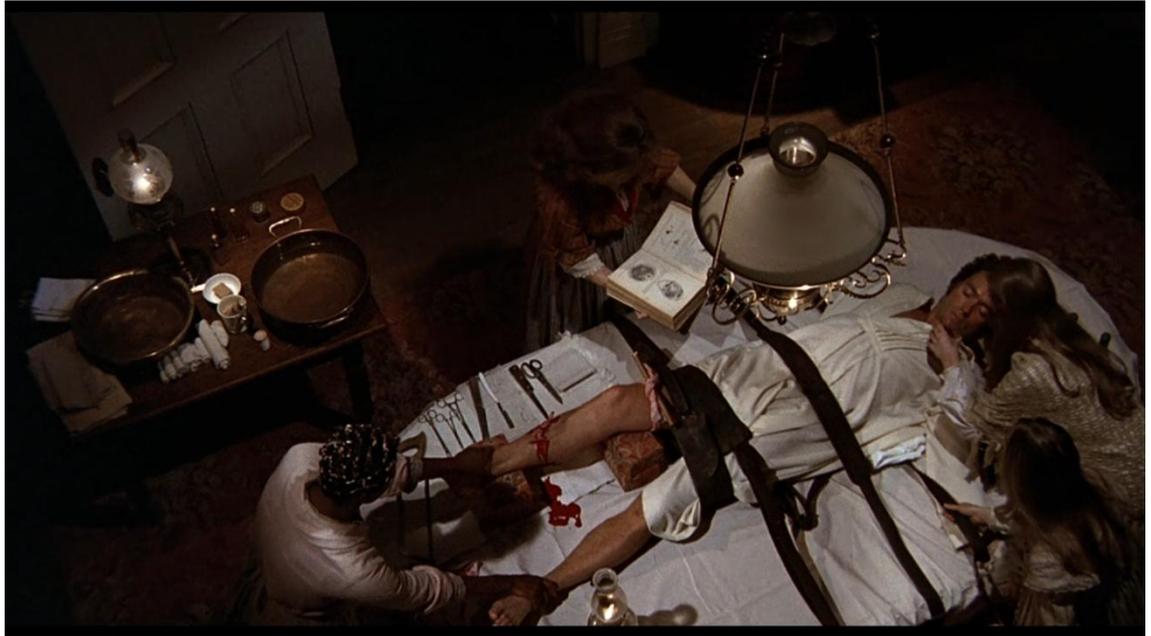


Figura 2.3.1 – As mulheres se preparam para a cirurgia improvisada, no filme de 1971.



Figura 2.3.2 – Plano de Miss Martha serrando a perna do soldado, no filme de 1971.

Vale destacar o desenvolvimento da *mise en scène* desta cena, particularmente, pois a câmera coloca o espectador a partir da perspectiva de um indefeso McBurney. Planos em *contra-plongée* explorando os olhares desvairados das mulheres que o

cercam são mesclados com planos-próximos que retratam o soldado fora de si por efeito das drogas que lhe são ministradas. A sala está pouco iluminada, pensamentos em *off* destacam as orações da matriarca, sua testa molhada de suor e sua expressão fria, constroem esta mãe transformada em vilã rejeitada.

Em 2017, os fatos acontecem de forma diferente. Para começar, Miss Martha nunca chega a convidar McBurney para visitá-la em seu quarto, logo não há um real sentimento de revanchismo em consequência de sua rejeição. Ao se deparar com o ferimento exposto do soldado, a preocupação da diretora é genuína e, apesar da decisão de amputar a perna tenha partido de Miss Martha, a narrativa que se constrói a partir dessa escolha parece adicionar para o fato de que foi a melhor decisão a ser tomada em prol da saúde do soldado.

Não há cordas amarrando o soldado na mesa, não há tapas em seu rosto por estar delirando sob o efeito das drogas analgésicas, não há histeria no olhar de Miss Martha e não há ângulos de câmera que adicionem para a atmosfera de terror e vingança. A tensão na construção de *mise en scène* se dá pelo fato da diretora não saber como agir em tal situação.

Na manhã seguinte, ao acordar e se deparar com uma perna sua amputada, John McBurney se rebela contra as mulheres.

No filme de 1971, Miss Martha é a primeira a lidar com sua ira, visto que é a diretora quem lhe dá a notícia de que foi preciso retirar a perna. A câmera se aproxima do rosto do soldado a fim de explorar sua dor ao descobrir que lhe falta a perna direita. Com o olhar furioso, o homem atira insultos a Miss Martha, a acusando de vingança por ele não ter escolhido sua cama, ao que a diretora responde: "Eu devia ter o deixado morrer gritando", e volta a trancá-lo no quarto.

Com a notícia que há um acampamento das tropas nortistas próximo a escola de Miss Martha, McBurney se encoraja para, enfim, agir contra as mulheres. Munido da arma que pertence à diretora, ele ameaça e expõe as reais intenções vingativas de Miss Martha para as outras mulheres, aponta que dali em diante haverá novas regras na casa, a primeira sendo que o soldado: "Terá qualquer moça que deseje sua companhia.". Se

Miss Martha o impedir, ele informará às tropas nortistas sobre a escola e as mulheres que lá vivem.

A partir das ações do homem, Miss Martha reconhece que nenhuma mulher estará a salvo na escola, enquanto o soldado estiver por perto. As meninas começam a sugerir ideias e formas para se livrar do soldado – com um tiro, deixando-o amarrado na floresta para morrer de fome, enforcando-o -, porém é Miss Martha quem dá a solução final. Amy – que teve a sua tartaruga de estimação morta por McBurney num acesso de raiva - sairá e colherá alguns cogumelos especiais, e todas farão um grande jantar para o soldado.



Figura 2.3.3 – Miss Martha sugere que Amy colha os cogumelos venenosos, no filme de 1971.

Em 2017, apesar do mesmo desfecho, a narrativa se constrói de forma diferente. Primeiramente, Miss Martha não é a primeira a receber a ira do soldado agora amputado. Já ciente de sua personalidade e do perigo que ele representa, a diretora o tranca em seu quarto e permanece acalmando suas meninas enquanto o mesmo, ao acordar e se ver sem sua perna direita, grita ofensas e insultos às mulheres.

Enquanto o soldado McBurney de 1971 encarou sua amputação com raiva disfarçada de sarcasmo, e sua tomada da escola como um direito seu por ter sofrido e,

agora, ele era merecedor de recompensa da parte das mulheres – quando questionado por Hallie por que ele não ia embora, McBurney responde: "Não enquanto eu não tiver a minha diversão" -. John McBurney de 2017 tem uma reação muito mais histérica frente os acontecimentos.

Munido da arma que Miss Martha pede a escolta do exército sulista para proteção, o soldado consegue se libertar do quarto e, como uma presa ferida e desesperada, grita pela escola e exige que o deixem partir enquanto se embebeca com uísque. A diretora não faz nenhuma objeção ao pedido, porém Edwina sim faz, e o soldado acaba ficando.

Miss Martha junta as meninas na sala para informar que: "o inimigo não era o que nós achávamos", e, juntas, chegam a conclusão de que McBurney precisa partir, de uma maneira ou de outra.



Figura 2.3.4 – Miss Martha e as alunas falam sobre o soldado, no filme de 2017.

Várias pequenas diferenças entre as duas *mise en scènes* das sequências finais dos dois filmes devem ser consideradas neste ponto de nosso estudo.

Primeiramente a vilanização de Amy no filme de 1971, e como Miss Martha se aproveita disto para alcançar seu objetivo. Amy se decepciona com o soldado após este matar a sua tartaruga de estimação, e também por não ser quista por ele como as outras

mulheres são. Quando Miss Martha sugere que Amy colha os cogumelos, a menina aceita friamente.

Em 2017, salvo o assassinato da tartaruga, os fatos se passam de maneira completamente diferente. Um grande plano conjunto mostra as mulheres reunidas decidindo qual seria a melhor forma de não ter mais o soldado às ameaçando. Enquanto Miss Martha pede silêncio para conseguir pensar, uma das meninas, Marie, que sugere que Amy colha os cogumelos. Vale apontar como esta decisão não parte de uma Miss Martha vingativa e vilã, mas coletivamente de um grupo na qual a principal prioridade é proteger umas às outras.

O jantar é servido e o soldado chega com Edwina para informar que ambos estão de partida para se casar. Não é de se surpreender que a notícia tenha uma recepção negativa de Miss Martha no filme de 1971. Além disso, o soldado tenta se desculpar com Amy alegando que: "foi o vinho que soltou o demônio dentro de mim.". As mulheres começam a se servir e Miss Martha pede que Amy passe os cogumelos para McBurney, destacando que foi a própria menina que os colheu. A câmera acompanha as mãos da diretora entregando o recipiente com os cogumelos para a menina, enfatizando talvez uma tentativa de Miss Martha em dividir parte de sua culpa e responsabilidade pela morte do homem com Amy.



Figura 2.3.5 – Miss Martha passa os cogumelos para Amy, no filme de 1971.

É uma cena bastante tensa, na qual a câmera explora todos os detalhes tanto do jantar quanto dos rostos dos personagens. O ápice desta tensão está no momento que Edwina coloca alguns cogumelos na boca, mas é impedida por Miss Martha que grita seu nome e salva sua vida. Percebendo que há algo errado na atitude da diretora, McBurney estranha seu comportamento, mas já é tarde demais. O soldado sucumbe ao veneno dos cogumelos, enquanto o público fica com um zoom-in final na expressão vilanesca de Miss Martha.



Figura 2.3.6 – A expressão de Miss Martha após a morte do soldado, no filme de 1971.

Já no filme da diretora Sofia Coppola, depois de assistirmos a coletividade na tomada de decisão sobre a morte de um homem que, passado a fachada charmosa e sedutora, se demonstrou um perigo real, o público é levado a um jantar com planos gerais e de conjunto, que, fiéis à continuidade da decupagem do filme, contribuem para a atmosfera do coletivo. Neste o soldado também tenta se desculpar, porém não especificamente para Amy, mas para todas, em especial, para Miss Martha que aceita suas desculpas com um sorriso forçado.

A *mise en scène* em torno da cena da passagem do recipiente com os cogumelos para o soldado também foi construída de forma a exaltar a coletividade da decisão.

Todas as mulheres pegam em algum momento no prato, simbolizando que aquele era um ato realizado em conjunto.



Figura 2.3.7 – Os cogumelos são passados até o soldado, no filme de 2017.

Neste, Edwina não chega a colocar alguns cogumelos na boca, pois é impedida por Amy. Logo, o soldado não desconfia de nenhuma ação fora do comum das mulheres, e é pego de surpresa quando o veneno dos cogumelos começa a fazer efeito.

Neste ponto do estudo, ficam claras as diferentes visões de cada filme. Não seremos simplistas e dizer apenas que o filme de 1971 é a visão masculina e o filme de 2017 é a visão feminina, pois as consequências dessas diferentes visões são muito mais grandiosas do que tal explicação simplificada. Acredita-se, além disso, que Miss Martha é o fio narrativo que permite o aprofundamento destas diferentes visões. Por ser a mãe, a líder, cabe a ela o peso das decisões no primeiro filme. O diretor Don Siegel usou de clichês machistas para desenhar uma personagem "humana", e, por fim, vilã.

Enquanto a diretora Sofia Coppola incumbiu a Miss Martha não apenas o papel de mãe, mas o papel de mediadora numa casa que todas as decisões são feitas em conjunto. A cena final do filme de 2017, na qual a câmera capta através dos portões fechados, as mulheres são colocadas como numa pintura à frente da casa, anunciando

que não há lugar para intrusos naquele universo. E, no mais, não há vilania num ato de proteção a si mesma e às suas iguais.



Figura 2.3.8 – Cena final do filme de 2017.

Não apenas Miss Martha foi incumbida a desempenhar um papel representativo do gênero feminino, as duas outras personagens que vamos analisar – Edwina e Carol/Alicia, respectivamente – tem suas próprias narrativas particulares que influenciam no acontecimento dos fatos nos dois retratos distintos da mesma história.

3 JE SUIS, TU ES, ELLE EST

“Quero agora expor uma ideia. Entre os limites de idade de nove e catorze anos, virgens há que revelam a certos viajores enfeitados, bastante mais velhos do que elas, sua verdadeira natureza – que não é humana, mas nínfica (isto é, diabólica). A essas criaturas singulares proponho dar o nome de ‘ninfetas’”.

Humbert Humbert, personagem do livro "Lolita" de 1955,
Escrito por Vladimir Nabokov

"(...) Viver em sociedade é um desafio porque às vezes ficamos presos a determinadas normas que nos obrigam a seguir regras limitadoras do nosso ser ou do nosso não-ser..."

Clarice Lispector, trecho do livro "Perto do Coração Selvagem"

As próximas personagens cuja análise julgamos interessante para o nosso estudo são, respectivamente, a professora Edwina (em 1971 interpretada por Elizabeth Hartman, e em 2017 interpretada pela atriz Kirsten Dunst) e a aluna Alicia/Carol (No filme de 1971 interpretada por Jo Ann Harris, e por Elle Fanning no filme de 2017) - a personagem teve o nome modificado de Carol para Alicia no filme da diretora Sofia Coppola -.

A escolha de dividir este capítulo entre as duas personagens está no fato que a personalidade de uma ratifica a da outra, no sentido que são opostas, porém complementares. Isto ocorre em ambos os filmes, tanto o clássico de 1971, quanto no de 2017.

Além disso, as duas personagens também se encaixam na teoria levantada no capítulo anterior, de que as mulheres retratadas nos dois filmes estudados desempenham papéis de representação do gênero feminino demarcados pela sociedade patriarcal.

Em seu blog *Feminino e Feminismo*, a autora Talita R. da Silva discorre sobre os caminhos percorridos por mulheres contemporâneas na busca por frear o pensamento dicotômico e regimental da feminilidade e do papel da mulher na sociedade, no sentido

que qualquer mulher que foge às normas do patriarcado é, em sua essência, uma mulher masculina ou desnaturada. Para se referir às tais regras, a autora cria um "tutorial de como ser feminina"¹⁰ e classifica a resignação e a docilidade submissa como bases do tutorial, ou seja, a mulher para ser bem aceita na sociedade deve abrir mão de suas escolhas pessoais em prol da manutenção do patriarcado.

A professora Edwina é um claro exemplo desta representação. Por não ser casada deve obedecer ao seu pai que repetidamente se mudava de cidade em cidade por conta de seu trabalho, e por apresentar algum conhecimento sobre o mundo, deve ser professora de uma escola só de mulheres no interior. Nunca foram consideradas as preferências de Edwina, suas escolhas e desejos. A chegada do soldado McBurney significa a única liberdade que ela poderia almejar: um casamento.

A hipersexualização de meninas, o padrão de beleza inalcançável que nos é exposto em uma idade tão jovem e as ideias pedófilas que permeiam o imaginário masculino são receita para a narrativa da representação de gênero na qual se encaixa a personagem Carol/Alicia: a "ninfeta".

Aos olhos da sociedade machista – e do soldado John McBurney -, Carol/Alicia usa de sua "natureza *nínfica*", como descreve o autor Vladimir Nabokov, para conseguir o que quer, ou seja, uma jovem mulher na primavera de sua descoberta sexual, aprendendo sobre seus próprios desejos e limites, é classificada com algo "diabólico" pelo patriarcado. E mais, algo passível de punição.

Mas não estaria a sua atitude calculista e vil presente apenas no imaginário do patriarcado? Não seria essa apenas outra criança testando os limites daqueles que a rodeiam?

¹⁰ R. Da Silva, Talita, Feminino e Feminismo. Blog Blogueiras Feministas, 1 de Outubro de 2011

3.1 A RESIGNAÇÃO COMPULSÓRIA

O tipo de representação de gênero designada para a personagem da professora Edwina é antiga a ponto de estar presente em uma passagem da Bíblia¹¹, e retrata a mulher resignada por viver uma vida que não escolheu para si, a fim de cumprir seu papel de boa filha ou boa esposa frente à sociedade que as julga.

Neste sentido, é importante apontar, logo de início, que é um traço em comum entre a professora Edwina Dabney do filme *The Beguiled*, de 1971, e Edwina Morrow, do filme de 2017, a força principal que a atrai ao soldado John McBurney: seu desejo de deixar a escola de Miss Martha. Não existem dúvidas que se trata de uma mulher resignada por escolhas que não foram suas, vivendo em um lugar que não se sente pertencente, porém, seu desejo não esmoreceu com o passar dos anos. A chegada do soldado a apresenta a oportunidade de fuga – seja através de um possível casamento, ou literal - que lhe faltava, e Edwina está disposta a fazer de tudo para não a perder.

A partir deste ponto em comum, podemos partir para a análise mais profunda dos efeitos de tal desejo na personagem, como isto a formou pré-chegada do soldado e como moldou suas ações frente ao intruso e ao restante das mulheres na casa.

No filme de 1971, conhecemos uma sorridente e aparentemente contente Edwina Dabney. Residente da escola de Miss Martha desde seus quinze anos, já fica claro logo ao princípio do filme que a diretora pretende tornar Edwina sua herdeira e sucessora na direção da escola. Fica claro também que, junto com o sentimento de gratidão da professora - "A senhora me deu o único lar que eu já tive, Miss Martha"¹² -, existe uma insatisfação com seu inevitável futuro como sucessora de Miss Martha.

¹¹ "Do mesmo modo, mulheres, sujeite-se cada uma a seu marido, a fim de que, se ele não obedece à palavra, seja ganho sem palavras, pelo procedimento de sua mulher." 1 Pedro 3:1

¹² Fala da Professora Edwina Dabney, interpretada por Elizabeth Hartman, no filme "The Beguiled" de 1971



Figura 3.1.1 – Edwina ao receber a notícia que Miss Martha pretende torná-la sua sucessora na direção da escola, no filme de 1971.

Sua aparência inocente e seu olhar bondoso contribuem para a imagem virginal aqui atribuída. Diferentemente de Carol, Edwina não pretende provocar o soldado, ou seduzí-lo, pelo menos não neste primeiro momento. A princípio, a professora pretende apenas satisfazer sua inocente curiosidade por aquele intruso.

Já no filme de 2017, o espectador é apresentado a uma versão completamente diferente de Edwina – aqui com o sobrenome modificado para Morrow – daquela do filme de 1971. Não há contentamento ou inocência no olhar desta personagem, mas amargura e tristeza. Edwina nunca sorri, ou parece leve de espírito, há, entretanto, uma grande carga de resignação em seus ombros, por não poder viver a vida que jamais teve a oportunidade de escolher.



Figura 3.1.2 – Edwina evita o soldado, no filme de 2017.

Quando John McBurney chega à escola, Edwina propositalmente evita qualquer interação com o soldado, apesar da presença masculina reacender a vaidade da professora. Edwina pensa no soldado, reza pelo soldado, mas não parece disposta a conviver com o homem. Os motivos para tal não ficam muito claros, talvez seja uma desconfiança gerada por um trauma do passado, talvez seja uma mulher solteira agindo da forma que lhe é esperada, isto é, evitando qualquer contato próximo com um homem.

Os enquadramentos que auxiliam na criação da *mise en scène* da professora em muito se assemelham àqueles que criam a *mise en scène* de Miss Martha, no sentido que, assim como a diretora, Edwina poucas vezes aparece sozinha no quadro. Porém, o espectador consegue perceber que, ao contrário de Miss Martha que comumente esteve como ponto central do quadro, Edwina está sempre às margens, no canto do plano, deslocada de alguma forma. Além disso, a quantidade de planos em que Edwina aparece completamente sozinha é maior em relação aos mesmos planos de Miss Martha, para enfatizar a solidão interior da personagem.



Figura 3.1.3 - Edwina costura sozinha na varanda da escola. (*The Beguiled*, 2017)



Figura 3.1.4 - Edwina a margem do quadro. (*The Beguiled*, 2017)

A falante e inocente Edwina do filme de Don Siegel não demora muito para trocar as primeiras palavras com o soldado. Neste breve encontro o soldado se aproveita da boa-vontade da professora para coletar algumas informações valiosas, como o fato de que não há homens na escola. Edwina é rápida a se afeiçoar a McBurney, e o que se segue são alguns breves encontros nos quais ela acaba confessando seu passado

traumatizado por um pai adúltero e sua falta de confiança nos homens em geral por consequência deste fato.

O rápido afeiçoamento da professora é um prato cheio para o soldado, ali está uma fácil oportunidade de sedução, a mulher "mal-amada" que poderia "ser uma bela adormecida num castelo, aguardando um príncipe para libertá-la"¹³.

O soldado McBurney do filme da diretora Sofia Coppola não tem a mesma sorte, visto que Edwina é muito mais distante e suspeita das ações do homem. As tentativas de evitar uma interação com o soldado acabam frustradas quando a professora é ordenada por Miss Martha que leve material para McBurney se barbear. O homem, então, tenta arrancar qualquer fato da vida da moça que possa aproximá-los e tornar seu jogo de sedução mais fácil. Edwina reluta, mas acaba por confessar que o seu desejo mais íntimo era ser levada para bem longe dali.

Neste momento o homem enxerga a fragilidade, ou o que ele acredita ser fragilidade, da professora por debaixo de seu exterior austero, enxerga também uma aliada a ser explorada em sua missão de escapar da guerra.

Vale comentar que, a diferença na postura do soldado para com as mulheres em ambos os filmes se relaciona diretamente com o objetivo do homem ao se deixar fazer prisioneiro na casa. Em 1971, John McBurney – como foi anteriormente apontado, herói de guerra – tem interesse maior em seduzir o máximo de mulheres que puder. Não existe a ameaça que se torne um prisioneiro do exército inimigo pois as mulheres são facilmente seduzidas, incluindo Miss Martha. Em 2017, com Miss Martha um tanto mais suspeita e relutante em aceitar a presença do soldado, o homem precisa de aliadas que o ajudem a convencer a diretora de sua permanência na casa.

Acontece que, propositalmente ou não, Edwina cai nos encantos do soldado. No filme de 1971, o desejo de partir da escola de fato se confunde com o sentimento que a professora começa a nutrir por McBurney, e este sentimento é como combustível para suas próximas ações.

¹³ Fala do soldado John McBurney, interpretado por Clint Eastwood, no filme "The Beguiled", de 1971

Já no filme da diretora Sofia Coppola, a arrogância do soldado o leva a acreditar que seu poder de sedução funciona na aparente ingênua professora, e esta se apaixona por ele. Porém um espectador com o olhar mais atento poderia enxergar nos gestos de Edwina algo a mais do que simples paixão. Primeiro ela se apresenta como um desafio a ser conquistado, suspeita e distante do soldado. Depois se mostra vulnerável, seu desejo mais profundo era o de ser levada para bem longe. Por fim ela apresenta sua oferta irrecusável, a ajuda do próprio pai na causa de McBurney. É o soldado quem cai na armadilha da professora quando sugere que os dois fujam juntos, pois era este o objetivo de Edwina desde o princípio. Por fim, ela lhe permite um beijo fugaz que sela o seu acordo, e este é interrompido, não à toa, por Alicia anunciando que o soldado fora convidado para o jantar.

Outro ponto que difere as duas personagens é a forma com que se relacionam com as outras mulheres, principalmente a partir da chegada do soldado. Edwina, assim como Miss Martha, é responsável pelo bem-estar e pela educação das alunas. Ela é igualmente carinhosa e repreensiva quando precisa ser. Porém, diferentemente da diretora, zelar pelas meninas não é a sua prioridade

Além disso, no filme de Sofia Coppola, há uma sutil competição entre as mulheres que fica mais evidente com a chegada do soldado. A *mise en scène* construída na cena do jantar em que McBurney é convidado de honra é exemplo dessa competição. Primeiramente temos o soldado sentado à cabeceira e as mulheres dispostas ao seu redor, os enquadramentos são três principais: as alunas mais novas, as mulheres mais velhas e o soldado sozinho. As alunas mais novas, encabeçadas por Alicia, lançam olhares e risos provocadores na direção do soldado; as mulheres mais velhas, com Miss Martha prezando pela moral ao criticar os ombros expostos de Edwina, tentam ser mais sutis em seu interesse; e o soldado se regozija com toda a atenção que está recebendo.



Figura 3.1.5 - Jane, Alicia e Amy sentadas à mesa de jantar.



Figura 3.1.6 - Miss Martha e Edwina opostas às meninas na mesa de jantar.

Acontece que o soldado elogia a comida que foi servida, Miss Martha aponta que Alicia foi responsável pelo feitiço da torta de maçã da sobremesa, Edwina é rápida em observar que a receita era dela, Amy, por outro lado, anuncia que foi ela própria quem colheu as maçãs, assim por diante cada mulher assume responsabilidade por uma parcela da torta. Sutilmente exibindo suas qualificações culinárias afim de receber como prêmio a atenção do soldado.

Em contrapartida, não há nada saudável na competição entre as mulheres no filme de 1971. Vale apontar, primeiramente, que as mulheres retratadas nesta obra flertam, de certa forma, com a loucura, e Edwina não é diferente. Seus acessos de raiva e descontrole divergem da figura calma e inocente a qual somos inicialmente apresentados. Por exemplo, na cena em que a professora cuida do soldado ferido e Carol entra no quarto se oferecendo para rendê-la de seus afazeres naquela noite, a sugestão da jovem é recebida com um tapa no rosto e com as palavras: "eu percebi o seu tipo no momento que entrou na escola". Além disso, neste filme, a professora serve mais como um capacho da diretora do que de fato uma companheira educadora. Sempre atenta às ordens históricas de Miss Martha, a quem Edwina direciona um respeito amedrontado.

Portanto, McBurney precisa selar a aliança com Edwina, e, durante o jantar oferecido por Miss Martha, pede para visitá-la em seu quarto à noite. Pedido que a professora ansiosamente aceita, sem perceber os olhares que o soldado trocava com Alicia. Tal pedido não existe no filme de 1971, inclusive é Miss Martha que deixa um convite subentendido ao soldado após beijá-lo na porta de seu quarto. Enquanto isso, Edwina inocentemente colocava as outras alunas para dormir.

Porém, McBurney não vai nem ao quarto da professora, nem nos aposentos de Miss Martha, ao invés ele escolhe ir até Carol/Alicia e é surpreendido por Edwina que, ao tentar se desvencilhar do homem, acaba por atirá-lo escada abaixo.

A Edwina de 1971 assiste a queda do soldado enquanto lhe disfare uma sequência de xingamentos, outro de seus acessos de raiva. A Edwina do filme de 2017 aparenta surpresa e culpa pelo acontecimento.

Mais tarde, diante a revolta do soldado por ter sua perna amputada, ambas as personagens se utilizam de sexo para reconquistar, uma o seu amor e a outra a confiança do soldado. Afinal, aquela era uma mulher com um objetivo e disposta a ir até as últimas consequências para realizá-lo.

Por fim, é curioso observar a comprovação de nossas teorias na reação da professora diante a morte de McBurney. Edwina Dabney, do filme de Don Siegel, lamenta mais e se despede com um apaixonado "eu te amo" em *off*. Edwina Morrow, do filme de Sofia Coppola lamenta apenas seu infortúnio por permanecer naquela realidade

que não foi de sua escolha, volta a vestir sua máscara de austeridade e a desempenhar o seu papel de mulher resignada.

3.2 A LIBERDADE JUVENIL

“Realmente não entendo essa fantasia tão masculina
de querer fazer sexo com meninas.
Pode ter a ver com um ideal de pureza,
de querer ser o primeiro na vida de uma menina.
O padrão de beleza da sociedade também é muito jovem”

Lola Aronovich, autora do blog "**Escreva Lola Escreva**"

A próxima personagem analisada carrega, talvez, a sina da representação de gênero mais injusta e traumática¹⁴ dentre as três analisadas neste trabalho, àquela inventada por Vladimir Nabokov em sua obra clássica "Lolita", a qual a sociedade patriarcal achou adequada para nomear jovens mulheres: "ninfeta".

Esta é a única personagem cujo nome mudou de um filme para outro. No primeiro, de 1971, chamava-se Carol, já no segundo, de 2017, seu nome foi modificado para Alicia.

Trata-se de uma jovem mulher de espírito livre e curioso, descobrindo sua própria sexualidade e desejosa por testar as regras que regem o mundo em que vive. Muito diferente, por exemplo, da personagem da professora Edwina, resignada e submissa às mesmas regras.

Carol/Alicia está sempre sorrindo – sorrisos estes, em sua maioria, provocativos -, gargalhando, usa os cabelos soltos, anda com os pés descalços, é egoísta e dissimulada.

¹⁴ "[...] a menina é vista pelos olhos do predador como uma sedutora que está disposta a participar de atos sexuais, que é como predadores sempre veem as vítimas infantis, e, claro, é um mito sobre o qual eles sonham a ponto de usá-lo para justificar suas ações." **Meenakshi Gigi Durham**, autora do livro *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*

Para John McBurney, no filme de 1971, Carol é a sua conquista mais ansiada. Claramente curiosa quanto à presença do soldado desde o momento que este chega à escola – apesar de, em um primeiro momento, partir dela própria a sugestão que o soldado deveria ser mandado embora -, Carol não esconde sua atração pelo homem.

Em 2017 não é muito diferente, há inicialmente o medo por conta do intruso, inclusive quando o soldado chega na casa é ela quem o ameaça primeiro: "O pano azul, para que a patrulha saiba que capturamos um ianque vivo!". Em 1971, a ameaça parte de Hallie, e acredita-se que a escolha por tornar a fala vinda de Alicia relaciona-se com o desenvolvimento dessa personagem no filme mais contemporâneo, como uma mulher que realmente não se importa com convenções, regras e etiquetas.

A *mise en scène* criada pela diretora Sofia Coppola para esta personagem é gradativamente diferente em relação às duas personagens analisadas anteriormente, principalmente quanto aos planos próximos. Os *close-ups* de Alicia são mais frequentes a fim de explorar a fundo suas expressões e seus olhares maliciosos. A intenção é colocar a personagem numa posição a gerar o prazer visual¹⁵ no espectador a partir do olhar do soldado, e assim, contribuir para sua imagem de sedutora.



Figura 3.2.1 - Plano ponto-de-vista do Soldado John McBurney ao chegar na escola.

¹⁵ [...]a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, [...] MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**, 2008. Pág. 447



Figura 3.2.2 - Alicia sorri jovial diante a presença do soldado no jantar.

Passado o susto inicial quanto ao inimigo, Carol/Alicia começa a atender sua própria curiosidade e passa a rodear McBurney, seja com ofertas de render as outras mulheres que cuidam do homem, sugerindo que ela mesma faça o trabalho, seja escapando de momentos de leitura da Bíblia para trocar beijos com o soldado ferido.

Logo no início do filme de 1971, após uma interação um tanto agressiva – que culmina em um tapa no rosto -, Edwina classifica Carol para o espectador com a maldosa frase: "Eu percebi o seu tipo no momento no momento que entrou na escola". A partir de tal rótulo fica clara o tipo de relação de Carol com o restante das mulheres, ela é tratada como uma menina sem limites e sem escrúpulos, fácil e perigosa, principalmente para Edwina que a vê como competição para a atenção de McBurney.

No filme de 2017, não há tal rotulação. Não há sequer uma competição declarada, visto que as ações de Alicia são desconsideradas, se trata apenas de uma criança preguiçosa, com certo traço rebelde, cuja autointitulada missão em sua imatura vida é a de se descobrir. Edwina e Miss Martha a educam e a controlam como fazem com o restante de suas alunas, por isso é um choque tão grande quando a professora encontra McBurney no quarto de Alicia.

A Edwina do filme de Don Siegel age por raiva do soldado, como demonstra os xingamentos proferidos por ela enquanto McBurney rola escada abaixo. A professora

está furiosa por não ter sido escolhida, porém o acontecimento – isto é, o soldado na cama de Carol - não veio como uma grande surpresa.



Figura 3.2.3 – Edwina descobre Mcburney e Carol, no filme de 1971.

Já Edwina de 2017 fica verdadeiramente catatônica ao surpreender o soldado e a menina na cama juntos. Tanto que suas ações não podem ser justificadas como aquelas de uma mulher em fúria, mas sim de uma mulher em choque, que, ao tentar se desvencilhar do homem, acaba por empurrá-lo em direção as escadas. A professora não esperava aquela atitude vinda do soldado, pois não acreditava que Alicia representasse uma competição, afinal era apenas uma menina.

Mas não para John McBurney. Para ele, no filme de 1971, Carol era o grande prêmio que fechava com chave de ouro os outros prêmios conquistados. O espectador, inclusive, espera ansiosamente por este clímax, o momento que o soldado reivindicará a menina. Em 2017, a reivindicação de Alicia é um erro que não deveria ter sido cometido, o espectador lamenta a ação do soldado e a recrimina.

Alicia é a única personagem que, de fato, é agredida por John McBurney quando este puxa os seus cabelos em tom de ameaça caso a menina não o ajude a conseguir as chaves do quarto em que o homem está trancado. Mais do que tudo, o soldado deseja

puni-la e que ela pague a dívida que foi formada a partir do encontro dos dois, e que culminou na amputação de sua perna.

McBurney de 1971, por não encarar como errônea a sua atitude de conquista da jovem mulher, não cobra qualquer dívida de Carol, mas sim de todas por terem amputado sua perna, e como pagamento ele terá qualquer mulher que deseje sua companhia¹⁶.

Vale ressaltar que, em nenhum dos dois filmes, as outras mulheres culpam o comportamento de Carol/Alicia de resultarem na investida do soldado. A jovem é rápida em acusar o homem de ter feito algo contra a sua vontade, ela teme o julgamento e a ira de suas companheiras. A explicação é suficiente para Miss Martha que acredita em sua aluna, apesar de explicação alguma ser suficiente para argumentar as ações do soldado, ele se torna o perigo e as mulheres precisam se proteger. Apenas Edwina, no filme de 2017, que reluta e desacredita a história inventada por Alicia, porém sua fala é interrompida por Miss Martha. Não importa o que passou, importa apenas como proceder naquele momento em que o inimigo está declarado.

Durante uma reflexão proposta por Miss Martha, no filme de Sofia Coppola, acerca do que poderia ser aprendido de positivo com a presença do soldado na escola, Alicia aponta: "Talvez a presença dele nos faça lembrar que existe algo além de lições no mundo", a diretora é rápida em replicar que para uma jovem mulher daquela idade lições deveriam ser a única coisa no mundo, afinal, são as lições que nos afastam das distrações mundanas, neste momento Miss Martha se vira para Edwina e indaga: "*N'est pas?*"¹⁷. A professora, então, adiciona: "Posso dizer que qualquer suspiro de ar livre do mundo lá fora é bem-vindo para todas nós".

Esta interação entre as três personagens explicita, de forma sucinta, toda a complexidade de suas narrativas particulares. Além disso, podemos argumentar que, atribuindo a um único indivíduo as três representações do gênero feminino aqui analisadas, temos a formação inteira do suposto papel social de uma mulher: sua

¹⁶ "Eu vou ficar com qualquer jovem mulher que deseje a minha companhia" Fala do soldado John McBurney, interpretado por Clint Eastwood, na versão de 1971.

¹⁷ Traduzindo do francês: "Não é?"

juventude de descobertas catalogadas como vis e provocativas, seguida de uma adulta resignada por uma vida baseada nas normas patriarcais e, por fim, a mãe que desempenha tal papel até que a morte a renda de suas obrigações compulsórias.

Vale ressaltar que o objetivo da diretora Sofia Coppola ao realizar uma refilmagem do filme de 1971 não era de subverter esses papéis, mas sim de oferecer uma visão baseada na sororidade entre as mulheres e como as mesmas reagiriam ao soldado inimigo a partir desta premissa.

A finalidade da obra da diretora era promover a principal causa da luta feminista: a igualdade. No sentido que as vivências das personagens foram respeitadas ao terem seu ponto de vista compartilhado por Sofia Coppola, assim como aconteceu com o ponto de vista do soldado no filme de 1971. Não há uma perspectiva melhor do que a outra, no que diz respeito à qualidade das obras, há, porém, dois necessários panoramas que, dentro de suas divergências, contribuem para o completo entendimento do espectador sobre as várias possibilidades narrativas desta única trama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua obra "Sejamos Todos Feministas", a escritora Chimamanda Ngozi Adichie declara que, biologicamente, homens e mulheres são diferentes. Suas produções hormonais são diferentes, seus órgãos reprodutores são diferentes e seus corpos têm formações diferentes – o das mulheres é adaptado para gestação, enquanto os homens demonstram mais força física -. Há mil anos fazia sentido que os homens governassem, visto que força física era o atributo mais importante em um líder. Entretanto, na sociedade contemporânea, a pessoa mais qualificada para liderar não é a mais forte, e sim a mais inteligente, mais culta ou mais inovadora. Tanto homens quanto mulheres têm igual capacidade de serem os mais inteligentes ou os mais inovadores, visto que tais traços independem completamente dos atributos físicos.

Contudo, a realidade que vivemos em nada se vincula a esta afirmação da escritora, e as mulheres permanecem fracas e incapazes aos olhos do restante da sociedade machista. Sobretudo no que diz respeito às artes, campo que exige uma sensibilidade criativa e inovadora daqueles que o compõe.

A luta para mais inclusão feminina dentro da indústria cinematográfica percorre um caminho árduo e lento. Observamos dia após dia como o progresso é oprimido e combatido com elevadas doses de misoginia e machismo. A norma da sociedade patriarcal ainda é calar e desacreditar artistas mulheres.

O objetivo do filme *The Beguiled*, de 1971, também era o de calar aquelas mulheres. Suas vivências, seus medos e seus anseios foram silenciados em prol do fetichista imaginário do público masculino de nos rotular como mães, amarguradas, ou "ninfetas", vingativas. Mulheres desvairadas que se viram umas contra as outras quando há um homem em disputa, e, diante sua rejeição, desejam castrá-lo, ainda que metaforicamente.

A relevância da obra da diretora Sofia Coppola está, justamente, no fato que as vozes dessas personagens foram ouvidas. Foram consideradas as suas vivências particulares, seus anseios e seus medos, foi considerado, inclusive, que a prioridade em suas vidas era proteger uma a outra, em oposição a suposta necessidade da presença masculina. Foi ponderado que, se a sociedade tanto insiste em rotulá-las e não há

escapatória deste fato, melhor seria usá-lo em prol da necessidade máxima naquela conjuntura de guerra: sobreviver.

Podemos concluir, também, que o machismo que permeia a crítica cinematográfica se relaciona diretamente com a falta de representantes feminina na própria indústria. Um é o reflexo do outro, faltam mulheres nas diversas camadas do meio audiovisual, diretoras, roteiristas, diretoras de fotografia, técnicas de som; logo, faltam mulheres que também pensem o cinema.

A falta de assertividade, por parte da crítica, acerca do tema proposto por Sofia Coppola em sua refilmagem se deve, principalmente, ao privilégio masculino. Aos homens não cabe representatividade nesta narrativa, pois não faz parte de suas vivências. Os homens são – dentro de sua representação social – o soldado John Mcbuerney, e nós mulheres somos as Miss Marthas, Edwinas, Carol, Alicia e as outras alunas. O privilégio de um é não compreender a realidade das outras, e imediatamente descartá-la. Logo, a crítica cai na armadilha de comparar os dois filmes, quando não há comparação, pois são histórias diferentes, sob pontos de vista completamente distintos.

Fica claro, portanto, de que forma a hegemonia masculina impacta o debate acerca das temáticas femininas e feministas, assim como a necessidade que esta predominância tenha fim. Enquanto os homens forem maioria nos espaços de realização e de discussão da arte e do cinema, as mulheres continuarão sendo caladas e suas histórias descartadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP. Papirus, 2013.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou hollywood: easy riders, raging bulls**. Tradução: Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro. Intrínseca, 2009.

NGOZI ADICHIE, Chimamanda. **Sejamos todos feministas**. Tradução: Cristina Baum. São Paulo. Companhia das Letras, 2015.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2015.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução: Jorio Dauster. Rio de Janeiro. Globo, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro. Rocco, 1995.

GIGI DURHAM, Meenakshi. **The lolite effect: the media sexualization of young girls and what we can do about it**. Nova Iorque. The Overlook Press, 2008.

Artigos

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro. 1983. Disponível em: <https://vdocuments.site/documents/mulvey-laura-prazer-visual-e-cinema-narrativo-na-experiencia-do-cinema.html>

Eletrônicos

R. Da Silva, Talita. **Feminino e Feminismo**. Blog Blogueiras Feministas, publicado em 01/10/2011. Disponível em:
<<http://blogueirasfeministas.com/2011/10/feminino-feminismo/>>

ABBADE, Mario. **Crítica: o estranho que nós amamos**. Jornal O Globo. Publicado em 17/08/2017. Disponível em:
<<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-estranho-que-nos-amamos-21717872>>

ORTEGA, Rodrigo. **O estranho que nós amamos**. Site G1.com. Publicado em 31/07/2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/em-o-estranho-que-nos-amamos-sofia-coppola-transformacao-sexual-em-drama-sinistro-g1-ja-viu.ghtml>>

TINOCO, Dandara. **Sororidade, substantivo feminino**. Jornal O Globo. Publicado em 26/03/2016. Disponível em:
<<https://oglobo.globo.com/mundo/sororidade-substantivo-feminino-18959230>>

COUTO, José Geraldo. **André Bazin: a alma do cinema, cinema da alma**. Publicado em 23/05/2014. Disponível em:
<<https://blogdoims.com.br/andre-bazin-alma-do-cinema-cinema-da-alma/>>

WHITE, Armond. **The Beguiled is too cool for school**. Nationalreview.com. Publicado em 23/06/2017. Disponível em:
<<http://www.nationalreview.com/article/448901/baby-driver-almost-great-beguiled-hipsterdom-last-knight-pyrotechnics>>

JONES, Eileen. **The not-so-beguiled**. Jacobinmag.com. Publicado em 17/07/2017. Disponível em: <<https://jacobinmag.com/2017/07/beguiled-sofia-coppola-civil-war-south-film>>

