

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

As Mulheres na Sala de Jantar

A trajetória de *The Beguiled* e a representação cultural popular das
mulheres

Maíla Fontana Sandoval

M

2019



Maíla Fontana Sandoval

As Mulheres na Sala de Jantar

A trajetória de *The Beguiled* e a representação cultural popular das mulheres

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria de Fátima da Costa Outeirinho
e coorientada pela Doutora Marinela Carvalho Freitas

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2019

As mulheres na Sala de Jantar

A trajetória de *The Beguiled* e a representação cultural popular das mulheres

Maíla Fontana Sandoval

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Fátima Outeirinho
e coorientada pela Doutora Marinela Freitas

Membros do Júri

Professora Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Margarida Isabel Esteves Silva Pereira
Universidade do Minho

Doutora Marinela Carvalho Freitas
Faculdade de Letras - Universidade do Porto.

Classificação obtida: 18 valores

*À Celma Fontana,
que em seu jogo do contente, ensinou-me empatia,
generosidade e senso de justiça.*

Sumário

Declaração de honra	9
Agradecimentos	10
Resumo	12
Abstract	13
Introdução	14
Capítulo 1 – <i>The Beguiled</i> , de Thomas Cullinan: Ficção Popular, Esfera Privada e Domesticidade	20
1.1. Cullinan em Contexto	20
1.2. As Mulheres de Cullinan	28
Capítulo 2 – <i>The Beguiled</i> , de Don Siegel: Corpo, Desejo e Repressão	48
2.1. Siegel em contexto	48
2.2. As Mulheres de Siegel	59
Capítulo 3 – <i>The Beguiled</i> , de Sofia Coppola: Mudança de Perspectiva, Feminismos e Representação	75
3.1. Coppola em contexto	75
3.2. As Mulheres de Coppola	85
Considerações finais	91
Referências bibliográficas	93
<i>Corpus</i> Trabalhado	93
Bibliografia Citada	93
Bibliografia de Apoio	100

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 30 de setembro de 2019

Maíla Fontana Sandoval

Agradecimentos

Distante de ter perfil acadêmico que exige certo isolamento para que seja realizada uma pesquisa como esta, tenho a mais absoluta consciência de que, se está escrita, é por ter me cercado de afetos que me motivaram e facilitaram minha existência das mais variadas formas. Foi um processo difícil que me trouxe a reflexão intensa sobre o valor da pesquisa, do conhecimento e da academia como espaço de evolução e compreensão do mundo que nos rodeia. Pessoas que compreendem e facilitam o processo são fundamentais para manter distantes, as trevas.

Por isso, agradeço.

Às caríssimas orientadoras Fátima Outeirinho e Marinela Freitas, pelos caminhos teóricos, por acolherem minhas inseguranças, e aceitarem minha disciplina descoordenada.

À minha família.

Ao meu pai Henry, pela criação imersa em cultura e arte, pelas manhãs de Bach e Beethoven, e pelas noites de Beatles.

À minha mãe Celma, por ser meu modelo, meu alicerce, minha torcida, minha companheira, minha amiga.

À minha irmã Luiza, por lembrar de nossa história, e por cuidar de quem somos.

À Camila e ao Rafa, meus amigos de todas as horas, partes fundamentais do que sou e quero ser, e, que longe ou perto, estão sempre perto.

Aos primos Larissa e Fil, minha casa e família desde o início desta aventura imigrante.

Às incomparáveis Catarina e Bianca, e ao Paulinho pelas leituras compartilhadas, pelas risadas, pelos ganhos nas noites perdidas e pelos tempos de cumplicidade na FLUP.

À Tati e Luciana, minha *gang* das feministas de franja, que desembaçaram minhas vistas colonizadas quando passaram pelo Porto.

Às minhas Ladies: Marina, Micheli, Tetê, Maria, Pati Sol, Duda, Theresa, Fiorella e Manu, por terem apimentado e adoçado a minha vida no nosso Portinho.

Às minhas consultoras Manu T., Dri B. e Ana G. B., especialistas em assuntos importantes que não domino e que, humildemente, nunca dominarei.

Às heroínas Patita, Alê, Ely, Andrea, e outra vez ao Paulinho e à Camila por doarem seu tempo e energia, lerem minhas abobrinhas e emprestarem seus olhares críticos para melhorarem o meu.

À Ceci C., ao Genio, y a Ana M. H. (gracias) por resgatarem as bibliografias que eu não podia alcançar.

À minha *geschenke* Laís, que me levou para a biblioteca aos domingos e trouxe conforto pros dias de sol que perdemos.

À minha *soulmate* Susana pelas piadas escatológicas e por nossa coreografia invisível.

À Carol, minha cegonha, por me ensinar a ser cegonha sem medo de ser feliz.

À *roomie* Pati Uma, pelo cuidado, por me pegar no colo, pelo apoio imprescindível na intensa reta final.

Aos amigos da vida – Gab T., Rod S., Marci M. , Ira C., Puli O., Ric R., Clau C., Fer C., Dani C., Beton, Carla Z., D.K., Livia, Mari X., Ju L., Mari L., Talinho e Di F., Rod A., Jean C., Zorza, Gilles, Vic S., Cintia, Kristina, Kelly J., Caty, Ana Flá, Renata, Pete, Adri, Leo A., Pieter, Leti, Junia, além dos que já foram mencionados, e alguns mais que fazem parte dos meus dias e da minha história.

E finalmente, a todas as mulheres que estão engajadas em melhorar o mundo e detonar o patriarcado.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo apresentar três objetos culturais baseados em um único enredo - o romance *The Beguiled*, de Thomas Cullinan escrito em 1966, e suas duas adaptações cinematográficas, de Don Siegel e Sofia Coppola, realizadas respectivamente em 1971 e 2017. A leitura comparada destas três obras será feita a partir da análise das representações sociais e culturais capturadas e produzidas por eles acerca das mulheres. Para tal, e partindo dos Estudos Culturais e dos Estudos Feministas, utilizaremos conceitos como os de ficção cultural, representação, ideologia das esferas separadas e o olhar do espectador, teorizados por autores como Stuart Hall, Nancy Cott, Laura Mulvey e bell hooks, entre outros. Espera-se que a triangulação entre essas análises contribua para a compreensão histórico-político-social da representação das mulheres em um arco temporal delimitado pelo contexto histórico da narrativa em que foram representados.

Palavras-chave: feminismos - representação - sororidade - adaptação - Coppola - Cullinan - Siegel

Abstract

The aim of this dissertation is to present three cultural objects based on a single plot - Thomas Cullinan's novel *The Beguiled*, written in 1966, and its two film adaptations, by Don Siegel and Sofia Coppola, respectively from 1971 and 2017. The comparative reading of these three works will be made from the analysis of the social and cultural representations captured and produced by them about women. For this, and using Cultural Studies and Feminist Studies, we will explore concepts such as those of cultural fiction, representation, ideology of the separated spheres and the viewer's gaze, theorized by Stuart Hall, Nancy Cott, Laura Mulvey and bell hooks, among others. The triangulation between these analyses is expected to contribute to the historical-political-social understanding of women's representation in a temporal arc delimited by the historical context of the narrative in which they were represented.

Keywords: feminisms - representation - sisterhood - adaptation - Coppola - Cullinan - Siegel

Introdução

Cultural identities come from somewhere, have histories.

*But like everything which is historical,
they undergo constant transformation.*

— *Stuart Hall*

É intuitiva a reflexão sobre identidade cultural e noção de pertencimento. Conviver gera perguntas. A cultura molda o indivíduo - por vezes, o oprime. O indivíduo molda a cultura - por vezes, a rejeita. Mesmo sem compreender os fundamentos dos Estudos Culturais, nos perguntamos: Com o que nos identificamos? Como nos reconhecemos? Essas são as perguntas essenciais que motivaram esse trabalho.

Em 2017, quando o filme *The Beguiled* de Sofia Coppola entrou em cartaz nos cinemas, o título em português europeu deu-se como “O Seduzido”. Intrigada, estranhei que um filme de uma realizadora que, por perfil, aborda temáticas associadas ao feminino, tivesse o título centrado na única personagem masculina. Língua é ideologia. Como nos lembra Stuart Hall, “[a] linguagem funciona como um sistema de representação” (“Work” 1). Lemos o mundo como somos. Como entendeu o filme a pessoa que escolheu traduzir por um adjetivo masculino uma palavra invariável como “beguiled”, que não é nem feminino, nem masculino, nem singular, nem plural? Por que não “As Seduzidas”? Por que não “Os Seduzidos”?

Descobrir a existência da versão de Don Siegel de 1971 para o mesmo enredo foi uma epifania. O que acontece com um enredo quando representado por autores tão singulares e com perspectivas tão diferentes? Como as representações podem afetar o olhar dos diferentes espectadores - homens e mulheres? As escolhas narrativas de Thomas Cullinan para o livro também enriqueceram as possibilidades de investigação, pois levam-nos ao século XIX, berço de tantos preceitos sócio-culturais que permeiam

nossa contemporaneidade. Por quanto tempo reproduziremos os moldes sexistas de nossos antepassados? Como responder essas perguntas?

Se é impossível medir o impacto que causa um objeto artístico-cultural em cada indivíduo, pois somos muitos, pode-se especular sobre seu contexto sócio-político-cultural onde estão inseridos os objetos e os indivíduos que os consomem. Então, recorreremos aos estudos culturais.

A representação cultural das mulheres é fator fundamental para a construção do que se entende por feminino nos ambientes sociais. O modo como vemos ou percebemos o corpo feminino está relacionado com muitas das exigências comportamentais impostas às mulheres. O feminismo, desde os primórdios, procura entender o que é ‘ser mulher’ em suas múltiplas possibilidades ao longo da história social. Embora algumas sociedades tenham evoluído na promoção da igualdade entre gêneros, ainda é possível identificar a permanência da imagem da mulher ideal confinada ao ambiente doméstico. A intensa produção ficcional e cultural dos últimos dois séculos serve-nos de base para compreender como são vistas as mulheres em vários momentos histórico-político-sociais, coincidentes com diferentes fases dos movimentos feministas.

Os estudos culturais analisam as representações e ideologias na mídia e no ambiente cultural que engloba as produções nas áreas da música, pintura, literatura, teatro, escultura, cinema e outras artes. Cultura é um dos conceitos da ciências humanas mais difíceis de definir e, por isso, Stuart Hall entende a cultura como um processo, um conjunto de práticas que estruturam e controlam as ações sociais, das mais públicas às mais particulares (Hall, “Work” 2). Essas práticas resultam em significados culturais compartilhados que são produzidos e intercambiados em uma dinâmica construtiva constante por meio das experiências vividas nos rituais diários, nas convenções e normas sociais, nas comunicações globais, na mídia de massa, nas narrativas, nas histórias (2).

A construção da representação ocorre a partir dos significados culturais produzidos pela linguagem de diferentes maneiras, em diferentes áreas da prática social. Ao longo do tempo, os padrões de comportamento, valores e normas sociais alteram-se e influenciam os objetos culturais de uma época. Com efeito, existe uma relação de reciprocidade entre cultura e sociedade (Hall, “Deconstructing” 229) e, na análise de um, compreende-se a repercussão no outro. Por meio da análise documental de um livro e dois filmes, buscaremos compreender essa dinâmica dos significados culturais em diferentes momentos, atentando para o fato de que as obras são compreendidas de diferentes maneiras de acordo com o tempo e espaço onde estão inseridas, como nas palavras de Umberto Eco:

A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como *metáfora epistemológica*: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete - à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura - o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época veem a realidade. (Eco 54)

The Beguiled, objeto selecionado para esta análise, ajusta-se à afirmação de Eco, pois oferece três versões para o mesmo enredo, e possibilita compreendê-lo por meio de experiências sociais de contextos distintos: o do autor Thomas Cullinan, que situou a narrativa das mulheres no século XIX, configurando-as de maneira relevante à exploração da temática da ideologia das esferas separadas; o do realizador Don Siegel, que imprimiu sua perspectiva masculina hegemônica no ambiente dos movimentos sociais da década de 1970, que possibilita analisá-lo como um concreto *backlash* aos estudos feministas da segunda vaga; e o da realizadora Sofia Coppola, que inverte a posição do olhar, e, pela primeira vez, a perspectiva de uma mulher efetiva-se concretamente, já que a autoria do livro é masculina, mesmo que narrado por

personagens femininas. A cineasta concentra-se na representação do convívio daquelas mulheres e traz consigo reflexões contemporâneas de representação, identidade e feminismos interseccionais.

A triangulação destes três objetos permite que esse trabalho trace um arco temporal a partir da interpretação de cada um em seus devidos contextos histórico-sociais de recepção crítica e representação de seus temas contemporâneos. Deve-se entender que, no decorrer do tempo, a representação da esfera privada e do culto da domesticidade toma novas formas, aliadas a questões sócio-político-culturais relevantes ao momento em que estão inseridas as obras, e estas serão divididas e abordadas entre os capítulos individuais.

Primeiramente, no capítulo “*The Beguiled*, de Thomas Cullinan: Ficção Popular, Esfera Privada e Domesticidade”, colocaremos Thomas Cullinan em contexto e discorreremos sobre a importância da ficção popular e suas escolhas. Em seguida, examinaremos sua obra *The Beguiled* (1966), baseando-nos na ideologia das esferas separadas, que será definida dentro da concepção de Hannah Arendt e desenvolvida pela perspectiva dos estudos feministas. A seguir, identificaremos, na construção das personagens, aspectos influenciados pela noção de esfera privada como sendo conferida às mulheres, agregada ao conceito do culto da domesticidade. As questões contextuais da sociedade sulista durante a guerra civil estadunidense, com diferenciais classistas e raciais, serão referidas pela análise da personagem escravizada (Matilda) e o tratamento de sua relação com as outras personagens. Dessa forma, esperamos apresentar um recorte representativo da imagem das mulheres referidas e como foi corroborada a expectativa de gênero em uma obra não pertencente ao cânone, mas que, a partir do status de romance popular, tem o poder de revelação sobre um momento histórico e suas construções e contradições.

No capítulo seguinte, intitulado “*The Beguiled*, de Don Siegel: Corpo, Desejo e Repressão”, analisaremos o contexto da versão de Don Siegel (1971), que contempla muitos dos aspectos da teoria sobre o prazer visual do espectador de Laura Mulvey. O

posicionamento de Siegel como realizador de cinema autoral, que lhe confere total controle da obra, servirá de argumento para entender suas escolhas adaptativas, o distanciamento do original literário e sua intenção na representação das mulheres atravessada pela proximidade à masculinidade hegemônica. A parceria de Siegel com o ator Clint Eastwood, alvo do desejo masculino em seus personagens frios e invencíveis, expande essa representatividade e delimita as expectativas de seu público.

A forma como Siegel enquadra as personagens femininas do livro de Cullinan ao redor do másculo (e fragilizado) protagonista masculino permite-nos abordar a questão da dominação masculina, a objetificação dos corpos, a demonização da sexualidade feminina da ficção gótica e, ainda, o psicanalítico temor à castração, seguindo a proposta hollywoodiana da imposição do *male gaze*. Além disso, apontaremos para essa representação da personagem escravizada, Hallie, e estabeleceremos sua posição na narrativa, que proporciona ao espectador a experiência do *oppositional gaze* atribuído às mulheres negras.

Para finalizar a análise, olharemos para a transposição do ponto de vista de Siegel realizada por Sofia Coppola em seu *remake* em 2017. No terceiro capítulo, intitulado “The *Beguiled*, de Sofia Coppola: Mudança de Perspectiva, Feminismos e Representação”, abordaremos o modo como a cineasta opta, em sua obra, por filmar o mesmo enredo sob a perspectiva das mulheres habitantes da casa, retornando à representação das mulheres na esfera privada, moldada pelo culto da domesticidade. Neste caso, porém, Coppola debruça-se sobre o vínculo estabelecido por estas mulheres com suas pares em uma atmosfera de sororidade que difere das outras duas versões analisadas. Os efeitos de suas escolhas e a recriação dessa narrativa, ora retornando ao livro, ora criando intervenções no roteiro de 1971, proporcionará a abordagem de temas relevantes aos Feminismos contemporâneos, como o universalismo e a interseccionalidade. A teoria de autor é aplicada à Sofia Coppola pelos críticos que a defendem do rótulo da superficialidade, com a justificativa de que seu estilo e seus temas relacionados à própria individualidade é o mesmo que dava aos diretores dos anos

60 e 70 o título de autores dos seus filmes. A recepção de suas obras, no entanto, são bastante polêmicas e transitam entre classificações não exatamente complementares, como *mainstream* ou independente, feminista ou pós-feminista, superficial ou cheia de significado em suas sutilezas. Por essas razões, olharemos para sua decisão de apagar a personagem escravizada como forma de universalizar a concepção de mulher, e que acaba por remover da narrativa parte da história que caracterizava aquelas mulheres e moldava as relações na sociedade sulista.

A análise deste último filme possibilitará também entender a relação entre os três objetos aqui abordados, e a possibilidade de leitura de cada um em diferentes momentos da história. A obra de Thomas Cullinan foi muito pouco analisada no âmbito acadêmico, e o lançamento do *remake* de Sofia Coppola, em 2017, fomentou algumas resenhas e análises críticas que o comparam ao filme de Don Siegel. A necessidade deste trabalho deu-se, pois, para unir os três objetos que tratam do mesmo enredo do livro *The Beguiled*, de Cullinan, em um estudo comparativo da representação das mulheres sob a ótica do feminismo.

Capítulo 1 – *The Beguiled*, de Thomas Cullinan: Ficção Popular, Esfera Privada e Domesticidade

Well, if I cannot be sensible and popular at the same time, then I will always choose the virtue rather than the friends.

— Ms. Martha Farnsworth em *The Beguiled*, 1966

O romance *The Beguiled* (1966), de Thomas Cullinan, é uma obra de ficção popular, que recebeu alguma notoriedade depois de adaptada ao cinema por Don Siegel em 1971. A história desenrola-se durante a Guerra Civil estadunidense (1861-1865) e gira em torno de uma escola para meninas no estado da Virgínia, EUA, no Sul do país - *Miss Martha Farnsworth Seminary for Young Ladies*. Esta narrativa sobre a vida de oito mulheres, acometida pela chegada de um soldado inimigo, apresenta um recorte representativo do perfil da Bela Sulista e da vida das mulheres na esfera privada naquele contexto. Assim, neste capítulo, analisa-se a relevância temática no que tange os conceitos da ideologia das esferas separadas, do culto da domesticidade, da mulher ideal e como esses conceitos definem as personagens e permeiam as relações entre elas.

1.1. Cullinan em Contexto

Definir uma obra de ficção como popular traz consigo um vasto debate sobre seu possível impacto quando acessada pelo público que a consome. A discussão sobre a função e o valor da cultura de massas é extensa e passa por várias instâncias. Estudiosos culturais divergem amplamente sobre o papel dessas obras que não pertencem ao cânone mas que há séculos são produzidas de maneira acessível ao/à leitor/a que não pertence à elite cultural de seus tempos.

O historiador britânico Peter Burke, em seu ensaio “The ‘Discovery’ of Popular Culture” (1981), levanta essa discussão sobre a gênese, a função e o significado da cultura popular a partir da análise da produção e comercialização de uma coleção de livros franceses de baixa qualidade e fácil acesso ao final do século XVIII (218). Ali, Burke propõe definições elaboradas sobre o impacto deste tipo de literatura, contrastando principalmente a ideia de uma fonte de entretenimento escapista que expressaria os valores populares contemporâneos contra a ideia de que seria uma forma de propaganda, de disseminação do pensamento vigente, funcionando como ópio para o povo de maneira a alienar os leitores e propagar uma ideologia (219). Não há uma resposta definitiva para essa oposição, mas é possível concluir que estavam representados ali os valores da “cultura oficial” e serviam para a difusão dos modelos culturais pretendidos. (221).

Também em 1981, Stuart Hall, teórico cultural inglês, propõe maior complexidade para a vontade coletiva popular sem isolá-la como reprodução das práticas sociais da cultura dominante. O que há, diz Hall, é uma constante negociação entre classes que desorganiza e reorganiza a cultura popular (“Notes” 233). Apesar da evidente importância da dominação cultural hierárquica, Hall atenta para o fato de que o receptor da cultura não é apenas uma tela em branco, pois sempre haverá interpretação das contradições intrínsecas à própria classe dominada. Isso porque, junto com a simplificação dos enredos apelativos, há também elementos de identificação e reconhecimento, e ainda aspectos recreativos aos quais o público responde quando detecta suas próprias experiências e atitudes nos objetos ficcionais (“Notes” 233).

Não há consenso definitivo entre os estudiosos culturais sobre a função e significado da cultura popular, mas fato é que a leitura e o consumo da literatura não são processos passivos e a assimilação e consumo de seu conteúdo têm um impacto social. Isto posto, há de se reconhecer o valor da análise de uma obra, que mesmo sem reconhecimento canônico, carrega suas temáticas ideológicas a um público maior do que o atingido pela chamada “alta literatura” quando recebe duas adaptações

cinematográficas. Se há simplificação ideológica na ficção popular, é então suposto que haja disseminação de ideologia em toda a produção com a intenção de atingir um grande público, principalmente aquela que se entende como parte do senso comum que poderá estabelecer a identificação com sua audiência.

A antropóloga francesa Catherine Delaval, ainda dentro do debate proposto por Peter Burke em 1981, levanta esta questão da identificação popular na ficção quando discute genericamente a representação das mulheres nesta mesma literatura considerada menor no decorrer dos séculos. Ela apresenta a progressão das características das personagens femininas ao longo dos tempos: no século XVII, são apresentadas quase sem repressões em sua atuação social; no século XVIII, aparecem tímidas e ingênuas; e no século XIX, surgem representadas já confinadas à esfera privada (Delaval qtd. in Burke 223). Essa variante na caracterização diz-nos muito sobre como a ficção popular pode caminhar como reflexo das expectativas sociais de uma época e também impactar o público com estes mesmos códigos de conduta. Esta atitude, no que tange ao papel social da mulher e do homem, dialoga diretamente com a obra aqui em questão.

Em relação ao aspecto impactante da ficção popular, no entanto, não nos cabe responder se as mulheres da Escola Feminina de Martha Farnsworth seriam expressão das expectativas contemporâneas ao tempo narrado e concomitantemente ao tempo de recepção da obra, ou se seriam propagação de uma ideologia que limita as mulheres à esfera privada. A ideia de que um objeto de ficção popular causa impacto e representa elementos da cultura que permeia a sociedade, estimula questionamentos sobre os valores que difunde e, portanto, torna-se relevante a exploração das temáticas que carrega à medida que atinge maiores públicos.

Thomas Cullinan teve sua obra *The Beguiled* (1966) inicialmente publicada pela editora norte-americana Avon, atualmente conhecida por Avon Romance, que tem, desde meados da década de 1960, um catálogo de publicações voltadas para o público feminino. Entende-se, portanto, que a obra teria como público-alvo pretendido a mulher americana de classe média que viesse a identificar-se com suas protagonistas. Este

grupo social será mais adiante visitado a partir do ponto de vista de Betty Friedan em seu estudo *The Feminine Mystique*, publicado em 1963.

A narrativa de Thomas Cullinan tem lugar especificamente durante o verão de 1864, três anos após o início da guerra civil entre o Norte, em processo de industrialização, e o Sul agrário e primordialmente escravocrata, sendo narrada a partir do ponto de vista de oito personagens femininas que viviam em uma escola para moças.

Inseridas no contexto bélico, e isoladas, em uma narrativa baseada em lembranças dos diálogos, as personagens fazem relatos que permitem a interpretação de suas realidades a partir do entendimento dos papéis de gênero e da ideologia das esferas separadas que começa a ser propagada no século XIX no período da revolução industrial, conferindo a homens e mulheres possibilidades de atuação distintas dentro de uma estrutura social e de um contexto histórico bem definidos. Cabe a esta análise compreender a definição das esferas separadas contida na ideologia e a partir disso analisar a esfera privada sob a perspectiva dos Estudos Feministas.

Hannah Arendt define as esferas de atuação a partir da compreensão da vida ativa dentro de uma organização hierárquica de três classificações para a atividade humana - o trabalho (sobrevivência natural), a obra (interação artificial com o mundo) e a ação. A esfera pública é do domínio da ação (e da política) – é o espaço onde os indivíduos mostram-se uns aos outros. É a esfera comum onde as pessoas reúnem-se e agem de acordo com aparências e julgamento mútuo (Arendt 22-23). O público é a esfera da atuação humana onde a criação da política é possível. É o espaço da reunião de ideias e discursos diversos, ou mesmo antagônicos, no espaço público e é o que caracteriza a possibilidade de liberdade. Quando um indivíduo aparece em um espaço público sujeito à interação com outros indivíduos, sua aparência pode ser desafiada ou confirmada, e assim os participantes da vida pública reconhecem que a diferença constitui a realidade.

Em sentido oposto, o privado, é a esfera do instinto e das preocupações naturalistas em que os indivíduos estão livres da política e do olhar alheio. O ambiente

familiar é de domínio privado. A esfera privada é a das necessidades para a sobrevivência básica, que é considerada menor, pois não distingue os humanos dos animais. As necessidades básicas são aspectos encarceradores da condição humana que não possibilitam a discussão das ideias (Arendt 30). É nesta esfera que encontram-se as mulheres e também os escravizados, ambos representados na narrativa das personagens de Cullinan, que serão analisadas neste capítulo.

A escola para moças de Martha Farnsworth pode ser compreendida como parte da esfera privada a que estão destinadas às mulheres, já que prepara as alunas para a vida familiar e doméstica, ensinando francês, costura, cuidados com o jardim, etiqueta e um pouco de Shakespeare. A educação feminina representada em *The Beguiled* (1966) tem como objetivo formar boas esposas assim como preconiza Jean Jacques Rousseau em sua obra filosófica *Emílio, ou da Educação*, na qual discorre sobre condutas pedagógicas no século XVIII a partir das observações e registros de suas interações com duas crianças: nomeadamente, o menino Emílio e, em seguida e mais brevemente, a menina Sofia, a quem indica “sem escúpulo uma educação de mulher às mulheres”, recomendando “que gostem das tarefas de seu sexo, que sejam modestas, que saibam cuidar de seu lar, ocupar-se com sua casa” (Rousseau 319). A observação do filósofo sobre o desenvolvimento de Sofia correlaciona-se diretamente com a ideologia das esferas separadas em que para a mulher, era necessária a educação e o preparo para a atuação na esfera privada, o ambiente doméstico.

Em sentido lato, aos homens é reservada a esfera pública que determina que estejam em guerra e opinem politicamente. Às mulheres, o ofício doméstico que as confina na esfera privada, limitando-as ao convívio social quase exclusivamente familiar; e, mesmo que as mulheres recebam instrução, a educação ainda assim não é a mesma que a dos homens. O propósito educativo no que diz respeito às mulheres

consiste em treiná-las para atividades que as restringem ao lar e a seus afazeres, sem nunca serem eximidas da função de servir ao homem e à família.¹

A ideologia das esferas separadas ganhou bastante espaço dentro dos estudos da segunda vaga feminista. Contemporâneos à obra de Cullinan, muitos estudos iniciaram investigação profunda acerca da esfera privada e das mulheres americanas do século XIX, analisando diários pessoais, revistas e periódicos específicos para mulheres, e também os manuais de conduta que corroboravam o pensamento científico vigente de que às mulheres cabiam o ambiente doméstico, o casamento e a maternidade.

A historiadora Barbara Welter em seu ensaio de 1966, “The Cult of True Womanhood: 1820-1860”, analisa o culto da domesticidade feminina que conferia à mulher ideal (*True Woman*) os atributos da devoção, pureza, submissão e domesticidade, de forma a mantê-la praticamente cativa em seu lar. Por esses atributos ela seria julgada por si mesma, por seu marido e seus vizinhos. A conjunção de tais atributos implicava ser mãe, filha, irmã, esposa – ser mulher. Sem eles, independentemente da fama, sucesso ou riqueza, nada teria valor. Esses atributos seriam a única promessa de felicidade e poder disponíveis para as mulheres (152).

A historiadora Nancy Cott, em 1977, analisa a atuação das mulheres na esfera privada em seu livro *The Bonds of Womanhood: “Women's Sphere” in New England, 1780-1835*. Cott distancia-se um pouco das expectativas dos manuais e revistas, examinando diários e documentos da época que evidenciassem comportamentos femininos. Seu estudo situa a experiência das mulheres no contexto da tradição da história social, e mostra como, dentro de sua esfera, elas exerciam poder e influência relevantes. Aspectos como o trabalho, a domesticidade, a religião, a educação e a *sisterhood*² são analisados a partir das transformações sociais significativas que

¹ Ainda na teoria de Hannah Arendt, duas palavras, então, vão se opor no léxico dos papéis sociais: a política, ou seja, o que é próprio da *polis* e do homem, e economia, de *oikos*, isto é, da esfera do lar, da casa e, portanto, próprio da mulher. Ainda que, por um desvio do campo semântico tais palavras tenham mudado seu significado, na origem elas carregam ainda os traços do “lugar” de cada um na hierarquia social e seus papéis específicos.

² O termo *sisterhood* na língua inglesa significa literalmente irmandade e poderia ser traduzido como solidariedade entre mulheres ou mesmo como sororidade. Neste contexto, opta-se por mantê-lo em inglês

ocorriam no Norte dos Estados Unidos em determinadas décadas, quando a região expandia sua economia industrial (principalmente no setor têxtil, onde, historicamente, as mulheres já atuavam). Houve uma mudança considerável na participação das mulheres no ambiente laboral, inclusive no que diz respeito ao seu nível de instrução, já que Cott aponta para um grande aumento do número de mulheres alfabetizadas ao final da década de 1830 (7).

Em 1982, Carroll Smith-Rosenberg aprofunda a discussão em sua coletânea de ensaios “Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America”, na qual recusa a separação dos papéis de gênero como um processo natural. A historiadora ressalta como as mulheres, em sua esfera separada, criaram uma cultura feminina transgressora da ordem (*disorderly conduct*) por meio, por exemplo, do uso defensivo da língua, alterando o uso de termos comumente conjugados a partir da ideia do masculino como neutro; apontou também para o fato de que as mulheres estavam em desvantagem social, educacional, política, econômica e até mesmo médica; e mostrou que diante das mudanças na atuação das mulheres na esfera familiar e sua permanência no mercado de trabalho, houve em contrapartida a intensificação do controle da conduta sexual feminina como maneira de mantê-las sob controle sócio-econômico.

Nancy Cott, na década de 1990, revisou seu estudo sobre as esferas separadas citado anteriormente (1977) e analisou-o a partir do contexto da realidade das mulheres nas décadas de 60 e 70. Nesta revisão, Cott constata que havia, na época do lançamento de seu estudo, uma estratégia política de conscientização e reflexão sobre a vida das mulheres com o intuito de confrontar as maneiras como foram ensinadas a comportarem-se de acordo com as expectativas e limitações que geram a desigualdade de gênero. Passados 20 anos de sua pesquisa inicial, as observações de Cott apontam para a noção de que um dos objetivos dos estudos da segunda vaga feminista era socializar e mudar as estruturas que mantinham os mecanismos patriarcais (xii). Isso

para a manutenção do sentido primário da formação de grupos exclusivamente de mulheres ao final do século XIX descritos por Cott.

porque esse modelo de sociedade baseado na ideologia das esferas separadas que distingue os papéis sociais masculino e feminino foi fortemente propagado pelas agências de propaganda do governo estadunidense após o término da II Guerra Mundial, com o intuito de incentivar o retorno, ao trabalho doméstico, das mulheres que tinham substituído a força de trabalho masculina durante a guerra por falta de contingente.

Essa difusão ideológica foi chamada por Betty Friedan de mística feminina (*feminine mystique*) no livro homônimo, lançado em 1963. Em seu estudo, Friedan analisa o modelo de sociedade baseado na forte distinção entre papéis masculinos e femininos propagados pelos meios de comunicação do pós-guerra. Divulgar e sedimentar tal ideologia foi uma das principais missões das revistas femininas da década de 1950, bem como das transmissões televisivas, programas de rádio e mercado publicitário. Por isso, Friedan descreve em *The Feminine Mystique* a imagem proposta para a mulher como sendo a da jovem frívola, quase infantil, passiva, isolada do mundo, limitada aos afazeres domésticos, em busca de um marido e da manutenção de seu casamento (82). Por meio de entrevistas e exploração dos conteúdos midiáticos, Friedan analisou este recorte populacional da mulher branca de classe média nos Estados Unidos da América que passava por uma crise de identidade, pois estas mulheres eram em sua maioria cultas (com formação universitária) e aptas para extrapolar o isolamento doméstico.

Se retomarmos a questão de Stuart Hall sobre a criação de vínculos entre o público e enredos da ficção popular por meio da identificação e do reconhecimento, pode-se analisar as personagens em *The Beguiled* (1966) e identificar mulheres de diferentes classes sociais e que compartilham histórias de fundo que as diferenciam entre si, aos quais o público leitor vincularia-se.

1.2. As Mulheres de Cullinan

As narradoras-personagens em *The Beguiled* (1966) caracterizam-se pela forte perspectiva patriarcal e diferenciam-se umas das outras mais por meio do enredo - seu histórico familiar, idade, impressões e pela relação que estabelecem com o personagem masculino. Elas apresentam pouca variação de estilo em suas falas, com a exceção da marcação de coloquialismos estereotipados nas falas da escravizada Matilda.

Cullinan cria personagens femininas dominadas por inseguranças que determinam a maneira como enxergam os fatos e relacionam-se entre si, pois agem e raciocinam de acordo com as regras e expectativas sociais, parte do senso comum (patriarcal) sobre como deveriam ser as mulheres da época. Elas são vaidosas e superficiais em suas preocupações com a aparência, são egoístas com as poucas coisas que possuem, suspeitam constantemente das colegas, mesmo convivendo isoladas na escola vários anos durante a guerra, não demonstram afeto, amizade ou qualquer tipo de cumplicidade. Quando descrevem-se entre si, geralmente apontam para seus defeitos como forma de livrarem-se da responsabilidade por esta falta de vínculo, dando conta de um ambiente extremamente defensivo. Mesmo em cenas de suposto cuidado umas com as outras, por exemplo, quando Emily vai ao quarto de Edwina entregar-lhe comida porque assim lhe foi ordenado, Emily descreve a colega como isolada e sem amigos por opção própria:

Even if she had been willing to tell me anything about herself – which she wasn't – it wouldn't have been for the purposes of friendship. Edwina Morrow doesn't want any friends. (— Emily, in Cullinan 197)

O isolamento e a rivalidade permeiam as relações entre todas na escola. Existe um pensamento comum de seguir as regras da boa conduta feminina e adequar-se aos padrões ideais. Isso pode ser decorrência da reprodução de um ideal totalitarista (patriarcal) que impediria a possibilidade de um pensamento individual diferente do

dominante no ambiente privado (Arendt 27), e esta é a ideia que prevalece ao longo da narrativa na fala das personagens que recontam acontecimentos já vividos sob perspectivas subjetivas, mas que obedecem aos moldes a que estão destinadas. A fala da preceptora Martha Farnsworth logo ao apresentar-se, no início do livro, dá-nos a noção clara do objetivo na formação das pupilas, conferindo mais valor às virtudes religiosas e ao isolamento do que à amizade e cumplicidade:

Well, if I cannot be sensible and popular at the same time, then I will always choose the virtue rather than the friends. We prefer to live in isolation at our school anyway.

(— Martha, in Cullinan 33)

Desde o início, então, Martha Farnsworth, preceptora e dona da escola, anuncia que se todas seguem as mesmas regras e têm as mesmas aspirações, a pluralidade e interações da vida pública não se manifestam neste lugar, onde as virtudes estão acima da sociabilidade. Segundo a filósofa Hannah Arendt, o diálogo entre pares é a forma de exercitar, na esfera privada, a liberdade da esfera pública. O ambiente doméstico é visto como desigual em suas interações que se estabelecem de maneira hierárquica e autoritária. Apenas na esfera pública, o convívio social dá-se entre pares, e o nível de igualdade possibilita discordar e praticar com excelência a liberdade (Arendt 31-33). Ao estabelecer um ambiente hostil e de rivalidade entre as habitantes da casa, Cullinan remove a possibilidade desse exercício, anulando o princípio mais básico de interação pública destas mulheres (neste nível primário que lhes seria permitido). Suas reflexões e inseguranças limitam-se a monólogos interiores. Há, portanto, a quase permanente referência às desavenças, com poucas oportunidades de aproximação das personagens e de criação de afinidades, ao contrário do que viria a ser inevitável entre as mulheres que conviviam intimamente, principalmente durante a guerra, como explica Alexis Giardin Brown, em seu ensaio “The Women Left Behind: Transformation of the Southern Belle, 1840-1880” (2001). Refletindo sobre a Bela Sulista durante a Guerra Civil e sobre a

situação das mulheres que cultivavam relacionamentos próximos com suas amigas e parentes, Brown mostra como essas amizades foram legitimadas pela existência das escolas femininas e relações parentais que garantiam compartilhamento de recursos e tarefas domésticas e os relacionamentos fortaleciam-se conforme passavam a confiar umas nas outras (762). Os vínculos criados a partir dessa permitida amizade forneciam apoio emocional e moral que seria especialmente valioso durante a Guerra Civil, quando havia poucos homens, ou quase nenhum, a quem recorrer (762).

Com efeito, visto por esse prisma, Cullinan afasta-se da realidade e aproxima-se do estereótipo da rivalidade entre mulheres em todos os contextos, uma vez que já se notava que, paralelamente, mulheres no Norte estado-unidense começavam a despertar para o conceito de *sisterhood*, segundo Nancy Cott. Parece, portanto, coerente pensar que as sulistas realizassem o mesmo movimento em situação de guerra, diante da ausência dos senhores que dominavam a sociedade rural e patriarcal que configurava a região no século XIX.

Há, no entanto, uma especificidade classista que diferenciava a sociedade sulista da burguesia emergente do Norte. O caráter escravocrata do ambiente rural em que estavam inseridas moldava as experiências de todas as mulheres. A historiadora Elizabeth Fox-Genovese analisa em sua obra, *Within the Plantation*, de 1988, as estruturas sociais da região em sua fase pré-guerra, voltando-se para as características que as uniam enquanto pertencentes ao mesmo gênero, mas também e principalmente aos aspectos que as afastavam por fazerem parte de classes sociais diferentes. Classe e raça seriam fatores essenciais para compreender e delimitar a identidade destas mulheres (Fox-Genovese 39) e esses aspectos são determinantes para a compreensão das narradoras sulistas em *The Beguiled* (1966), como veremos a seguir.

A origem social de cada uma das pupilas de Miss Martha Farnsworth poderia ser a justificativa que as impedisse de criar vínculos afetivos mais sinceros. Mulheres brancas donas de escravizados, brancas pobres, mestiças e mulheres negras escravizadas não conviviam entre si de maneira igualitária. O isolamento rural e a hierarquia da

sociedade escravocrata afastava-as da possibilidade de tornarem-se cúmplices em sua *sisterhood*, já que, na construção das personagens, Cullinan escolheu histórias de fundo que representassem diferentes extratos sociais. O que une essas mulheres é o fato de viverem em uma sociedade dominada por homens, e a ausência de um deles deixa-as sem referência de vínculo. Por isso, é possível que faça sentido que a grande chance de vínculo e amizade para todas as personagens seja a chegada do Corporal McBurney. Para ele, ficam evidentes o isolamento e a rivalidade entre as pupilas, situações das quais o soldado se aproveita e faz disso sua maior ferramenta de sedução. O soldado intencionalmente busca em cada uma de suas anfitriãs uma carência ou um vínculo que as torna mais relevantes do que as outras. Dentro de um grupo aparentemente pouco diverso, ele aponta para a singularidade de cada uma, enaltecendo a competição e a falta de senso de grupo entre as mulheres da casa. Ao mesmo tempo, McBurney apresenta-se como a única possibilidade de uma vida alternativa àquela do confinamento privado em que se encontram.

Um outro fator que une as alunas é o fato de que estão ali para serem educadas e formadas dentro dos padrões considerados ideais às mulheres. Conscientes disso, elas passam quase todo o tempo justificando seus atos e pensamentos e julgando as ações alheias de acordo com este código. O lugar das mulheres era a casa. O papel das mulheres era o de estarem ocupadas com as tarefas moralmente edificantes, destinadas a manter e cumprir sua religiosidade e pureza. O trabalho doméstico era considerado revigorante, assim como o bordado e o artesanato, atividades que mantinham as mulheres em casa, funcionais como esposas e mães, cultivando o ambiente alegre e pacífico que atrairia os homens para longe dos males do mundo exterior (Welter 165-6). Se havia a opção de ser educada em um escola, seria para formar esta Mulher Ideal.

A devoção religiosa era também considerada inerente às mulheres, essencial para aquietar suas mentes, como explica Barbara Welter em seu ensaio sobre a cultura da feminilidade perfeita (*True Womanhood*), ao lembrar que estas mulheres aprendiam que era melhor rezar do que pensar (153). Além disso, a religião não retirava as

mulheres de sua esfera privada. As escolas para moças eram criticadas em livros e manuais por ameaçarem o *status* doméstico de suas alunas (155) e por isso prometiam formar verdadeiras servas do divino (168).

Fox-Genovese aponta para o fato de que a convicção religiosa era um dos aspectos que permeavam a vida das mulheres estadunidenses, tanto do Norte quanto do Sul, e de que a igreja era uma das poucas ofertas de convívio social fora do ambiente doméstico (44). Cullinan, ao construir suas personagens, norteou suas falas e escolhas a partir das noções de virtude, pecado e julgamento divino, presentes na rotina escolar e na maioria dos diálogos. Mesmo em tempos de guerra, a igreja é o único lugar que as mulheres podiam frequentar, além do ambiente escolar, como explica a personagem Marie Deveraux, única católica entre as alunas. Marie é a aluna mais nova da escola, e sua religião a separa de suas colegas. Ela é vista como a mais rebelde e é constantemente privada de seu jantar como castigo por desobediência. A atmosfera de isolamento da escola é descrita por ela a partir das rotinas religiosas que, mesmo não lhe agradando, são a única maneira permitida para saírem da escola:

The only place we ever get to go nowadays is up to Saint Andrew's Episcopal Church on Sundays. And that's no particular pleasure for me because I happen to be a Roman Catholic and I don't exactly go along with the way they run things in the Episcopal Church. However, I usually go on Sundays anyway, just for the change of scenery.

(— Marie, in Cullinan 12)

A formação religiosa é da responsabilidade das preceptoras. As mulheres sulistas não tinham acesso universal à escolarização, muitas das escolas femininas eram mantidas por igrejas, e a educação religiosa justificava o acesso a este lugar de convívio social (Fox-Genovese 46). As duas irmãs, Martha e Harriet Farnsworth, estão incumbidas de ensinar as alunas e exigir delas uma boa conduta cristã, dando-lhes um bom exemplo, mesmo que a meia-idade já lhes tenha trazido respostas diferentes das da religião. Ainda assim, tudo o que é dito e ensinado passa pelo filtro da conduta ideal. As

orações noturnas são dos poucos momentos de sociabilização do grupo completo e dos quais o Corporal John McBurney pode inicialmente fazer parte. A religião é requisito imprescindível em uma escola feminina e qualquer dúvida perante a fé é mantida em segredo com bastante culpa, pois as preceptoras precisam manter a boa reputação da escola servindo de modelo de devoção divina às alunas. Questionar o poder divino é inconcebível e motivo de preocupação. Por exemplo, Harriet, a caçula das irmãs Farnsworth, já perdeu sua fé, desiludiu-se na solidão da vida sem casamento e, no entanto, quando uma das alunas lhe pergunta se, por meio das orações, algum de seus desejos já tivera sido atendido, sua reflexão é atravessada pela descrença e ao mesmo tempo pelo temor a Deus:

Should I tell the truth? No, it wasn't granted. In fact, I haven't really prayed for years. I just go through the motions to keep my sister happy and to maintain the image of a devout teacher in a Christian school. I fear God—as I fear many things—but I don't pray to Him.

(— Harriet, in Cullinan 61)

A pureza, segunda característica vital na Mulher Ideal, era reverenciada de tal maneira que a mulher impura sexualmente não era considerada mulher, e era imprópria para estar em companhia de qualquer outra pessoa. A virgindade seria seu maior tesouro, resguardá-la era admirável e esta virtude era considerada a grande arma feminina sobre os homens. No entanto, a mulher que perdesse a pureza para o seu marido em sua noite de núpcias tornava-se completamente dependente dele (Welter 154-7). E além disso, só o casamento permitia que essa pureza fosse maculada sem a consequência da total desgraça.

Por conseguinte, a chegada de um homem à escola é uma grande oportunidade para as alunas saírem de lá sem enfrentar a grande adversidade de ser uma mulher sem um responsável legal por ela. Este seria um homem que as poderia resgatar e validar sua existência, libertando-as de seu confinamento na esfera privada e validando sua

presença social, por meio, talvez da legalidade do casamento. McBurney sabe disso e manipula os diálogos de maneira que todas acreditam que ele se apaixonou por elas, individualmente. Assim é retratado o soldado pelas múltiplas narradoras.

Edwina Morrow, a mais velha das pupilas, tem em seu histórico um pai rico mercador e mãe desconhecida. Por ter pele e cabelos mais escuros, acredita-se que é mestiça (Matilda acusa-a de possuir *black blood* [Cullinan 64]) e que, por isso, sua presença seria tolerada na escola somente por seu pai ter-lhe deixado dinheiro suficiente para pagar as propinas por alguns anos. Ela não será uma senhora de *plantation*³ como a maioria das outras alunas, mesmo porque seu pai é mercador (possivelmente contrabandista) e não dono de propriedades rurais. Esta é a maneira como ela se vê e como as outras também a descrevem. McBurney ao saber dessas características e ao perceber que está isolada, aproveita-se de suas fragilidades e investe em seduzi-la, prometendo-lhe casamento. Edwina, embora consciente de sua carência, entrega-se emocionalmente:

–Johnny . . . is it your intention . . . do you mean you’d want to marry me, Johnny?

–To be sure. I was raised a good Christian. Do you think I’d propose to live with you in sin?

–Hold me, Johnny, I said, shamelessly. Hold me. (— Edwina, in Cullinan 164)

Ao construir personagens isoladas e carentes da atenção masculina, Cullinan ressalta a submissão e a obediência, que são as características da mulher ideal (e frágil), conhecedora do próprio lugar de inferioridade e que deveria ser grata ao apoio de seu protetor. Esta é a característica mais feminina de todas de acordo com o culto da *True*

³ *Plantation* foi um sistema agrícola de exploração colonial muito comum entre os séculos XV e XIX, principalmente nas colônias da América, devido ao solo fértil e propício para o cultivo das diversas espécies vegetais. Funcionavam predominantemente em sistema escravocrata durante estes séculos. Por esta razão, manter-se-á o termo em inglês, já que o termo “plantação” não carrega a mesma carga colonial e escravagista.

*Womanhood*⁴, pois seria até aceitável que um homem fosse religioso ou mesmo puro, no entanto, só a mulher deveria ser submissa. O sexo masculino seria sempre o dono da ação e da atitude (Welter 159). Cullinan veicula esta ideia quando retrata Miss Martha Farnsworth como alguém que nunca quis casar-se e que é descrita por sua irmã como uma pessoa inteligente e manipuladora, que sempre conseguiu o que queria de seu pai:

Prior to that time we had been taught by a succession of middle aged and impoverished immigrants, mostly Germans and Austrians, none of whom were ever very happy out here in the hinterlands where they had Martha's continual attitude of superiority to add to their discomfort. [...] Of course I'm not suggesting that Martha isn't bright. She always did have it over Robert and me in that respect. I'm sure if she had been born a man, she might have made a fine career for herself in education or politics, or maybe even in medicine.

(— Harriet, in Cullinan 241-2)

A história de Martha Farnsworth é contada sob essa perspectiva de mulher forte, que carrega muitos segredos em nome das aparências que precisa de manter. Ela representa a mulher sulista de família rica, que por mais manipuladora que fosse, estava sempre sujeita à dominação patriarcal da *plantation* escravocrata, espelho das relações sociais e de gênero de seu contexto (Fox-Genovese 44). No entanto, com a morte do pai e a fuga do irmão, vê-se na necessidade de sobreviver e comandar sua casa de maneira a torná-la rentável. Se fosse homem, como disse a irmã, teria entrado para a política ou seria médica. Tornar-se professora era visto quase como um infortúnio reservado às viúvas ou mesmo esposas desafortunadas, mas nunca como uma ocupação adequada para uma dama da sociedade sulista antes da guerra (Fox-Genovese 46). Por isso, a situação das irmãs Farnsworth é a forma que encontraram de adaptar-se às adversidades, pois já não se enquadravam nos moldes da Bela Sulista que tinha responsabilidades no

⁴ O termo *True Womanhood* poderia ser traduzido por *Verdadeira Feminilidade*, ou *Feminilidade Ideal*, e opta-se por mantê-lo em inglês pois a palavra feminilidade em português tem cunho menos específico que o seu correspondente em inglês, que remete para o conceito de “Ser Mulher”.

lar e a mente ocupada com a religião e suas tarefas na esfera privada. Como nota Rosenberg, antes da Guerra Civil, a mulher de meia idade e solteira permaneceu fora das instituições convencionais. Ela teve que criar instituições e carreiras alternativas para si mesma, já que a sociedade não oferecia outro lugar além do papel da tia solteirona ou da professora escolar mal paga e mal vista. Assim compunha uma figura sempre fora das estruturas sociais existentes e sem nenhuma maneira de entrar no ambiente social (257).

Os anos bélicos e o conseqüente êxodo masculino de seus convívios trouxeram uma nova força de atuação desta mulher, que passou a ser provedora de sua família e até mesmo de soldados em batalha. Neste contexto, a posição representada pela personagem Martha Farnsworth torna-se mais comum na sociedade. Abrir uma escola é para Martha a decisão racional para ganhar dinheiro para seu sustento, independente de um senhor. Para tal, depois de ser abandonada por seu irmão Robert, desfaz-se de tudo o que é possível - escravizados e cavalos - para juntar dinheiro e não precisar mais do patronato masculino:

A day or so later, Miss Martha sold her Daddy's Arab horse. She said we had no further use for it and that she needed the money. It seemed to me it might also be because she didn't want any more males of any kind on the place.

(— Matilda, in Cullinan 40)

Quando analisa-se a prescrição social da religião e da educação, padrões crescentes de controle sobre as mulheres podem ser observados a partir da década de 1840 e se estendem até ao início da Guerra Civil. Por mais que se tenha lutado para preservar o *status quo* social e econômico do momento pré-bélico, a guerra permitiu que a sulista passasse da esfera privada da domesticidade para a esfera pública do trabalho dominado pelos homens. A adesão social das mulheres à esfera pública tornou-se cada vez mais flexível, mesmo dentro das limitações da cultura do Sul (Brown 761). As irmãs Farnsworth nunca se casaram e já próximas à meia-idade não mais o fariam, mas

sedimentam seu papel social durante a guerra, mesmo que sua condição de *spinsters* (solteironas) as condenasse à solidão de não ter construído a própria família.

A diferença fundamental entre a composição destas duas personagens com destinos semelhantes, Harriet e Martha Farnsworth, é que a primeira gostaria de ter casado e a outra não o quis fazer. Martha é caracterizada por suas vontades insubmissas e manipulações. Passou a adolescência em uma relação incestuosa com seu irmão Robert, como se subentende pelos relatos da irmã sobre a proximidade entre os dois na adolescência, a vontade de Martha de sempre segui-lo e as conversas furtiva às portas de seus quartos. Sobre o irmão, sabemos que é dado como morto, mas que também era *bon vivant*, levou tudo o que tinham de valor e não queria ser encontrado pela irmã. Martha, quando recebe a notícia de sua possível morte, deixa de mencionar seu nome, mantendo apenas as cartas que trocaram durante o pouco tempo que Robert passou na universidade. A diretora está isolada e sentimentalmente enrijecida, sua sexualidade é um assunto do passado, pois aos vinte anos, por decorrência de uma febre perdeu todo seu cabelo, usando peruca desde então. Ao longo da história, fala-se sobre sua recusa ao casamento, seu amor por seu irmão, mas o veredito final é dado quando a perda de sua beleza feminina é exposta. Harriet tenta justificar a dureza de sua irmã a partir do elemento da vergonha que seria não ter mais seus cabelos desde a juventude. E ainda responsabiliza a doença da irmã pela conseqüente retirada social das duas:

It was the great tragedy of my sister's life. I think she was perhaps twenty at the time it happened and it probably contributed more than a little to her withdrawal from society. Pursuing that line I suppose you could say it was the primary cause of her spinsterhood, and similarly, by extension, the main reason, too, for mine. (— Harriet, in Cullinan 289)

Nessa projeção narrativa, confirma-se o senso comum de que uma mulher só fica solteira por ter perdido a beleza, deixando de ser a mulher ideal, assim como explicou o pai, Sr. Farnsworth, na narrativa de Harriet, ao relatar a gravidade da calvície de Martha a seus dois outros filhos: “A lady's appearance is her only weapon and we

must never reveal that we know this weapon has no edge” (Cullinan 290). A beleza é o único artifício das mulheres que lhes proporciona a chance de felicidade. Martha desde jovem já não dispõe dessa arma, e este segredo, em conjunto com o furtivo relacionamento incestuoso em seu passado, são as “armas” de McBurney para ameaçá-la e tentar permanecer na casa.

Para a irmã mais nova, Harriet, o destino de acompanhar a irmã não parece escolha. Sabe-se que em seu passado chegou a fugir para Richmond aos dezoito anos, com a intenção de casar-se com um rapaz que terminou por roubá-la de sua herança, o que a tornou dependente da irmã Martha, que a considera ingênua e demasiadamente sentimental. Assim sua irmã a descreve:

I don't know the exact circumstances of her parting with the man—whether she gave him the money or if he took it from her by force—although that would scarcely seem necessary, considering my sister's gullibility. I am sure that she expects Howard Winslow to come back some fine day, riding on a white horse and prepared to carry her off to some golden land of romance. Thoughts of that nature—and the little wine I sometimes allow her—keep her in reasonable control. (— Martha, in Cullinan 34)

Harriet Farnsworth foi criada para ser uma mulher frágil e submissa, e assim o é. Adequa-se à sua situação de maneira passiva, sem deixar de lamentá-la. Agindo sempre à sombra da irmã, mesmo quando discorda dela. Sua relação com o álcool é constantemente mencionada por quase todos os outros habitantes da casa, com ironia e julgamento. Sua debilidade é apresentada como uma falha de caráter, mas também como agente facilitador da manutenção do controle sobre ela. Dessa maneira, Harriet encaixa-se no perfil comum no final do século XIX, que é o da mulher histérica⁵.

⁵A histeria feminina já foi um diagnóstico médico comum para as mulheres, descrito por uma ampla gama de sintomas, incluindo ansiedade, falta de ar, desmaios, nervosismo, desejo sexual, insônia, retenção de líquidos, irritabilidade, perda de peso, de apetite por comida, sexo, ou ainda, comportamento sexualmente intenso e uma “tendência a causar problemas aos outros” (Showalter 127). A histeria não é mais considerada pelas autoridades médicas como um distúrbio médico, mas seu diagnóstico e tratamento foram recorrentes durante séculos na Europa Ocidental, sendo geralmente considerada comum e crônica entre as mulheres. A American Psychiatric Association abandonou o termo histeria em 1952. Embora

Durante muitas décadas, médicos e estudiosos classificaram a histeria como uma doença feminina e outros distúrbios mentais que assolavam as mulheres como a hipocondria e a depressão eram também enquadrados nesse diagnóstico (Showalter 18).

Cullinan imprimiu em Harriet atitudes constantemente mencionadas em livros médicos em que se classificavam as mulheres histéricas: a apreciação (quase compulsiva) do vinho, constantes dores de cabeça, falta de assertividade e o próprio sentimentalismo. A historiadora americana Carroll Smith Rosenberg explica que as doenças mentais femininas eram consideradas frutos da criação voltada para a fragilidade e dependência da *True Woman* (mulher ideal) (Rosenberg 199) já que não se tornar essa mulher que deveria passar a vida sendo cortejada como esposa e mãe, e ao invés disso, ter de enfrentar a realidade e a solidão da *spinsterhood* (vida de solteira), traria à tona a necessidade da infantilidade e do narcisismo de um quadro histérico como alternativa de escape para essas que foram privadas dos prometidos papéis sociais (Rosenberg 215). A sentimentalidade extrema de Harriet rapidamente fez com que se sentisse sensibilizada pela acolhida de John McBurney, demonstrando seu zelo e afeto pelo soldado desde o princípio, como é claro nas muitas cenas em que se encontra dormindo sentada (muitas vezes alcoolizada) na sala onde ele se recuperava. No entanto, quando o soldado adentra seus aposentos, e aborda a possibilidade romântica entre os dois (ignorando a diferença de idade inadmissível aos padrões estabelecidos), a professora sente-se atacada e desmaia, demonstrando mais uma vez fragilidade e incapacidade de reagir.

Outra personagem vista de maneira pejorativa, porém com menos profundidade, é a aluna Emily Stevenson, que abraça as causas sulistas e tende a querer controlar as ações de todos na casa, sempre disposta a assumir a liderança e a fiscalização das normas a serem seguidas. Assim, ela é descrita pelas colegas como a provável futura

fosse classificada como doença, os sintomas da histeria eram sinônimo de sexualidade feminina em funcionamento normal (Maines 23).

“solteirona” que dificilmente encontrará um homem que sustenha sua personalidade impositiva e sem graça:

Emily is not an exceptionally ugly girl, but she is obviously a very plain person of the sort my father used to describe as having been born to be someone’s maiden aunt. Also if Emily did not drive boys away with her unattractive appearance, she certainly would do so with her tongue. No one, unless he was completely witless, would want to spend his entire life taking orders from and being continually corrected by Emily Stevenson.

(— Marie, in Cullinan 131)

Esta personagem, Emily Stevenson, retratada como a mais rígida seguidora das normas e patriota da causa confederada é a representação da mulher branca da classe alta sulista criada em ambiente rural escravocrata e traz em sua relação com as outras alunas a vigilância e o orgulho em sê-lo. Ela acredita no futuro prometido às mulheres que se enquadram às normas de conduta prescritas como ideal. Seu discurso vem carregado da força assimilada à senhora da *plantation* a quem cabia a eficácia e o vigor do comando da casa. Ao ver a colega Edwina Morrow chorar pela decepção amorosa causada pelo soldado, Emily, de maneira a consolá-la, recorda-a de que há razões que deveriam causar-lhe choro que fosse mais apropriadamente justificado:

There is enough trouble in the world today without anyone making a spectacle of herself over a trifle like this. However Corporal McBurney may have offended you. You are a Southern woman and have more worthy things to weep about, if weep you must.

(— Emily, in Cullinan 199)

Todas as mulheres da casa, entretanto, demonstram curiosidade e interesse pelo soldado, buscando momentos a sós com o paciente. Elas detalham seus diálogos de maneira a mostrar como o intruso coletou informações, aproximou-se de cada uma e

depois utilizou-se das informações para ameaçá-las ou provocá-las, mostrando a pouca destreza que tinham para as interações sociais, provável fruto do isolamento na escola.

A presença do homem na casa é o acesso às hipocrisias do mundo e quase toda a interação entre ele e as mulheres se passa no *parlor*, a sala de estar, que se pode nomear como esfera íntima, uma terceira esfera intermediária onde era permitido que atuassem de forma pública, respeitando as normas sociais e reproduzindo o que se esperava das mulheres. A sala de estar era a sala da frente da casa da classe média, onde amigos, conhecidos e estranhos cuidadosamente selecionados se encontravam formalmente de maneira social. Dentro do culto da domesticidade, esta sala dava à mulher da casa um “pódio cultural”, no qual ela deveria exercer sua influência moral sobre a sociedade. Lá, elas podiam impor e exercer as regras da boa educação (Halttunen 59).

A questão central deste encontro com visitantes era “o ideal sentimental de sinceridade” (Halttunen xvi)⁶. Enquanto permanecem neste espaço, a confiança é crescente e o soldado torna-se quase bem-vindo, proporcionando momentos de recreação e entretenimento de todas. Ele passa a *persona non grata* quando quebra a regra da hospitalidade⁷ e decide transgredir este espaço, acessando seus quartos de dormir, onde não deve ser bem-vindo. A partir da perspectiva da esfera privada já restaurada, elas retornam às suas ações e às do soldado de maneira a justificar o crescimento e o declínio de sua confiança no hóspede. Enquanto relatam suas memórias, todas demonstram preocupação em detalhar os relatos precisamente como se lembram.

A honestidade era também característica esperada nas mulheres, e por isso comunicam a preocupação com exatidão nas descrições dos diálogos e trajetórias

⁶ Como explica Karen Halttunen, por “sentimentalismo” entende-se o culto de sentimentos que dominou a cultura e a literatura da classe-média estadunidense entre 1830 e 1870, visível nos códigos de conduta social, de etiqueta e de indumentária. O ideal de sinceridade pretendia resolver o problema da hipocrisia associada à expansão da sociedade industrial (Halttunen xv, xvi).

⁷ A ética da hospitalidade, *Xenia*, conceito prevalente na *Odisséia*, de Homero, fala da importância da hospitalidade. Esperava-se que anfitriões hospedassem outras pessoas necessitadas como se fossem sua própria família, e os convidados deveriam respeitar seus anfitriões. Na *Odisséia*, Paris quebra essa regra ao roubar Helena de seu marido Menelau (seu precioso objeto) enquanto era hospedado por ele. Esse erro de conduta tem como consequência a Guerra de Tróia. No caso de McBurney, a consequência da falta desta ética é a morte.

peçoais diante dos eventos. Acreditava-se que as mulheres eram naturalmente mais sinceras do que os homens e que poderiam oferecer uma solução para o problema da hipocrisia na sociedade. Mas o isolamento doméstico, que protegia as mulheres sinceras do jogo social do homem de confiança, praticamente garantia sua impotência sobre as relações sociais no espaço público. Por definição, a esfera doméstica foi fechada, hermeticamente selada do ar contaminado do mundo externo (Halttunen 59). A quebra deste contrato de sinceridade e confiança torna-se a ruína do hóspede McBurney.

A amputação de sua perna, no livro, é uma decisão tomada cautelosamente por Martha Farnsworth, ávida por praticar medicina, mas consciente de que não é médica. Não fica claro se era mesmo necessário o procedimento, mas há uma espera, uma certa insegurança pela precariedade da situação e a busca pelo consentimento do paciente. Ela toma a decisão de amputar com a justificativa da possível gangrena que mataria McBurney. Após o enterro da perna do soldado, por sua inconstância no humor e crescente agressividade, as mulheres passam a sentir-se acuadas. Sem perder o senso de justiça e honestidade, Ms. Martha, preocupada ainda em educar, organiza uma sessão em que todas se reúnem com McBurney para apurar as ações que justificariam sua partida. Elas querem livrar-se do hóspede nada bem-vindo, mas sentem-se em desvantagem, uma vez que ele carrega a arma (que roubou da diretora). Ameaçam-no para que vá embora voluntariamente, sem a intenção de agir.

O jantar de aniversário do soldado, quando lhe são oferecidos os cogumelos venenosos, não é explicitamente planejado ou descrito. Sua morte não é abertamente discutida, e as culpadas não são apontadas. É mantida a discrição e assumida a fatalidade, mantendo as aparências ditadas pelo ambiente e restaurando o isolamento de sua esfera privada. A situação chega a esse ponto apenas após a quebra do contrato de confiança que havia sido estabelecido com cada uma das personagens.

Amelia Dabney, Amy, com quase treze anos, foi quem o resgatou e sente-se responsável por seu bem estar até o final da história, sempre o chamando de amigo e pensando em estratégias para protegê-lo, assim como protegia os animais. Ele cria um

vínculo de amizade com ela a partir de sua paixão (compartilhada) pela natureza e todos os seres vivos, chamando-a de “melhor amiga” até sua última interação, quando, para tirá-lo do alvo das outras, leva-o a seu quarto. Ali, bêbado e irritado, o soldado comete o erro de atirar a amada tartaruga da menina contra a parede e nenhuma outra interação entre eles é descrita, até ao momento do jantar de aniversário de McBurney, quando lhe oferecem os cogumelos especiais (e não declaradamente venenosos) coletados por Amy.

Com Marie Deveraux, que aos dez anos é a mais nova na escola, o soldado irlandês compartilha o catolicismo em oposição à fé protestante predominante na escola. Apesar de não ter todas as orações memorizadas (o que faz o leitor desconfiar de sua devoção), utiliza-se desta diferença entre ela e as outras para ganhar sua confiança e cumplicidade. Perde-a quando aponta para os seus pecados alimentícios (comer carne às sextas-feiras) como a razão para as punições que sofreria e para o desamor de seu pai.

Para Emily Stevenson, ele é o inimigo que vai contra a causa sulista, e por isso o soldado convence-a de suas intenções de juntar-se aos confederados quando estivesse recuperado. Pede a ajuda da menina para acessar seu pai, que comandava um dos batalhões. E assim, Emily divide com ele o que pensa ser os planos de guerra do patriarca. Mais tarde, ele ameaça compartilhar esses segredos com o exército do Norte, deixando-a extremamente aflita e culpada.

Alicia Simms e Edwina Morrow, as duas alunas mais velhas de quinze e dezessete anos, respectivamente, são as que se envolvem romanticamente com o hóspede. De maneiras diferentes, pois representam aspectos diferentes da sedução. Alicia não tem pai e Edwina não tem mãe e esse contraste gera (dentro do estereótipo esperado) condutas bem distintas:

Well I know she's unhappy over her family situation. She [Edwina] and Alice Simms are somewhat alike in that respect. Alice is looking for her father and Edwina is looking for her mother. (— Harriet, in Cullinan 64)

Alicia, filha de mulher solteira e, ao que tudo indica, cortesã, não possui dinheiro nem endereço fora dali. Ela é considerada um caso de caridade na escola. Compartilha com as colegas as histórias de presentes que ganha de certos soldados que por ali passam e de beijos que já trocou com outros meninos. Considerada muito bonita, conta com seus atributos físicos como garantia da conquista. Ela descreve sua fantasia de casar-se com Johnny em uma cerimônia em que todos estariam reunidos para celebrar, até mesmo seu desconhecido pai. O soldado, no entanto não a trata sempre da mesma maneira:

Well, when others were present he played the proper gentleman, but when I was alone with him, he frequently reverted to his tricks of pinching me and squeezing my hand painfully hard, and one time when I innocently leaned over to give him the friendly kiss he requested, he pulled my hair so savagely that I almost screamed with the agony of it.
(— Alicia, in Cullinan 259-260)

Com Alicia, a relação dele é física, com olhares e beijos, até a fatídica visita ao quarto da menina que causa a reação violenta de uma Edwina decepcionada e ciumenta que o empurra escada abaixo. Sua agressividade é mais explícita com Alicia após perder a perna: sem demonstrar-lhe respeito algum, faz ameaças e agride-a para continuar tendo-a como facilitadora de seu plano para permanecer na casa das Farnsworth, mesmo que seja à força. Alicia representa a mulher branca pobre, que no Sul, sem a proteção de um patriarca, não possui valor social algum, uma vez que essa relação de dominância masculina era a manifestação natural dos valores e das leis locais (Fox-Genovese 45).

Edwina é a garota mais isolada da escola, e a vida sem a mãe não a ensinou a formar vínculos com outras mulheres, ou assim se justifica seu isolamento. Tem cabelos e pele mais escuros que as outras meninas, e por isso dá-se a entender que seja mestiça e ilegítima. Existe uma hostilidade e resistência em relação à Edwina vinda das outras habitantes da casa, inclusive (e principalmente) da Matilda, idosa escravizada, que não a aprovava naquele ambiente:

In a school operated by old Mattie, I should very likely be served my meals and lessons in a room apart from everyone else. As is evident to all, Mattie doesn't exactly approve of me either, but that is another story. (— Edwina, in Cullinan 165)

Edwina cresceu próxima ao pai rico que a levava consigo a todos os eventos, até que ao amadurecer, foi decidido que iria para o escola, com a justificativa de que já não mais poderia ser educada adequadamente por ele. Insinua-se ao longo da narrativa que seu pai estaria escondendo a filha de sangue negro na escola, pois além do dinheiro que enviou com a menina, nunca mais houve correspondência entre pai e filha. O interesse de McBurney é financeiro, ele acredita que ela possui o dinheiro que ele precisa para restabelecer-se. Consciente de seu complexo de inferioridade, ditado pelos cabelos escuros e pele não tão alva quanto das outras, o soldado chama-a inicialmente de *Blackie*, lembrando-a de sua condição e apontando para suas carências. Ele propõe-lhe casamento, falando em amor e na construção de uma vida juntos no Oeste, onde haveria oportunidade de recomeço para os dois. Edwina mostra-se dividida e resistente em acreditar neste amor ao lembrar dos fatos, e o soldado perde-a completamente quando é visto por ela no quarto de Alicia. Edwina sente-se culpada pelo acidente na escada, mas também assume o papel de vítima da situação.

A representação da Edwina Morrow e da Matilda Farnsworth, a idosa escravizada, é fundamental para caracterizar a sociedade escravocrata em que a história está baseada. A relação das alunas com Mattie, a anciã negra, reflete muito a estrutura social da *plantation* e do Sul estadunidense em geral. Johnny McBurney tentou formar vínculo com ela apelando para o discurso de ser parte do exército do Norte a favor do abolicionismo como algo que os unia. Ela, no entanto, foi a que menos se submeteu às investidas, recusando-se a questionar a autoridade de Martha Farnsworth, demonstrando constante resistência à presença do soldado, privilegiando as regras da casa e sua própria sabedoria anciã. Por mais que as relações entre mulheres de diferentes classes

sociais fossem raras no contexto sulista, há evidências de que as mulheres donas de escravizados viam as mulheres negras que conviviam em seu espaço íntimo como parte de seu universo afetivo, mesmo que de forma hierárquica, mantendo-as em um nível social e racial inferior (Fox-Genovese 43). As alunas fazem constante referências às teimosias e razões de Mattie, dando-lhe certa autoridade, possivelmente por ser velha e por estarem acostumadas à convivência com escravizados em suas casas:

If there was any more to this conversation I didn't hear it because Mattie caught sight of me at the door then and shouted that I'd better get the onion quickly or she was going to tan me. Naturally I am not at all upset by such talk from Mattie who is just like all the house darkies I have ever seen. They will threaten you with the most horrible punishments imaginable without the faintest hope of ever being able to carry them out. I suppose it is one of the few ways the poor dears have of expressing their dissatisfaction with the white world. (— Marie, in Cullinan 224)

Matilda é a personagem que resiste à presença do hóspede. Ela obedece às ordens de Ms. Martha, mas permanece crítica. O capítulo em que é apresentada inicia-se com sua reflexão sobre o porquê de não ter impedido Amy de trazer o soldado para dentro da casa. Ela assume sempre ter sabido que era uma má ideia e que imaginou que a menina estivesse sendo forçada por ele e seu exército, mas que ao mesmo tempo tinha o desejo que toda aquela sociedade escravocrata e opressora fosse destruída:

So I suppose I could say now I was scared, and it's true I was. And maybe that was part of the reason I pretended I didn't see them and why I turned my back and walked away... but it wasn't the whole reason. Because to tell God's truth, on top of bein[g] scared I mighta been a little glad about it too. Because there was a hope in me sometimes that they would come, that they'd come and destroy this place, just knock it down with their cannons and then burn the rubbish. (— Matilda, in Cullinan 7)

Mattie, como é chamada por todos, representa um olhar crítico e quase silencioso, que reconhece o lugar em que foi colocada naquela sociedade. Ela representa o que a socióloga feminista Patricia Hill Collins definiu como a *Outsider Within* (forasteira interna), a mulher negra que vivia a dualidade da convivência íntima familiar com as elites (opressoras) brancas, e o senso de não pertencimento⁸ (Collins S14). Suas opiniões e ações são descritas pelas outras personagens, descrevendo e definindo de maneira não muito profunda as relações que se estabeleciam entre negras e brancas na esfera íntima. É na fala de Matilda sobre a venda dos escravizados, incluindo seu parceiro Ben, com a exclusão de si mesma, que o leitor é contextualizado sobre a sociedade escravocrata, e sua fundamentação econômica, delineando também o perfil de todos os que faziam parte daquela estrutura:

My Ben always claimed she held him back that first day for a different reason. He said it was because she was afraid of me—because I knew her better than anyone else knew her, even Miss Harriet. (— Matilda, in Cullinan 41)

Essas mulheres negras escravizadas eram responsáveis pelo cuidado da casa, das crianças e eram muitas vezes elas quem reafirmavam os valores familiares na criação, e também quem resolvia muitos dos problemas nas situações adversas. Dentro desta esfera doméstica podiam representar uma forma de resistência à hegemonia supremacista branca naquela sociedade (Davis 6-7). Por essa razão, a representação dessa personagem e seu apagamento serão aspectos contrastados nas análises dos três objetos apontados nesta dissertação e a relevância da questão escravocrata sulista será discutida também nos dois próximos capítulos, quando as obras cinematográficas *The Beguiled* de Don Siegel (1971) e de Sofia Coppola (2017) forem analisadas.

⁸ Collins aprofunda a definição do conceito defendendo que essa posição garante às mulheres negras uma perspectiva social única e reconhecimento da fragilidade do sistema opressor sustentado unicamente pelas vantagens do racismo (S14).

Capítulo 2 – *The Beguiled*, de Don Siegel: Corpo, Desejo e Repressão

If this war goes much longer

I'll forget I ever was a woman

— Miss Martha Farnsworth em *The Beguiled*, 1971

Em 1971, o livro de Cullinan foi adaptado às telas de cinema e ampliou o alcance da narrativa. O contexto dos movimentos sociais contemporâneos a essa produção e o ponto de vista masculino que domina sua realização trazem à luz questões sobre como são retratadas as mulheres e qual o efeito dessa representação no olhar do espectador. Para a análise do filme realizado por Don Siegel, este capítulo olha para conceitos inerentes à adaptação de obras literárias ao cinema, além de temas como a masculinidade hegemônica, *male gaze*, a monstruosidade da sexualidade feminina, e *oppositional gaze*.

2.1. Siegel em contexto

A adaptação feita pelo realizador Don Siegel do romance *The Beguiled* (1966) difere do texto original em diferentes aspectos, abandonando a caracterização do ambiente doméstico condizente com a esfera privada representada por Thomas Cullinan, como vimos anteriormente, e concentrando-se na representação da sexualidade, em contexto de repressão, e na representação exacerbada do que se considera inerente às mulheres.

A questão da fidelidade ao texto original na adaptação da literatura ao cinema é amplamente debatida entre os teóricos que categorizam filmes pelo grau de adaptabilidade que apresentam quando transferidos do papel para a tela. O espectro da adaptação estende-se desde o empréstimo do enredo até a fidelidade da transformação

com a intenção de manter toda a essência do texto escrito (Andrew 99). Há o elemento polêmico da expectativa da audiência que vai ao filme esperando encontrar o livro já culturalmente consagrado, pois é quase impossível que a transposição do material escrito corresponda à interpretação de cada leitor. No entanto, o mesmo não acontece com a ficção popular não canônica.

As adaptações cinematográficas, no que tange à questão da fidelidade ao texto original, podem ser recebidas como produtos artísticos individuais, pois não se limitam à mera ideia de reprodução artística. Mesmo marcadas por sinais legais e culturais de adaptação, quando recodificadas pelos aspectos de originalidade, garantem a autoria dos realizadores (Cobb 108).

Seguindo essa premissa, há realizadores que escolhem obras literárias menores e delas aproveitam o enredo, ou as personagens, ou parte da sequência de eventos, para criar o filme como obra autoral. Essa é proposição da teoria de autor, sedimentada nos anos cinquenta pela revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma* fundada na França pelo crítico e teorista André Bazin (1918-1958). Esta teoria enxerga o diretor/realizador como a maior força criativa de um filme. O roteirista e o roteiro em si passam a segundo plano em termos de relevância, já que elementos visuais fundamentais como posicionamento da câmera, iluminação e duração da cena, ao invés do enredo, são os que transmitem a mensagem do filme.

Alfred Hitchcock (1899-1980) foi considerado um dos principais representantes da teoria de autor, uma vez que apresenta um estilo consistente e seus filmes são reconhecidos por seu modo narrativo característico, suas escolhas estéticas e as recorrências temáticas. Além disso, Hitchcock baseou a maioria de seus roteiros em textos de autores pouco relevantes no panorama cultural, da ficção popular, muitas vezes de gêneros pré-formatados, que seguem demandas da produção editorial popular, marginais à grande tradição literária, e a partir da história em linhas gerais criava o filme. Em entrevista a François Truffaut (1932-1984), realizador francês e um dos principais teóricos da Teoria de Autor, em 1962, Hitchcock justifica suas escolhas e

explica seu processo criativo partindo da ideia de que não busca ser acusado de distorcer grandes obras literárias e que lia o livro escolhido apenas uma vez para basear-se na ideia geral do enredo. Dali em diante, deixava de lado a literatura e passava à realização cinematográfica:

There's been a lot of talk about the way in which Hollywood directors distort literary masterpieces. I'll have no part of that! What I do is to read a story only once, and if I like the basic idea, I just forget all about the book and start to create cinema. [...] An author takes three or four years to write a fine novel; it's his whole life. Then other people take it over completely. Craftsmen and technicians fiddle around with it and eventually someone winds up as a candidate for an Oscar, while the author is entirely forgotten. I simply can't see that. (Hitchcock em entrevista a Truffaut, Cobb 109)

Dessa maneira, entende-se que uma obra autoral cinematográfica será sempre vista por meio do filtro de quem a realizou, pois exhibe mensagens gráficas que podem auxiliar e influenciar a interpretação do espectador de uma imagem ou de um fato. E assim, o poder do cinema está na sensação ilusória dada à audiência de serem testemunhas oculares de um fato. Este aspecto é também perigoso, uma vez que são os realizadores que moldam a experiência retratada, ainda que permaneçam invisíveis para o público, e por essa razão, torna-se essencial estudar o realizador/autor antes de estudar seu filme (Burke “Eyewitnessing” 159).

Assim como Hitchcock, Don Siegel (1912-1991) foi visto por muitos críticos como o autor de seus filmes. Inicialmente o realizador resistiu a esse rótulo, pois iniciou sua carreira no contexto do sistema de estúdio hollywoodiano em que o diretor era apenas mais um funcionário das numerosas grandes produções, sujeito ao controle dos produtores e dos estúdios. Siegel, no entanto, insistia que deveria ter o controle de grande parte dos estágios de produção de seus filmes (Smith 71). Com esta atitude, conseguiu estabelecer-se como realizador independente após o declínio deste sistema e abraçou o título de autor quando passou a anunciar suas obras como “A Siegel Film”,

atribuindo a si a autoria total de cada uma delas (Lovell 5). Esse foi também o nome dado à sua autobiografia lançada em 1993.

Sendo assim, compreende-se que a adaptação filmica de Siegel (*The Beguiled* - 1971) para a obra literária de Thomas Cullinan (*The Beguiled* - 1966), aparentemente, siga uma premissa semelhante à de Hitchcock quanto à manutenção do texto original. O enredo, em linhas gerais, é o mesmo: um soldado do exército da União ferido é resgatado por uma pré-adolescente e acolhido por um grupo de mulheres de uma escola para moças no Sul dos Estados Unidos durante a Guerra Civil Americana. A sequência de eventos maiores também se mantém: ele envolve-se com as mulheres, ele é empurrado escada abaixo, sua situação agrava-se, sua perna é amputada, ele revolta-se, e acaba morto pelo consumo de cogumelos venenosos. A todo o restante, Siegel imprimiu suas opiniões, olhares, ideologia e estilo, de forma a mudar bastante o caráter da narrativa, principalmente em se tratando da maneira como elegeu representar as mulheres. A voz do realizador está explícita em sua obra. Portanto, para compreender a perspectiva de Don Siegel faz-se necessário olhar para a recepção de suas obras, o contexto sócio-cultural em que se encontram, seus próprios depoimentos sobre a realização de *The Beguiled* (1971) e sua parceria notória com o ator Clint Eastwood.

Siegel manteve-se profissionalmente ativo entre 1942 e 1982 e assina a realização de trinta e cinco longas-metragens em Hollywood. Seus filmes abordam ramos variados dentro do gênero da ação que obtiveram grande popularidade (guerra, suspense, *westerns*, policiais) e é considerado por muitos críticos um cineasta bastante polêmico no sentido de que muitos de seus filmes traziam à tona temáticas políticas e sociais contemporâneas a si, e tornaram-se constante motivo de debate.

Os filmes de Siegel são representativos da “masculinidade hegemônica”, expressão cunhada pela socióloga australiana R.H. Connell, em 1987, e utilizada pelos Estudos de Gênero para delimitar o conjunto de suposições e crenças ideológicas sobre a masculinidade (Connell 183). Esta expressão é usada sobretudo para designar a masculinidade branca e heterossexual, uma variante da masculinidade à qual mulheres,

homens negros e homens homossexuais ou efeminados eram/são subordinados. Essa hegemonia fornece uma definição do significado do que é “ser um homem”, e parece garantir a dominância inquestionável desse grupo de homens dentro do sistema de sexo/gênero.

No contexto em que Siegel se encontrava nas décadas de 60 e 70, essa masculinidade vinha abalada pela derrocada estadunidense na guerra do Vietnã (1955-1975) e questionada pelos movimentos sociais emergentes à época que reivindicavam direitos civis de seus respectivos grupos. É o caso do movimento negro (do qual a fundação do partido Black Panthers em 1966 é um marco importante), do movimento LGBT (nascido após a rebelião de Stonewall em 1969) e da já mencionada segunda vaga feminista (assinalada pelo lançamento do livro *The Feminine Mystique*, em 1963). No cinema, o retorno à proteção das fronteiras e à guerra civil americana viria como uma forma de voltar à época em que a masculinidade hegemônica, tradicional, era ainda de relevância inquestionável (MacKinnon 42).

Os protagonistas dos filmes de Don Siegel são prioritariamente homens cujos círculos de convivência estavam reduzidos a outros homens. Os mais típicos são solitários, sem passado, sem família, nem amigos. Seus corpos são fonte de poder e controle, quase imbatíveis, que dominam o uso das armas e são capazes de enfrentar grandes adversidades sem consequências fatais. E, apesar de pouco diversos, limitados à hegemonia masculina branca heterossexual, nunca são planos; são moralmente ambíguos, tendo um pouco do vilão e um pouco do herói. Nas palavras do realizador: “I don't like my heroes to be all good any more than I like the villains all bad.” (Siegel citado em Kaminsky 79). As personagens são, então, complexas pelo fato de não serem maniqueístas e de evitarem os estereótipos que assumem o bem e o mal como termos absolutos; no entanto, assumem outros estereótipos por desprezarem as complexidades da representação dos diferentes gêneros, limitando-se às variedades intrínsecas à masculinidade hegemônica. Dentro dessa atmosfera tradicional, potente, lacônica e violenta da masculinidade, o realizador encontrou nas personagens do *cowboy* protetor

das fronteiras (*Western*) e do vigilante *noir*, defensor impassível da justiça, seus porta-vozes ideais. Observe-se que o *Western* é um gênero crucial na representação da tradicional masculinidade, pois estão ali combinados os temas do *cowboy*, da potência masculina, da juventude, da habilidade e da força. Por um lado, esses personagens são retratados como heterossexuais, protetores das mulheres, e, por outro lado, no entanto, são muito solitários, relacionam-se prioritariamente (ou somente) com outros homens e não precisam de romance ou qualquer tipo de relação afetiva com mulheres, escapando assim da domesticação (MacKinnon 41).

Além do *Western*, há uma variante também bastante relevante para a representação da masculinidade hegemônica que são os filmes que abordam a temática do vigilante *noir*, geralmente caracterizado pela representação de um policial ou detetive com atmosfera obscura que busca justiça ou vingança. Este gênero cinematográfico foi consagrado pelo filme *Dirty Harry* (1971) que, lançado logo após *The Beguiled* (1971), é um dos cinco filmes da parceria entre Don Siegel e o ator Clint Eastwood (1930-), considerado ícone da masculinidade hollywoodiana. Em *Dirty Harry* (1971), Eastwood faz o papel de um policial que usa de violência extrema para “resolver injustiças” que não foram solucionadas pela lei, eliminando aqueles criminosos que permaneceram impunes de acordo com seu julgamento individual.

Clint Eastwood consolidou-se, ao final da década de 1960, como o perfeito representante do másculo *cowboy*, lacônico, justo, violento, solitário. Essas características respeitam um padrão de representação do corpo heróico, presente na narrativa de ação, que delimita a construção do corpo masculino do herói: o caminho da objetificação - o corpo forte e dinâmico; a destruição – o perigo, a ferida, o limite da resistência física; e, finalmente, a transcendência – o regresso da forma física, o triunfo (Smith 155-6). Esse corpo, em sua trajetória, é contemplado pelo olhar da audiência que espera sua total rendição. O sucesso da parceria Don Siegel e Clint Eastwood deu-se pela satisfação desse desejo dos espectadores conquistados pelo ideal masculino

hegemônico que já lhes tinha sido apresentado pela dupla em *Coogan's Bluff* (1968) e *Two Mules for Sister Sara* (1970).

The Beguiled (1971), o terceiro feito em parceria entre realizador e ator, é o de menor apelo popular, à primeira vista, talvez por trazer uma narrativa e um estilo que fogem ao padrão ultra masculinizado esperado para filmes estrelados por Eastwood. Ao invés disso, conta a história de um herói mutilado e que é, ao fim, assassinado por um grupo de mulheres. A fuga à fórmula pode ter sido a razão do desinteresse do público cativo da dupla, uma vez que há objetificação e mutilação do corpo masculino, mas não há transcendência do herói no final do filme (Smith 162). O personagem é apresentado dentro dos moldes da masculinidade, e mesmo ferido desde o início, carrega o discurso de força como quando responde à lacração das janelas do quarto em que convalesce com frases que desafiam os limites físicos que as mulheres tentam impor-lhe com a frase: “I can probably kick those shutters open, even with my bad leg.” (*The Beguiled* 1971 00:20:24). Além disso, há também a busca por oportunidades de demonstração de potência corporal em cenas de luta com outros homens, provavelmente inseridas no roteiro com o intuito de marcá-lo como um corpo heróico mesmo que ferido. Na lógica do herói, que se fere, mas que se regenera, *The Beguiled* não corresponde à expectativa quando esse corpo não escapa à morte.

Tamanhas foram as divergências de estilo e temática do filme relativamente à obra anterior do realizador que *The Beguiled* chamou a atenção da crítica internacional europeia e foi convidado para o Festival de Cannes, fato único na carreira de Siegel. Os produtores, contudo, não concordaram com essa participação e tampouco souberam como promover o filme por esse mesmo desvio de padrão do realizador (McGilligan 189-190). Isto posto, vê-se que *The Beguiled* (1971) teve sua recepção afetada por ser uma obra autoral que reverte os moldes de seu “Autor” Don Siegel, que já tinha estabelecida essa relação dual com seu público em que um molda o outro reciprocamente.

Apesar da guerra civil estadunidense ser a referência de tempo e espaço da narrativa e ser representado caracteristicamente dentro do perfil do realizador, as contextuais relações bélicas ou mesmo as questões específicas das relações raciais dos estados do Sul não são suas preocupações centrais. A essência do filme está na relação entre homens e mulheres a partir de uma perspectiva contemporânea à sua produção. O próprio Don Siegel, que raramente foi explícito em relação à intenção política contestadora por trás de seus filmes mais polêmicos, no tocante a *The Beguiled* (1971), deixou sua opinião bem clara: seu filme é sobre as mulheres e não para elas – ou melhor, é sobre a maldade, que em sua opinião é intrínseca a todas elas:

One reason that I wanted to do the picture is that it is a women's picture, not a picture for women, but about them. Women are capable of deceit, larceny, murder, anything. Behind that mask of innocence lurks just as much evil as you'll find in the members of the Mafia. Any young girl, who looks perfectly harmless, is capable of murder.
(Siegel *qtd. in* Kaminsky 237)

A recepção crítica contemporânea ao filme apontou enfaticamente para sua singularidade em relação à masculinidade nas produções previamente estreladas por Clint Eastwood e demonstrou-se surpresa com a tentativa de Siegel de representar personagens femininas. Críticas negativas foram publicadas em grandes veículos midiáticos como a revista *Variety*, e os jornais *Washington Post* e *Chicago Tribune*. Na publicação do jornal *The New York Times* no dia seguinte à estreia, em 1971, o crítico cinematográfico Vincent Canby (1924-2000) aponta para a possível rejeição do público devido à complexidade estrutural de *The Beguiled* (1971) - com personagens instáveis, seus *flashbacks* e pensamentos interiores expostos em voz *off* - em comparação aos filmes anteriores do realizador, e ainda comenta a característica mais evidente das personagens femininas principais - a necessidade de um homem:

In fact, every major character in the movie, with the exception of Eastwood, is a female suffering to a greater or lesser degree from the need for a man, [...] (Canby, NYT.com)

Ainda em 1971, o historiador cinematográfico americano Foster Hirsch (1943-), na publicação estadunidense *Film Heritage*, acusa o filme de ser ferozmente misógino, ainda que seja aparentemente feminino em seu ponto de vista (Hirsch 16). No entanto, esta observação não parece ser muito precisa, uma vez que a narrativa, que em Cullinan era dividida em oito diferentes perspectivas femininas em primeira pessoa, é estabelecida no filme de Siegel majoritariamente a partir da perspectiva do personagem masculino vivido por Eastwood e praticamente limitada a suas interações com as habitantes do internato.

Posteriormente, a crítica feminista olhará para o filme de maneira a enxergá-lo como um verdadeiro ensaio de Siegel para consolidar a misoginia apenas implícita em seus outros filmes. Em 1976, a revista cinematográfica americana *The Velvet Light Trap* publicou o ensaio da escritora e atriz Karyn Kay (1948-2012), que chamou o filme de “misoginia gótica”, apontando ao possível ódio que Siegel nutria pelas mulheres:

Don Siegel hates women – and fears them. In film after film he depicts females as manipulative and evil, plotting to destroy men. [...] What is taught at this women's school? A misogynist Don Siegel seems to infer - incest, man-hating, lesbianism and murder. (Kay 32- 33)

O incômodo de Karyn Kay e da crítica em geral deu-se devido à maneira como é vista a mulher no retrato de Siegel, que mesmo anunciando que seria um filme sobre as mulheres, apresenta todas as personagens femininas a partir da relação que estabelecem com o personagem masculino. A filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986), já em 1949, com a publicação de *O Segundo Sexo*, considerado um grande marco para o movimento feminista, apontava para a existência da mulher apenas a partir da alteridade e do que se configura como desejo masculino:

[...] para êle, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (Beauvoir 10)

Constitui-se, na visão de Beauvoir, que o essencial em uma sociedade patriarcal é o masculino, e que o feminino estabelece-se a partir do que se difere e torna-se o outro de quem olha. O ponto de vista central é do homem que define o mundo que o rodeia a partir do que ele não é.

Esse debate filosófico sobre a existência dos gêneros, as maneiras como a sociedade enxerga e realiza o masculino e o feminino, e suas implicações também foi desenvolvido em um contexto sócio-cultural, no início da década de 1970, nas análises da tradição visual. John Berger (1926-2017), crítico de arte britânico, apresentou seu ensaio “Ways of Seeing” em 1973, sobre os modos de ver, questionando a ideologia embutida nas imagens, e reforçou os apontamentos de Beauvoir ao incluir a discussão sobre como, no contexto da tradição visual, os *homens agem e veem e as mulheres, em contrapartida, aparecem e são vistas* (47). Mais ainda, diz Berger, as mulheres, ao observarem, estão observando a si mesmas sendo vistas. Esta dinâmica define a maioria das relações entre homens e mulheres, e também a relação de mulheres com elas mesmas, de maneira a transformá-las em objetos, algo que se vê. Esse objeto é portanto criado para apreciação do espectador “ideal” esperado, que é prioritariamente masculino (64).

As colocações de Berger são coincidentes às ideias de Laura Mulvey que, em 1974, publicou “Visual Pleasure in Narrative Cinema”, ensaio crucial para os Estudos Feministas, no qual explorou a teoria psicanalítica para analisar a ideologia contida na relação psicológica entre sujeito (o homem) e objeto (a mulher) e como suas posições de observador e observada estabelecem a dinâmica de poder em que o primeiro é superior à segunda. Mulvey parte do conceito psicanalítico da escopofilia (infantil) definida como

o prazer em olhar o corpo das outras pessoas como objetos eróticos e argumenta que a escuridão do cinema é propícia para a realização desse prazer sem ser visto ou julgado, facilitando o processo de identificação com os ideais egóicos encontrados na tela (Mulvey 17).

Mulvey prossegue declarando que, em um contexto patriarcal, o prazer de olhar está dividido entre feminino e masculino, em que a mulher é imagem passiva que está sob domínio do olhar ativo do homem, para o seu prazer visual (19). O cinema tradicional hollywoodiano assume que seu espectador ideal é o representante da masculinidade hegemônica e, portanto, reproduz essa forma narrativa, concentrando-se na centralidade da ação do protagonista masculino. As personagens femininas são sempre secundárias e existem apenas em relação ao homem, e mesmo que sua existência seja vital para o filme, sua humanidade é removida e são postuladas como objetos cuja função é o prazer do *voyeur*. O espectador voyeurístico identifica-se com o protagonista masculino, e ele projeta seu olhar para aquele representante do ser ideal na tela, de modo que o poder do protagonista masculino controla todos os eventos e mantém o poder ativo do olhar erótico (20). Assim configura-se o *male gaze*, o olhar masculino, que transforma as mulheres em objetos sempre subordinados às necessidades neuróticas do ego masculino em uma sociedade falocêntrica que teme a castração (20).

A versão de Don Siegel para *The Beguiled* (1971) contempla muitos dos aspectos da teoria de Mulvey. Clint Eastwood, alvo do desejo masculino em seus personagens frios e invencíveis, dessa vez rodeado de mulheres, contempla outras facetas de um herói mutilado e fragilizado. As personagens femininas ao redor do másculo protagonista deram-lhe vez para abordar a dominação masculina, a objetificação dos corpos, e ainda o temor à castração, seguindo a proposta hollywoodiana da imposição do *male gaze*. Outros aspectos como a derrota do “herói” e a aparente vitória feminina acabam por subverter essa lógica, conferindo ao filme níveis

ambíguos de compreensão dentro da esfera tradicional, e abrindo espaço para uma análise mais detalhada da obra.

2.2. As Mulheres de Siegel

A motivação de Siegel em retratar um grupo de mulheres em meio a guerra civil estadunidense parece ter-se baseado em seu desejo de revelar as dinâmicas do efeito da presença de um homem nesse cenário de isolamento no qual estavam inseridas. O culto da domesticidade e a educação da Bela Sulista tratados no romance de Cullinan são meras referências contextuais para um retrato estereotipado de uma mulher reprimida e frustrada em sua sexualidade, pelo olhar do forasteiro recém-chegado.

Os créditos iniciais anunciam o contexto de guerra com imagens das batalhas da Guerra de Secessão, enquanto ouvimos a voz de Clint Eastwood cantando à capela uma cantiga⁹ com um aviso que se o jovem entrar para o exército, o corvo da morte virá. Em seguida, o som de tiros e explosões criam possíveis expectativas de que aquele seria um filme de ação como se era esperado da dupla Siegel-Eastwood. Logo o volume diminui e a atmosfera gótica instaura-se.

A ficção gótica é caracterizada pelos excessos estilísticos e por histórias que transgridem limites e valores sócio-culturais, tendo a habilidade de produzir e evocar medo e ansiedade, enfraquecendo o que é moral, racional e estável na sociedade (Hanson 34). Para além disso, é frequentemente baseada em ansiedades psico-sexuais, que transformam em monstros os medos interiores e deformam a identidade do indivíduo, daí resultando problemas em sua sexualidade (Day 84). O gótico (enquanto *genre*) explora a monstruosidade feminina, que apavora a audiência, e apresenta mulheres definidas por sua sexualidade, uma vez que, em oposição à reprimida moça

⁹ Letra completa da cantiga: “Take warning by me/ Don't go for a soldier/ Don't join no army/ For the dove she will leave you/ The raven will come/ And death will come marching/ At the beat of the drum/ Come all you pretty fair maids/ Come walk in the sun/ And don't let your young man/ Ever carry a gun” (00:02:33).

virginal, as senhoras das trevas acessam seus desejos (e perversões) sexuais, levantando questões e criando tensões sobre a natureza dos papéis sexuais¹⁰ (Creed 3). Assim, surge a representação do “demônio feminino”, cuja sexualidade é exacerbada e definitiva, desafiando os conceitos tradicionais de gênero, ameaçando derrubar a estrutura de poder patriarcal.

Sem utilizar-se do caráter sobrenatural do gênero gótico, Siegel faz uso dessa estética de *closets* pálidos em ambientes escuros, visões distorcidas que dão o tom expressionista de uma narrativa complexa, explicada por pensamentos em voz *off* e *flashbacks* confusos para expor a sexualidade maléfica das mulheres que representa. Há, no entanto, a inversão da lógica da fórmula gótica que tem as próprias mulheres como vítimas de sua sexualidade (Day 79).

Em *The Beguiled* (1971) de Siegel, o prisioneiro a ser sacrificado pelo desejo feminino é o homem. Apesar da atuação masculina ser de manipulação ativa e dominância nos diálogos e interações, há uma série de elementos no filme que confirmam essa inversão e vitimizam a figura do soldado John McBurney, que nunca aparece em plena forma física. Um simbólico corvo, pássaro considerado por algumas culturas como o anúncio da morte, aparece a princípio amarrado, tentando-se libertar e, após a morte de McBurney, o mesmo pássaro é mostrado morto servindo de eco para o que ocorre com o homem, ambos vítimas das mulheres da casa (Smith 79). Há também a aproximação do enfermo à imagem de Cristo, quando o posicionamento cênico funde-se às imagens bíblicas da paixão de Cristo, ou mesmo quando a amputação de sua perna é filmada de cima, aproximando-se da própria crucificação. E depois que McBurney descobre que sua perna fora cortada, ele próprio coloca-se em posição de vítima em um momento de revolta, dizendo que não poderia ter negado o convite da

¹⁰ Existe uma imagem recorrente em certas mitologias primitivas a que todas essas mulheres monstruosas, senhoras das trevas, estão associadas, e que está presente também na pintura surrealista: trata-se da ‘vagina dentata’, uma vagina que castra. Esta imagem indicia que as mulheres são aterrorizantes porque elas têm dentes em suas vaginas e, por isso, devem ser domadas e ter os dentes de alguma forma removidos ou amolecidos - geralmente pela figura do herói - antes que a relação sexual possa ocorrer (Creed 1).

aluna depois de tudo o que se passou: “Why should I have denied myself after all I'd been through?” (*The Beguiled* 1971 01:20:42). De acordo com essa fala, o homem acredita ter o direito de compensar suas penas, mesmo que para isso deva ultrapassar os limites impostos por suas anfitriãs, que a partir daí são apresentadas como vingativas, o que só reforça as escolhas de Siegel - consideradas misóginas por muitos críticos, como já vimos - para construir a narrativa da maldade intrínseca a todas as mulheres.

As mulheres do Escola Farnsworth são desde o início apresentadas descalças, de cabelos soltos ou mal penteados, com roupas de algodão simples, nada formais, distantes da civilização e do controle social, configurando-as de maneira rústica em seu isolamento bélico. A aparência incivilizada, quase selvagem, talvez seja o primeiro elemento que anuncia o perigo que apresentam a John McBurney, o personagem vivido por Clint Eastwood. O herói destemido acredita ter encontrado um refúgio seguro onde provavelmente poderá instaurar-se como protetor e dominador das mulheres que ali vivem distantes da masculinidade da guerra. O que ele descobrirá é que, como em qualquer instituição, naquela escola visa uma estrutura de poder e esta talvez não deva ser desafiada. Sua arrogância está em considerar que a ausência de homens nas premissas do escola abre-lhe espaço para permanecer e dominar. No entanto, todas ali respondem à Ms Martha Farnsworth, que aparece associada à ordem e à disciplina desde o início do filme, quando anuncia assertivamente a Amy: “You know the punishment for leaving the grounds” (*The Beguiled* 1971 00:08:42).

A atitude da personagem em sua chegada é de caráter misógino. Ao perceber que na escola não há outros homens, McBurney assume que haveria ali um vazio de poder, sem considerar que a autoridade naquele meio é exercida por uma mulher, ou melhor, que a mulher (Ms. Martha) preenche este espaço político naquele lugar, contrariando a lógica das esferas separadas. Mais ainda, ele falha em perceber que aqueles corpos já estavam sob a tutela de Ms. Martha, sujeitos às suas leis e punições, tal como ele mais tarde também será punido por tentar desafiá-la.

Para permanecer na escola de Farnsworth, que promete refúgio seguro, McBurney precisa da aceitação de sua população. O efeito causado pela sua presença é notado em todas as habitantes da casa que passam a vestir-se bem e usar broches e brincos. Até as galinhas voltam a pôr ovos. Dentre as mulheres que lá vivem, duas consideram a possibilidade de entregarem McBurney ao exército confederado, pois abrigá-lo significa ser desleal para com o seu lado da guerra. Às outras, as alunas Amy e Carol, a professora virginal Edwina, a diretora Ms. Martha e a escravizada Hallie, McBurney oferece seu charme manipulador ao identificar as carências e fantasias de cada uma. Mas quando quebra as regras éticas da hospitalidade, traindo-as e tentando dominá-las (Beard 123), desperta capacidades homicidas em suas anfitriãs.

Amy é a personagem correspondente a Amelia Dabney do livro de Cullinan, aquela que encontra McBurney ferido enquanto colhe cogumelos. Após o susto que leva, seus primeiros pensamentos rapidamente o associam a seu pai ferido morto na guerra (“My daddy died that way” [*The Beguiled* 1971 00:04:24]). Amy associa-o, assim, de imediato à referência masculina máxima e, dessa forma, rapidamente se mostra solícita em ajudá-lo. É nesse momento que a audiência é pela primeira vez surpreendida por um beijo dado pelo soldado a Amy para silenciá-la, logo após o anúncio de seus incompletos treze anos.

Assim começa a trajetória de sedução que o soldado percorrerá ao longo do filme. O homem, armado apenas de seu falo, descobre cada uma das fantasias das mulheres na casa, tenta seduzi-las sem escrúpulos e conquista a sua fidelidade. Inicialmente, como os protagonistas de Siegel, McBurney mantém as emoções sob controle e calcula friamente o uso de seu charme (Kay 32). Amy, tal como no livro de Cullinan, tem um apreço pela natureza e por sua tartaruga (cuja morte permanece como o motivo derradeiro para a coleta de cogumelos venenosos) e, ao viver seu despertar sexual na primeira sequência do filme, passa a amar McBurney da mesma forma que ama os animais. Por isso, Amy, resgata o soldado ferido, tal como resgata o corvo machucado, dizendo ao pássaro preso: “I love you, Mr. Crow, but until your wing is

mended, it's for your own good.” (*The Beguiled* 1971 00:18:08). Nesse momento, o/a espectador/a já poderá entender que o amor de Amy aprisiona e, no final, saberá que esse amor é também fatal em ambos os casos, o do corvo e o do soldado, já que retoma ou confirma o tema da cantiga entoada na abertura do filme.

Amy é emotiva e intensa, preocupa-se e trata de cuidar do hóspede, trazendo-lhe muletas e comunicando-se com ele furtivamente por entre as frestas da janela. Para ela, McBurney lembra-lhe o que sente por seu pai morto na guerra, por seus animais feridos, e representa o recente despertar sexual. Ao saber sobre a visita do soldado ao quarto de Carol, desconfia da colega, pois a atmosfera de rivalidade é inferida desde o princípio; porém, a menina sofre uma decepção tão intensa quanto as mais velhas e chora pela dor da rejeição: “and I thought you loved me.” (*The Beguiled* 1971 01:23:43). No entanto, lentamente altera o seu sentimento, progredindo para o sorriso malicioso que emana em sua última cena, quando nega ter colhido os cogumelos errados: “You think I can't tell bad mushrooms, from good ones? And Mr. McB said himself how delicious they were.” (*The Beguiled* 1971 01:43:10). A evolução da malícia na personagem pré-adolescente é a confirmação da tese de Siegel sobre o mal e a capacidade homicida que se esconde na presumida inocência feminina, que ama e se dedica, mas que, quando rejeitada ou traída, perde os escrúpulos e torna-se capaz de matar, mantendo sempre uma aparente inocência.

A outra pupila do internato de Martha Farnsworth, que entra em um jogo de sedução com McBurney, é Carol, que corresponde a Alicia Simms no livro de Thomas Cullinan. Mas, diferentemente de Alicia, que sonha em casar-se e conhecer seu pai, no filme de Siegel, Carol revela uma ávida curiosidade de conhecer o corpo masculino (“...an opportunity to learn what the body of a man feels like.” [*The Beguiled* 1971 00:21:28]). Para além disso, é abertamente chamada pela professora Edwina de “hussy”, que em português poderia ser traduzido como “espevitada”, “petulante”, “provocadora”, quando oferece ajuda à tutora, dizendo que poderia passar a esponja em partes do enfermo que ela não ousaria (“I might sponge parts of him you wouldn't.” [*The Beguiled*

1971 00:21:48]). Carol pode ser entendida como uma ninfeta, termo inspirado nas sedutoras e possessivas ninfas mitológicas e cunhado por Vladimir Nabokov em 1959 quando descreveu sua célebre personagem Lolita (1954), uma menina de pouca idade que encanta e seduz os viajantes muitas vezes com mais que o dobro de sua idade (Nabokov 16) e que, recorrentemente na ficção, termina por dominá-los e enlouquecê-los.

Carol não está interessada em aprender a ser uma bela sulista como as outras meninas, ela quer ser uma mulher que explora sua sexualidade e, para isso, é ideal a chegada de um homem ao universo isolado da escola. Assim, a adolescente é ativa em sua sedução, e age com estratégia para chamar sua atenção, como quando reverte a lógica dos contos de fada em que a “princesa adormecida” (Herring 218) deve ser resgatada por um beijo do príncipe. Ao revés, Carol escapa do momento de orações com as outras e desperta o soldado com um beijo caloroso nos lábios, fazendo comentários “tentadores” que surpreendem o enfermo, como “I’m 17, but I know a lot more than girls my age.” (*The Beguiled* 1971 00:33:50), deixando-o intrigado. Carol, de cabelos sempre soltos e olhar curioso, é a única que por alguns segundos deixa sem ação o personagem masculino, que, ao longo da apresentação das personagens na primeira metade do filme, é quem domina o rumo dos diálogos, manipulando o sentimentos de todas as personagens em relação a si. É ela também quem, quando sente ciúmes, amarra a fita azul no portão que anunciava para o exército confederado que ali estaria um “barriga azul” (*blue belly*), apelido dado pelos sulistas aos soldados do Norte, mostrando que é capaz de entregá-lo à morte caso ele não atendesse a seus pedidos. A descoberta dessa traição evidencia também o jogo de sedução proposto pela menina. A reação do soldado é chamá-la de “little devil” e ela justifica em tom inocente e desafiador: “you shouldn’t do things that make me jealous.” (*The Beguiled* 1971 00:59:40).

O desafio à masculinidade de McBurney continua. Questionando sua coragem e provocando situações de perigo, a adolescente consegue mantê-lo no jogo de sedução.

Quando ele tenta resistir, ela contesta: “I never thought you'd be afraid to kiss a girl.” (*The Beguiled* 1971 00:46:12). Carol aparece ciente de todos os movimentos deste jogo em que o homem é o vilão, pois, ao perceber que as suas companheiras o consideram um inimigo, vitimiza-se perante as outras, dizendo: “he made me do those terrible things.” (*The Beguiled* 1971 01:30:45). A McBurney, no entanto, após a amputação de sua perna, ela demonstra dissimulada culpa e afirma que ainda assim ele poderia agir e divertir-se como um homem inteiro, fazendo evidentemente uma das alusões à simbólica castração que ocorreu. A alternância entre malícia, inocência (dissimulada) e condescendência garante o perfil da perdição masculina da personagem. Assim como a ninfeta de Nabokov, Carol é a ruína de McBurney. Enquanto as ofertas das outras mulheres - a diretora Martha e a tutora Edwina - podem trazer-lhe mais estabilidade ou melhor *status* dentro da escola, a proposta da aluna o transforma em alvo de seus próprios instintos sexuais e ele passa do sujeito protagonista frio e manipulador ao objeto vulnerável (Kay 33) que será fatalmente derrotado.

Outro alvo da manipulação de McBurney é a frágil professora Edwina Dabney, que representaria a fusão de duas personagens do livro de Cullinan: a irmã de Martha, Harriet Farnsworth, tutora com características chamadas comumente de histéricas¹¹, como sentimentalismo, fragilidade e dependência, à espera de um príncipe salvador; e Edwina Morrow, esquecida ali por sua família desde os quinze anos, isolada, e com quem McBurney cria a narrativa do amor romântico e faz planos de deixarem a escola juntos. No filme de Siegel, Edwina é branca, não carrega o peso da questão das relações raciais sulistas como proposto para a personagem de Cullinan. Porém, a professora destaca-se como alvo de sedução pela carência configurada pelo abandono familiar. Ela é também objeto de interesse (até sexual) por parte da diretora Martha, que lhe propõe, de maneira sedutora, o papel de sócia e herdeira da escola, e que Edwina aceita entusiasmada a princípio.

¹¹ Recorro aqui a uma definição de histeria em sentido mais lato, associada geralmente à repressão sexual, ao sentimentalismo e às frustrações com potencial explosivo.

A professora surge inicialmente ensinando francês de maneira alienada (“a smiling language” [*The Beguiled* 1971 00:06:50]) para as alunas descalças e distraídas pelos ruídos e pela proximidade da guerra, enquanto se preocupam com as consequências da violência sexual a que seriam submetidas no caso de vitória do exército do Norte - “If the Yankees win, they will rape every one of us.” (*The Beguiled* 1971 00:07:18) - indicando o perigo que representavam os homens para aquelas mulheres e mostrando com clareza ao espectador de que há nas alunas uma forte ansiedade sexual.

Ao receberem o soldado, Edwina rapidamente pede a compaixão da diretora para que não o entregasse ferido ao exército confederado. Sexualmente reprimida e aparentemente passiva, Edwina representa o recato da domesticação de quem cresceu em uma redoma protetora e também aprisionadora. Ela sente-se atraída por um McBurney ainda inconsciente e assim o prefere, inofensivo, aspecto que confirma o sentimento de desconfiança dos homens. Explícita em seu discurso está a crença de que todos são iguais: “I don't suppose Yankees are any different from other men (...) I just don't trust them, any of them.” (*The Beguiled* 1971 00:27:50). Para as mulheres da escola, o inimigo não é o Sul ou o Norte, e sim o homem (Herring 215), estabelecendo assim a verdadeira guerra a ser tratada no filme, a guerra dos sexos. Aliás, a suspeita é constante e também é ensinada. Quando questionada por uma aluna porque tinham medo dos próprios soldados, Edwina reforça: todos os exércitos têm homens que não são bons: “Why were we all scared of our own soldiers?” “All armies have some men who aren't nice” (*The Beguiled* 1971 01:02:21).

Ainda sim, McBurney, arrogante em sua certeza de que poderá conquistar (todas) as mulheres da casa, não se abala e persiste no jogo sedutor. Enquanto convalesce, aceita os cuidados e atenções da jovem, afirma que não é como os outros homens e aborda abertamente a ideia de que ela seria uma “bela adormecida” em um castelo à espera de um príncipe que a liberte (*The Beguiled* 1971 00:28:50). Com esse discurso, e por seu estado ainda frágil por seus ferimentos, a carente e reprimida Edwina

é seduzida; porém, hesita em entregar-se, uma vez que o soldado começa a restaurar sua saúde. Edwina passa a atuar com vigilância, suspeitando dos movimentos dele e de Carol pela casa. Quando McBurney insiste que a aluna não significa nada para ele, a professora desconfiada lembra que era esse o mesmo discurso de seu pai (aquele que provavelmente a faz desconfiar de todos os homens) e pede para que esperem o fim da guerra (*The Beguiled* 1971 00:48:20). Ela quer provas de comprometimento, pois sua fantasia romantizada exige que, além do resgate, haja também amor, devoção e fidelidade. Quando é traída, suas inseguranças e desconfianças sobre todos os homens são confirmadas e a professora libera todo o seu ódio reprimido. Ao empurrá-lo escada abaixo e ao vê-lo caído, esbraveja: “I hope you are dead” (*The Beguiled* 1971 01:11:53).

A evolução da “virgin assistant” (chamada assim agressivamente pelo soldado mutilado) é um dos aspectos que fizeram com que a crítica atentasse para a forte atmosfera de repressão do filme e o classificasse como um “psicodrama gótico de sexualidade reprimida que irrompe em ataque homicida” (Kay 32). As boas maneiras e a gentileza da professora de francês são na realidade a máscara que esconde o ciúme e a fúria. Estes sentimentos serão, mais tarde, direcionados a Ms. Martha após o rompante de agressividade do soldado, quando a personagem decide rebelar-se contra as mulheres da escola e entregar-se sexualmente a um McBurney já amputado. Edwina retorna à cena, apresentando-se para o jantar final com os cabelos soltos e uma expressão de felicidade, como se a interação sexual a tivesse libertado de sua estrutura reprimida. Ainda sorridente, anuncia que decidiram partir da escola e que casariam, abstraída do plano das companheiras de finalmente envenenar o hóspede. À morte do amante, ela responde com apatia e despede-se de seu corpo em pensamento (“I love you” *The Beguiled* 1971 01:43:03), confirmando a fantasia sentimentalista que a personagem implica.

E se Edwina estava presa em um castelo à espera de um príncipe, a dona desse castelo é Ms. Martha Farnsworth. Diferentemente de Amy, Carol e Edwina, que rapidamente tiveram suas fantasias satisfeitas por um McBurney manipulador, para

Martha ele precisa provar seu valor. Martha é desde logo apresentada como uma figura de autoridade, responsável pelas punições naquele lugar, como quando repreende Amy por deixar os limites do escola. Esta posição é confirmada algumas vezes por outras personagens, como quando Edwina diz “I wish it were up to me what happens to you, but it isn't. Miss Martha will decide.” (*The Beguiled* 1971 00:24:55), ou quando Hallie a coloca acima da autoridade divina: “Miss Martha give me my orders. Not the Lord.” (*The Beguiled* 1971 00:36:18). Ao perceber a relevância da diretora naquele lugar, tem-se a impressão de que ela será a mais desafiadora conquista que ele encontrará e vemos McBurney esforçando-se para agradá-la, ao inventar mentiras que são contraditas por *flashbacks* que o mostram pegando em armas enquanto afirma ser *quaker*¹², ou queimando plantações enquanto lhe conta sobre seu apreço pela terra e pela agricultura. Tendo sido informado de que quem toma as decisões é Martha, McBurney esforça-se para ser-lhe útil e dizer-lhe o que ela quer ouvir, de modo a conquistar espaço e domínio ali.

Assim como no livro de Cullinan, Martha Farnsworth é uma mulher solteira de meia-idade que administra a escola sem estar sob a tutela de um homem, pai ou marido, como seria socialmente aceitável (e permitido) no contexto da narrativa. A versão literária, como vimos, descreve uma mulher racional e letrada, que trata com distância e secretismo o seu passado emocional com o irmão, tendo encontrado na educação de meninas uma maneira de manter-se a si e a sua irmã financeiramente.

Essa personagem aos olhos de Siegel, por sua vez, é essencial para o perfil feminino que se configura em seu filme de 1971. Vivida pela atriz de teatro Geraldine Page (1924-1987), Ms. Farnsworth é retratada como autoritária, manipuladora, vingativa e de sexualidade extremamente aguçada. Seu primeiro pensamento em voz *off*, enquanto abraça McBurney desacordado, denuncia a necessidade que sente de um homem para definir-se como mulher: “If this war goes on much longer, I'll forget I ever

¹² *Quakers* são pessoas religiosas pacifistas que pregam a não-violência e recusam-se a pegar em armas, pois de acordo com a sua crença, conflitos e guerras contrariam as vontades de Deus.

was a woman.” (*The Beguiled* 1971 00:10:57). Para a audiência, seus pensamentos, memórias e expressões maliciosas revelam faces obscuras de Martha e rapidamente percebemos que mantinha relações incestuosas com seu irmão, que a abandonara, e que também direciona suas atenções (homo) sexuais à virginal Edwina.

Martha é a representação da monstrosidade feminina gótica em que a mulher é definida por sua sexualidade e suas perversões, como refere a professora de estudos cinematográficos australiana Barbara Creed, em sua compilação de ensaios “The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis” (1993). Dentre as monstruosas figuras descritas por Creed, é possível relacionar Martha com as vampiras retratadas nos filmes góticos dos anos 1970. Durante esse período, talvez como reação aos movimentos feministas da época, os filmes de vampiros passaram a explorar abertamente a relação explícita entre o seu desejo sexual voraz, a violência e a morte, trazendo a público o temor pela expressão agressiva da sexualidade feminina. Os vampiros, ao contrário de outros monstros, para dominar suas vítimas, abraçam-nas criando uma impressão de intimidade e erotismo (Creed 59). A diretora da escola, mesmo que não se alimente do sangue de suas vítimas, aparece sedenta por seus afetos. Mesmo seus avanços homossexuais voltados para Edwina fazem parte dessa mesma configuração, pois as vampiras eram frequentemente representadas como lésbicas. Aqui, tanto Martha como Edwina são representadas como sendo sexualmente agressivas, o que as torna mais abjetas, já que as mulheres homossexuais são temidas por não respeitarem as regras normativas de conduta sexual e simbolicamente remeterem os homens a uma posição de castração. Os desejos homossexuais femininos ameaçam, assim, perturbar a ordem da sociedade patriarcal, desvirtuando meninas de seus papéis sociais dos gêneros (62). Apresentar Ms. Martha como bissexual, por essas razões, vilaniza a diretora e a aproxima do monstro castrador em que se converte ao olhos de McBurney após ser rejeitada por ele.

A trajetória de Martha, que poderia ser vista como uma mulher forte que protege suas pupilas e escola durante a guerra, dá-se de maneira a construir uma vilã maliciosa.

Inicialmente recebe McBurney com resistência, e logo lembra-se de que deseja os homens. A seguir, decide não entregá-lo ao exército confederado e o mantém trancado na sala, na tentativa de mantê-lo distante das alunas e sempre impondo limites. Sem elipses de tempo óbvias, conforme se recupera, o soldado já é convidado para um jantar e, após a refeição e alguns contratempos, a diretora propõe ao soldado que fique ali e ajude-a a gerenciar a propriedade, da mesma forma que propôs anteriormente a Edwina. Nessa mesma noite, insinua um convite a seu quarto, e enquanto o soldado escolhe visitar Carol, Martha tem um sonho erótico envolvendo um desnudo McBurney deitado entre si e Edwina. A fantasia termina em fusão com um quadro cristão em que o corpo do soldado torna-se o de Jesus convalescente ao colo de Maria. Ao despertar da fantasia, a escolha do homem já foi descoberta e ele já foi empurrado escada abaixo e vemos sua perna em fratura exposta. Rapidamente, Martha toma a decisão de amputar o membro, e apesar dos protestos horrorizados das outras mulheres, autoritariamente as faz assisti-la durante o procedimento. A decisão pela amputação será julgada como um ato de castração cruel e vingativo, e será explicitamente exposto por McBurney depois que ele toma a posse da pistola de Martha (uma possível substituição para o membro que lhe fora cortado), dos vinhos de sua adega, e passa à completa revolta, agindo agressivamente diante de todas as mulheres ali. E desse momento em diante não há mais pensamentos em voz *off*, nada mais é subentendido, tudo é dito ou demonstrado nas expressões faciais enervadas e maliciosas. A agressividade e as ameaças de McBurney transformam-no em *persona non grata*, pois ele sabe demais:

You girls know why Miss Dabney there knocked me down the stairs? That's because I went to Carol's room instead of hers. And do you know how I got out of my room in the first place? It's because this fine lady, Miss Farnsworth, unlocked my door so I could go to her room. And do you know why Miss Farnsworth chopped off my leg and left me a cripple? So I could stay on here and be at her beck and call. It's because this fine lady, Miss Farnsworth, unlocked my door. (...) Condemned me, that's what you've done. To

bitterness and drink and doing mean things. Why the hell didn't you just castrate me?
(*The Beguiled* 1971 01:32:57)

Com exceção de Edwina que decide por entregar-se ao “príncipe” alcoolizado e mutilado, todas as outras são conduzidas maliciosamente por Ms. Martha ao plano de matá-lo, com a desculpa de que deixá-lo ir seria expor a escola ao exército da União. À ideia das alunas de abandoná-lo na mata, ela responde que nenhuma delas gostaria de ser responsável pela morte dele e então apresenta (não abertamente) o plano de envenená-lo em um jantar (*an excellent supper*) com os cogumelos (venenosos) colhidos especialmente para ele pela emocionalmente ferida Amy, que sabe exatamente onde encontrá-los:

Maybe...if we were to prepare him an excellent supper... and said that we wanted to make it up to him. Hallie, you could prepare your savory chicken. And Amy... could pick some mushrooms. They're his favorite dish and we could prepare them *especially* for him. (*The Beguiled* 1971 01:36:36)

Há também a possibilidade de compreender as acusações relacionadas à monstrosidade da sexualidade manipuladora de Ms. Martha por um prisma que as distancia da misoginia, pois representariam a exploração dos limites dos padrões culturais da política de gênero e do masoquismo feminino da ficção gótica (Herring 214). Martha vence a batalha dos sexos, derrota a masculinidade hegemônica que não lhe serve em seu universo e reverte a lógica de fragilidade feminina. A misoginia estaria não no filme, e sim, no espectador que assiste ao filme esperando que as mulheres sejam castas e submissas. Sob a desculpa de sobrevivência, McBurney também não exhibe características morais virtuosas, sendo constantemente desonesto, manipulativo e ambicioso. Poder-se-ia então enxergar a obra pelo ponto de vista misantrópico (Beard 119) em que homens e mulheres apresentam características desprezíveis e indignas.

Por este ponto de vista, a personagem reguladora dessa dinâmica é Hallie, a escravizada governanta, que carrega o discurso mais crítico perante as duas personagens, Martha e McBurney, e toda a sociedade patriarcal branca. No filme, diferente da idosa Matilda Farnsworth da versão literária, Hallie é vivida pela cantora Mae Mercer (1932-2008), com aparência jovem e pensamento sagaz, e sua representação é diferente das outras mulheres, já que sua aproximação com o soldado não se dá baseada em termo românticos ou sexuais. Ela é a única que permanece imune às manobras sedutoras de McBurney - ele não é o seu príncipe salvador. Já no primeiro diálogo, quando o soldado indica que os dois estão do mesmo lado, pois ambos são prisioneiros ali, Hallie ironiza: “We're different, Mr. Yank. I can run” (*The Beguiled* 1971 00:17:54) Daí em diante, o vínculo entre eles ocorre a partir da premissa de que ambos não pertencem àquela estrutura. Hallie corresponde, mas sempre com a consciência de que ele é o homem branco opressor. E quando ele mostra a que veio em sua agressividade pós-amputação e ameaça violá-la, ela firmemente responde, atenta para o fato de que ele sempre fora um homem branco opressor: “Then, white boy, you better like it with a dead black woman. Because that's the only way you'll get it from this one.” (*The Beguiled* 1971 01:29:13). Ao mesmo tempo, a audiência vê o irmão de Martha, em *flashback*, atacando-a no celeiro, retratando a opressão da relação entre o dono de escravizados e a mulher negra. A violação sexual das mulheres negras escravizadas era muitas vezes forma de sufocar os ímpetos de rebeldia inerentes à sua condição, e muitas delas não se submeteram passivamente a esses abusos, pois os escravizados em geral recusavam-se a aceitar passivamente sua escravidão. Como nota Angela Davis, as lutas das mulheres escravizadas no âmbito sexual eram uma continuação da resistência entrelaçada em sua existência (14).

As escolhas de Siegel para essa personagem configuram esse aspecto de resistência das mulheres negras escravizadas que se dava no ambiente doméstico da sociedade sulista. A representação de Hallie oferece ao espectador o olhar de oposição (*oppositional gaze*), termo cunhado pela acadêmica feminista e ativista social bell hooks

em 1992 em seu ensaio homônimo. Esse olhar opositor consiste na condição das mulheres negras enquanto espectadoras críticas de uma sociedade, construindo a sua identidade baseada na resistência à desumanização a que foram submetidas pela ordem dominante (hooks 127). Por meio do olhar de oposição, hooks explica, as mulheres negras são capazes de avaliar criticamente a construção da feminilidade branca como objeto do olhar falocêntrico e optar por não se identificar com a vítima ou o agressor. As espectadoras negras, que se recusam a identificar-se com a mulher branca, não aceitam o olhar falocêntrico do desejo e da posse, e criam um espaço crítico onde a oposição binária postulada por Laura Mulvey (1976) da “mulher como imagem, [e do] homem como portador do olhar” é continuamente desconstruída (123).

Mesmo apresentando algumas características estereotipadas (que eram esperadas de um filme com a perspectiva de um homem branco) como os coloquialismos da fala e o constante cantar, Hallie atira para o espectador um olhar crítico das ações de todas as personagens brancas e, de certa forma, as regula. Em sua relação com as alunas, Hallie apresenta um olhar crítico relativamente à futilidade da “bela sulista” diante da guerra. A sociedade escravocrata era extremamente dependente desse sistema opressor de trabalho (Davis 8) e a guerra trouxe a realidade de que mulheres brancas precisariam trabalhar nas lavouras domésticas para conseguirem alimento. Hallie é quem traz as alunas para essa realidade, ironizando suas preocupações com a habilidade de tocar harpa, dizendo que, sem comida, ela iria para um lugar onde poderia tocar harpa o dia todo (leia-se: o paraíso cristão):

- Miss Doris, that thing in your hand is for hoeing, not leaning.
- It's nigger work! And it's ruining my hands. Why, I'll never be able to play the harp again.
- That nigger work is what feed us and if we don't get enough of it, you'll go where you can play your harp your whole livelong day. (*The Beguiled* 1971 00:37:04)

Sua relação com Ms. Martha é mais complexa, pois Hallie é a única que questiona a decisão de Ms. Martha de manter o soldado na casa: “Surprising you brought this Yank into your house, too. Him being a man and all.” (*The Beguiled* 1971 00:14:11); é ao olhar de Hallie que a diretora da escola responde quando sente-se julgada pela decisão de amputar a perna de McBurney:

- And if I ever want your opinion, I'll ask for it.
- I didn't say nothing.
- Oh, I think you did. (*The Beguiled* 1971 01:34:05)

A fala de Ms. Martha mostra como o olhar (*gaze*) é em si uma prática crítica e política, pois nem todos têm o direito de fazê-lo. No caso de Hallie, o seu olhar era considerado como um desafio à autoridade do opressor (hooks 115). Os escravizados não tinham direito de olhar antes que lhes fosse permitido. Assim, ao silenciar o olhar crítico de Hallie, a diretora da escola recusa o olhar opositor da governanta escravizada, remetendo o espectador à ordem da hierarquia escravocrata que molda as relações naquela sociedade. Mesmo que as questões do contexto sulista não estivessem no cerne das preocupações do realizador, ele percorre as tensões raciais permeadas também pela política dos movimentos sociais de sua época.

A observação do seu conjunto de personagens leva a percepção de que Don Siegel apropria-se da narrativa de Thomas Cullinan e imprime ali sua perspectiva contextualizada pela masculinidade hegemônica que representa. No capítulo a seguir observamos a transposição deste ponto de vista feita por Sofia Coppola em seu *remake* de *The Beguiled* (2017) e os efeitos de suas escolhas a fim de desenrolar o mesmo enredo sob a perspectiva das mulheres habitantes da casa.

Capítulo 3 – *The Beguiled*, de Sofia Coppola: Mudança de Perspectiva, Feminismos e Representação

If we learn our lessons properly when young, we can expect a calm and happy life when faced with the distractions of the world.

— Ms. Martha Farnsworth em *The Beguiled*, 2017

Em 2017, Sofia Coppola lançou uma nova versão cinematográfica para *The Beguiled*, com a declarada intenção de recontar a história a partir do ponto de vista das personagens femininas, em contraponto à versão de Don Siegel de 1971, que privilegia a perspectiva do personagem masculino. A comparação entre as duas versões e as escolhas adaptativas da realizadora possibilitam a análise do objeto cinematográfico, explorando o contexto e o caráter do *remake*, enquanto cinema de autoria, mas levando em conta também noções como as de universalismo, feminismo interseccional e sororidade como aspetos centrais na representação das mulheres.

3.1. Coppola em contexto

A obra cinematográfica de Sofia Coppola é considerada por muitos críticos como cinema de autoria, caracterizando-se por um estilo definido e reconhecível e, assim como o fazer de Don Siegel, conferindo total controle da produção à direção. Os filmes da realizadora são muito frequentemente recebidos em meio a polêmicas por abordarem temáticas comumente associadas ao feminino. Ao eleger refazer um filme de Don Siegel que, como visto anteriormente, é um claro exemplo da expressão da masculinidade hegemônica, Coppola criou um espaço produtivo para a comparação das obras em suas perspectivas e reflexões sobre seus critérios adaptativos.

Refazer filmes é uma prática comum no âmbito cinematográfico, assim como a adaptação de obras literárias ao cinema. O *remake* é um fenômeno que não se limita à repetição de algo feito anteriormente e pode ser analisado a partir de muitos aspectos, dentre eles a função comercial, a fidelidade ao original, as questões de autoria, da estrutura narrativa do gênero, das possibilidades de criticismo ao discurso e de reconhecimento da audiência (Verevis 3). A questão da autoria é relevante para a análise de *The Beguiled* (2017), de Sofia Coppola, pois funciona como uma estratégia que molda a recepção da audiência. Realizadores cinematográficos vistos como “autores” de seus filmes geram expectativas específicas em seu público com a promessa de que aquele título será apropriado e transformado pelas assinatura e estilística identificáveis (Verevis 10). Da mesma forma que, como mencionado no capítulo anterior, de Siegel em parceria com Eastwood esperava-se a representação da masculinidade, a obra autoral de Sofia Coppola cria expectativas em relação à representação da feminilidade, abordando características que serão tratadas adiante e que preparam o/a espectador/a para o que poderão buscar em seus filmes.

Uma das formas de categorização do *remake* é avaliá-lo quanto à proximidade do original, podendo variar entre: os *próximos*, isto é, aqueles que mudam poucos elementos e mantêm a narrativa e as personagens originais; os *transformados*, que mudam personagens, enredo ou contexto temporal e espacial, sendo o original mencionado como fonte; e o *disfarçado*, em que há alterações drásticas e o público não será informado sobre a sua relação com o original (Greenberg 170). Em termos de narrativa, pode-se ainda entendê-los como readaptação, atualização, homenagem ou *remake* verdadeiro: na *readaptação*, o *remake* ignora adaptações cinematográficas anteriores, a fim de readaptar o mais fielmente possível; a *atualização* compete diretamente com sua fonte literária, adotando uma atitude revisional e transformadora em relação a ela; a *homenagem* busca direcionar a atenção do público para sua fonte literária e situa-se como um texto secundário para homenagear uma versão cinematográfica anterior; e o verdadeiro *remake* mantém-se centrado no original no

original, buscando torná-lo relevante por meio de atualizações (Leitch qtd. in Verevis 12).

Essa classificação de *remake*, derivada da prática tradicional na indústria hollywoodiana, recria seus próprios produtos e revitaliza o êxito e o lucro que os originais ocasionaram (Verevis 37). Em uma abordagem recente da questão da perspectiva, houve no contexto do cinema hollywoodiano, a retomada de narrativas comerciais tradicionalmente masculinas em *remakes* foram transformados pela alteração do gênero dos protagonistas. Chamada *gender-swap*, essa prática intensificou-se no âmbito das super produções hollywoodianas desde o lançamento do *remake* de *Ghostbusters* em 2016, protagonizado por mulheres. Esse tipo de *remake* é uma forma de resposta às mobilizações da classe artística de Hollywood que vem atentando para a desigualdade de gênero na indústria. Essas produções seriam uma solução fácil, mas que na realidade criam versões artificiais que são realizadas por diretores e equipes ainda majoritariamente masculinos, sem atender às questões levantadas pelas artistas (Hess, NYT.com). Motivadas primordialmente por uma intenção comercial, como previsto na definição de *remake*, as versões buscam reiterar fórmulas bem-sucedidas e atender à demanda da indústria (Verevis 5). A crítica cultural Amanda Hess, do jornal estadunidense *New York Times*, descreve esse fenômeno como uma maneira de transferir às mulheres a tarefa de consertar a política de desigualdade hollywoodiana, enquanto artificialmente revivem as histórias dos homens, preenchendo-as com ideais:

The gender-swapped comedy satisfies a couple of-the-moment entertainment industry imperatives: It allows Hollywood to reanimate lucrative old properties (“Ocean’s Eleven” was, of course, itself a remake), while recasting them with diverse casts and woke politics. That’s resulted in a boom in comedic parts for women, but they come with baggage. These reboots require women to relive men’s stories instead of fashioning their own. And they’re subtly expected to fix these old films, to neutralize their sexism and infuse them with feminism, to rebuild them into good movies with

good politics, too. They have to do everything the men did, except backwards and with ideals. (Hess, NYT.com)

A realização de *The Beguiled* (2017) difere desse contexto do *remake* comercial, pois a princípio o filme original não obteve o êxito que poderia garantir a popularidade de uma segunda versão. Além disso, Coppola deu foco à alteração da perspectiva, sem mudar o gênero das protagonistas, nem inverter suas ações: permanecem as mulheres a receberem o homem na escola, e é o homem que ainda tem a perna amputada. No entanto, espectadores têm acesso a conversas e espaços de convívio exclusivos delas, garantindo assim que a história seja contada por seus pontos de vista. Essa perspectiva confere um caráter inovador ao cinema de Sofia Coppola no contexto do cinema hollywoodiano, que historicamente prioriza perspectivas masculinas, dada a carência de cineastas mulheres¹³ de destaque nessa indústria.

Muitas das escolhas da realizadora Sofia Coppola contemplam e mesclam características das diferentes categorias de *remake*, pois na sua versão de *The Beguiled* (2017) não segue os critérios dos padrões hollywoodianos para esse tipo de realização. Uma possível classificação é a de um *remake* próximo e, também, transformado, já que há de fato a manutenção de algumas das soluções de roteiro da versão de Don Siegel de 1971 e, no entanto, a perspectiva narrativa e a relevância da presença masculina são alteradas, de modo que Coppola retorna com mais ênfase à temática da vida das mulheres na esfera privada e ao culto da domesticidade representados no romance de Cullinan (1966) (e que estavam ausentes na adaptação de Siegel). O objetivo dessa readaptação da obra (1966) é (re)atribuir o ponto de vista às narradoras no livro, dispondo-se de uma atitude revisional que tem a liberdade de transitar entre o original literário e a primeira versão (Leitch qtd. in Verevis 12), imprimindo ao enredo interesses estéticos e temáticos contemporâneos à sua produção.

¹³ De acordo com o relatório do Center for the Study of Women in Television & Film, da Universidade Estadual de San Diego, realizado pela Dra. Martha M. Lauzen, em 2018, as mulheres representaram 17% dos diretores (14).

A discussão sobre a realização cinematográfica por mulheres e a efetivação de uma perspectiva diferente da visão masculina normativa está entre as pautas feministas e, por isso, torna-se relevante a compreensão do contexto de Sofia Coppola e a recepção crítica de alguns dos seus filmes.

A diretora, produtora, roteirista e atriz Sofia Coppola nasceu em 1971, em Nova York. Filha do renomado diretor Francis Ford Coppola, cresceu no ambiente da indústria cinematográfica e fez breves aparições nos filmes de seu pai ao longo de sua infância. Após sua atuação na terceira parte de *The Godfather*, abandonou a carreira de atriz de pouco êxito, trabalhou na indústria da moda por alguns anos e, em 1993, começa a escrever a adaptação do roteiro de seu filme de estreia baseado no livro *The Virgin Suicides* (1999), de Jeffrey Eugenides. Desde então evitou os grandes estúdios de Hollywood, mantendo-se sempre na esfera da produção cinematográfica norte-americana independente. Em 2004, Coppola ganhou o Oscar de Melhor Roteiro Original pelo filme *Lost In Translation*, que ela escreveu e dirigiu.¹⁴

Em 2006, Coppola escreveu, dirigiu e produziu a reinvenção imaginativa de uma figura clássica da história francesa, *Marie Antoinette*, que teve recepção controversa, pois o filme conta a história da rainha por um ponto de vista íntimo, retratando sua vida na corte de forma leve, rodeada de suas acompanhantes. Muitos críticos rejeitaram esse retrato por eliminar o caráter político da história da corte francesa. Os críticos franceses rejeitaram o filme durante a exibição na 59ª edição do Festival de Cannes, pela repulsa à ideia de perdoar a rainha cuja vida de extravagância e exagero contribuiu para a fundação da república na França no final do século XVIII. Peter Bradshaw, crítico cinematográfico do jornal britânico *The Guardian*, acusou Coppola de reproduzir na vida da personagem histórica central para a Revolução Francesa (1789) a imagem da “pobre-menina-rica” vitimizada que se encontra desorientada, presa a um casamento infeliz em um país estrangeiro, já que foi esse o mesmo enredo que desenhou para a

¹⁴ Para mais informações sobre esta questão, consultar: www.biography.com/filmmaker/sofia-coppola.

personagem de seu filme autoral de 2004, *Lost in Translation* (Bradshaw, The Guardian.com).

A crítica frequentemente acusa as produções da cineasta de serem apenas “belas” (presas à apresentação estética), superficiais e exageradamente femininas. A especialista em cultura visual britânica, Anna Backman Rogers, contra-argumenta, atribuindo a Coppola total domínio da construção das imagens e conhecimento profundo do impacto que estas causam no espectador. Por isso a profundidade de seus filmes encontra-se nas camadas superficiais do conjunto imagético. A temática feminina e seus efeitos decorativos são considerados frívolos e rejeitados pela crítica masculina hegemônica que privilegia a linguagem em detrimento da imagem. Nas palavras de Rogers, nos filmes de Coppola, “if we cannot engage with the surface of the image as a provocation, we miss its signification entirely” (10).

Além disso, os filmes revertem tradições existentes na esfera predominantemente masculina do cinema autoral, o que denota influência da crítica cinematográfica feminista dos anos 1960 e 70. Eles evocam a teoria de Laura Mulvey (1976) sobre o *male gaze*, pois quebram o padrão e abordam as mulheres como seu espectador primordial. A estética desenvolvida em *Marie Antoinette* pede à audiência que se identifique com o objeto observado e não com os que o observam, subvertendo assim a lógica masculina do *gaze* (Kennedy 37). Coppola leva a feminilidade a sério e oferece a seu público um vínculo de intimidade com suas personagens femininas (Handyside 19). Esse é um dos aspectos que será observado na análise de sua versão de *The Beguiled* (2017), na seção seguinte.

As críticas aos filmes de Coppola são conflitantes e geralmente abordam também a questão de sua perspectiva privilegiada e individualista, uma vez que a realizadora é parte de um grupo identitário branco e hegemônico. Esse padrão é recorrente em suas escolhas temáticas que se limitam ao que ela conecta a seu universo pessoal (Handyside 19). A abordagem do consumo como ideal de feminilidade, culto a celebridades, fama, poder, moda e viagens, temas assíduos em seus filmes, encaixam-se

na chave de abordagens diversas e contraditórias do pós-feminismo. Enquanto esta análise não pretende apresentar nem discutir uma definição absoluta de pós-feminismo, faz-se necessário esclarecer que as frequentes associações deste conceito à ideia de oposição ao legado histórico do feminismo resultam em uma conflitante característica na recepção crítica da obra de Coppola por situá-la em um espaço intermediário entre esses dois movimentos. Essa crítica polêmica é constantemente feita às mulheres que trabalham com conceitos englobados pelo feminismo e são submetidas a padrões inalcançáveis de conduta (Rogers 193). No fazer autoral, a escolha por temáticas individualistas é o que configura a personalidade de uma obra, o que, para Sofia Coppola, está na perspectiva feminina.

The Beguiled (2017) é o seu sexto longa-metragem e concretiza essa tendência, pois como a própria realizadora afirmou em entrevista, a sua “reinterpretação” do filme de Siegel veio do interesse em inverter a narrativa, imaginando como a chegada de um soldado inimigo afetaria a vida daquelas mulheres. Além disso, queria olhar para as personagens com mais profundidade, uma vez que as considerava “loucas e caricatas” na versão de 1971 (Coppola, *The Guardian*).

Quanto à recepção, *The Beguiled* (2017), na estreia, recebeu o prêmio por melhor direção na 70ª edição do Festival de Cannes¹⁵, o que fez de Coppola a primeira mulher a receber essa premiação em 50 anos. Maren Ade, diretora do filme *Toni Erdmann* (2016) e membra do júri do festival apontou para o fato de que ser mulher não foi um fator decisivo para a premiação, desconsiderando o corrente debate sobre a questão da indústria privilegiar em maioria os diretores homens. Coppola, em entrevista ao site *The Wrap*, aceitou essa fala como uma evidência de que a premiação não havia sido política e sim baseada em sua obra e assim o prefere (Coppola, *The Wrap*).

Parte da crítica elogiou a produção quanto à alteração do gênero da perspectiva narrativa em relação ao filme de Siegel, e quanto à opção pelo retrato da intimidade e

¹⁵ Curiosamente, a versão de *The Beguiled* de 1971 foi o único filme de Don Siegel a receber atenção do mesmo festival.

das relações entre as personagens femininas. A maior repercussão negativa, entretanto, deu-se pela eleição do apagamento de Matilda/Hallie, a personagem escravizada que faz parte das narrativas anteriores, e delimita fundamentalmente o contexto político, social e histórico do enredo estabelecido durante a Guerra Civil estadunidense.

Coppola respondeu às críticas de irresponsabilidade pelo apagamento da personagem escravizada alegando que há muitos registros históricos que corroboram o fato de que muitos escravizados deixaram a *plantation* durante a guerra, e que sua intenção e foco estavam voltados para a representação de temas universais aos quais todas as mulheres pudessem se relacionar:

I wanted to tell the story of the isolation of these women, cut off from the world and in denial of a changing world. I also focused on how they deal with repression and desire when a man comes in to their abandoned world, and how this situation affects each of them, being at different stages of their life and development. I thought there were universal themes, about desire and male and female power dynamics that could relate to all women. (Sofia Coppola Responds to ‘The Beguiled’ Backlash, *Indiewire.com*)

Essa justificativa de Coppola, que alega a existência de temas universais a todas as mulheres, é justamente o argumento em que se baseiam as críticas: suas escolhas recorrentes pela representação da feminilidade hegemônica branca e elitista. A realizadora atribui a essa hegemonia o *status* de representação universal do feminino, desconsiderando seu privilégio social e racial, excluindo de sua definição de “ser mulher” as que não pertencem a esse grupo. Nas palavras da filósofa e teórica de gênero estadunidense Judith Butler, essa questão da universalidade dá-se pela “insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres [que rejeita] efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das “mulheres”” (34-35).

A ativista e mestre em Filosofia Política Djamilia Ribeiro, quando reflete sobre as teorias feministas e o lugar de fala, também refuta essa visão universal das

identidades e aponta para a necessidade de entender a branquitude como raça, parte da interseção identitária, e não como hegemonia. Isso vem com o intuito de promover uma multiplicidade de vozes (593-597). Ribeiro também toca na questão da atitude de abster-se de posicionamento político ao discutir o pensamento da escritora ativista Audre Lorde, no que tange à necessidade de reconhecimento das diferenças nas experiências de gênero para evitar a legitimação de discursos excludentes. A falta de engajamento das mulheres brancas, como se percebe no caso de Sofia Coppola, é chamada de evasão de responsabilidade e Ribeiro explica:

Essa atenção ao que [Lorde] chama de evasão de responsabilidade das mulheres brancas, por não se comprometerem com a mudança, pode ser entendida como uma falta de postura ética em pensar o mundo a partir de seus lugares. O fato de não demarcarem esses lugares e seguirem ignorando que existem pontos de partidas diferentes entre mulheres faz essas mulheres brancas continuarem ignorando a tarefa de se questionarem e, conseqüentemente, continuarem a reproduzir opressões contra mulheres negras ou contra, como Lorde chama no texto, “aquelas que não são aceitáveis.” (Ribeiro 420-424)

Além da problemática universalização do conceito de mulher, Coppola alega ter buscado essa justificativa histórica para o apagamento de Matilda/Hallie pois não queria apropriar-se da voz dos escravizados na questão abolicionista da guerra. Ela recusa a noção de falta de sensibilidade e afirma que a intenção era a de tratar a questão com o devido respeito e sem apresentá-la como uma questão secundária:

There are many examples of how slaves have been appropriated and “given a voice” by white artists. Rather than an act of denial, my decision of not including Mattie in the film comes from *respect* (itálico meu). [...] But it has been disheartening to hear my artistic choices, grounded in historical facts, being characterized as insensitive when my intention was the opposite. (Sofia Coppola Responds to ‘The Beguiled’ Backlash, *Indiewire.com*)

O que Coppola chama de respeito, Grada Kilomba, escritora e teórica portuguesa, chama de “medo branco” de não ouvir as possíveis revelações do sujeito negro, mantendo assim reprimidas as ideias e verdades inaceitáveis que podem causar extrema ansiedade, culpa ou vergonha (Kilomba 8). É possível que sua argumentação revele uma falta de consciência política da realizadora, que faz com que represente o Outro em seus filmes apenas a partir do que conhece de si mesma. Para compreender melhor essa afirmação, podemos retornar ao conceito de Simone de Beauvoir, da identidade da mulher se definir como o Outro estabelecido a partir da alteridade do que é o homem. A filósofa francesa aplicou aos gêneros o conceito anterior abordado pelo filósofo alemão G.W.F. Hegel de que todo indivíduo na própria consciência quer reconhecer-se como essencial e tratar o outro como inessencial (Beauvoir 11). Coppola trata da temática sulista como um universo exótico (Coppola em entrevista a Corey Atad, *Slate*), ao qual nunca pertenceu, e, por isso, aborda o assunto que percebe como o Outro em relação a si. Consegue fazê-lo utilizando-se apenas dos elementos que reconhece de sua própria identidade e limita-se à representação das mulheres brancas e privilegiadas. Por esse prisma, a ausência da representação da Mattie/Hallie confirma a reflexão de Grada Kilomba sobre a dupla opressão que torna a mulher negra o Outro do Outro, pois nos debates sobre o racismo, o sujeito do discurso é o homem negro, e nos debates de gênero, trata-se da mulher branca. As mulheres negras são situadas, então, em uma espécie de “vácuo de apagamento e representação” (56). Essa reflexão adequa-se a esse caso, no âmbito de Sofia Coppola, pois distante da oposição ao homem, tornam-se o Outro por estarem inseridas na realidade sulista e o Outro do Outro por não serem brancas.

Ao apagar essa personagem, Coppola retira as especificidades das tensões raciais e classistas do Sul que, como apontado por Fox-Genovese (39), caracterizavam as relações entre as mulheres na região. Nessa configuração adaptada, a realizadora logra tratar da intimidade das mulheres brancas sulistas, e das relações de cumplicidade,

frutos do convívio no espaço privado ilhado pela guerra. Completamente isoladas, as mulheres de Coppola são retratadas em um grupo que às vistas da adversidade é capaz de unir-se e eliminar o invasor que ousou perturbar a harmonia de sua esfera privada.

3.2. As Mulheres de Coppola

Em *The Beguiled* (2017), Sofia Coppola explora o enredo de Cullinan a partir da perspectiva de suas personagens mulheres, em contraponto à escolha de Siegel que colocou o personagem masculino no centro da ação. Na conferência de imprensa do Festival de Cannes, Coppola declarou que sua ambição foi a de elaborar um outro lado de uma mesma história, a história de um grupo de mulheres investidas em manter um padrão de vida que já não existia, privadas do conforto da vida na *plantation*, em decorrência da guerra civil (*The Beguiled* Press Conference, Festival de Cannes Officiel, *YouTube*).

O foco da representação concentrou-se na expressão do convívio entre essas personagens femininas que habitavam a sua versão da Escola de Martha Farnsworth e em suas reações diante da chegada de um forasteiro em suas vidas. Nessa configuração, é dada à mulher a posição de sujeito da narrativa, dona da ação, que é expressada no filme em cenas de constantes interações sociais entre elas, muitas vezes em forma de comunicação não verbal.

Coppola nos apresenta uma versão sutil da história de Cullinan, onde os conflitos pessoais das personagens são atenuados. Os espectadores, assim como McBurney, não são informados concretamente do passado incestuoso de Martha Farnsworth, nada se sabe sobre a mãe de Alicia ou o pai de Edwina, ou porque a professora quer sair dali. O filme retorna à frequência de cenas comunais descritas no livro de Cullinan, como as refeições e os momentos de oração, porém, em oposição à rivalidade e individualismo constantes da versão literária, caracteriza-se entre elas um sentido de unidade. Há uma noção de pertencimento a um grupo unificado para além

das experiências vividas no enredo. As mulheres estavam naquele lugar antes da chegada do soldado, e lá, permaneceram depois.

As individualidades das alunas e da preceptora são elaboradas em cenas conjuntas, quando colocam suas opiniões sobre os fatos e também sobre as companheiras. Aquelas mulheres estão unidas por uma situação adversa, pois como descreve Amy, estão ali poucas que não tem para onde ir (“The other girls have gone home, but Miss Martha kept it open. It was mainly because we don't have anywhere else to go.” [*The Beguiled* 2017 00:04:57]).

Os créditos iniciais dão-se ao som de uma suave canção entoada por Amelia Dabney em busca de cogumelos, e não há nem imagens, nem sons da guerra, como na versão de 1971. Ainda em oposição à masculinidade representada no filme de Siegel, o soldado McBurney assume-se fraco e diz-se amedrontado, “Are you frightened? ...Uh, so am I.” (*The Beguiled* 2017 00:03:32).

Como no livro, ele invade o espaço da esfera privada daquelas mulheres e representa o mundo exterior. A sala de música é o lugar em que ele passa mais tempo, primeiro confinado a ela, quando sua presença significa que as alunas não podem utilizar o espaço: “But how am I supposed to practice my violin with a dangerous enemy in the same room?”, diz Jane, uma das alunas (*The Beguiled* 2017 00:20:49). A passagem de tempo é marcada pela evolução da presença do homem neste espaço. Como nas duas versões anteriores, o soldado é o contato com o exterior, a oportunidade de acesso à esfera pública. Ele invade a esfera privada, adentrando primeiro a terceira esfera, a íntima (Halttunen 59). Para isso, a sala de música, que lhes serve de *parlour*¹⁶, passa progressivamente de espaço de convalescência a lugar de diálogos particulares; em seguida, às orações conjuntas; à cumplicidade de compartilhar um licor com Ms. Martha; até ao momento da pequena festa, com apresentação musical e dança, quando o soldado decide cruzar a linha da esfera privada subindo aos quartos, e sendo empurrado escada abaixo. Nesse momento, a sala de música volta ser o espaço de seu

¹⁶ Para o conceito da esfera íntima e do *parlour* defendido por Halttunen, ver Capítulo 1.

confinamento, a que escapa apenas por meio da violência, que tem como consequência a sua morte.

Como no livro, o primeiro contato é de desconfiança e desejo de impermanência, esclarecido por Ms. Martha, em suas orações: “We pray for his return to health and his early departure.” (*The Beguiled* 2017 00:19:05) São os prazos da preceptora e a vontade de refugiar-se da guerra permanentemente que o deixam ansioso pela aprovação de sua estadia. Ele, que em forma de súplica, pede para ficar, oferece-se para suprir a necessidade de um homem para ajudá-la a cuidar da fazenda, ao que Ms. Martha reage com silêncio e hesitação. O McBurney de Coppola encerra em si a perspectiva das narradoras de Cullinan, quando o vemos de formas diferentes através das relações que estabelece com cada aluna: a oportunidade do mundo exterior de Edwina, a curiosidade sexual de Alicia, o cuidado de Amy, a desconfiança de Martha, o medo da guerra compartilhado pelo grupo.

A Amy de Coppola é a personagem que mais se assemelha ao livro em termos de personalidade. Muitos de seus diálogos são reproduções quase diretas do livro. O diálogo inicial entre ela e o soldado é acrescido da frase que resolve a questão do apagamento de Matilda, “The slaves left.” (*The Beguiled* 2017 00:03:50). Ela rapidamente associa o soldado ferido a seu irmão e, de forma cordial, estabelece vínculo de amizade, sendo responsável por ajudá-lo em vários momentos, fomentando a intriga entre as companheiras. Ela ama a natureza, cuida dos animais, e trata McBurney como um deles. Em oposição à versão de Siegel, não há sexualização da menina. Por isso, para construir a tensão que a convence a coletar cogumelos “especiais” para o hóspede que se tornara inconveniente, Sofia Coppola cria uma sequência completamente nova que coloca Amy em perigo nas mãos de um McBurney armado e agravado. Após essa sequência, as alunas, junto a sua diretora planejam a morte de McBurney, em uma situação semelhante à do filme interior, que ocorre no livro, mas sem a presença de Amy. Para justificar que a Amy do livro tome as mesmas decisões que a Amy de 1971, houve a necessidade de inserir um trauma mais extremo que a cena da tartaruga.

Alicia é a aluna que mais se incomoda com a amizade entre Amy e McBurney. Ela apresenta características menos polidas que as outras. Grosseira e petulante, essa atitude parece estar relacionada com sua classe social mais baixa, inferindo assim a correlação com a Alicia literária, que não era de família rica, e chegava a ser chamada de “caso de caridade” da escola. Porém, nada é dito sobre sua família. De início, ela é quem assume o discurso da rejeição do soldado por ele ser do exército inimigo, presente também nos outros objetos dessa análise, mas logo, demonstra-se curiosa pela sedução, como a Alicia de Cullinan, escapando para dar-lhe um beijo durante as orações noturnas e direcionando-lhe olhares furtivos. O espectador não testemunha muitas interações verbais entre os dois antes da noite em que ele é flagrado em sua cama, e ela reage com o pretense discurso de violação, que entrará para as justificativas pelo veredicto final da morte do soldado. Após a amputação da perna, McBurney trata-a com a mesma agressividade do livro, mas sem a construção específica de menosprezo por sua possível desprivilegiada posição social. Ela é apenas mais uma reponsável pela perda da sua perna.

Edwina, também professora na versão de Coppola, é uma mulher entediada, que deseja deixar a escola. Ela caracteriza-se não pelas questões raciais do livro de Cullinan, pois é representada como branca, mas por pertencer à sociedade urbana e não se identificar com os valores da vida na *plantation*, como expõe Ms. Martha durante um jantar: “we know Miss Edwina is accustomed to town society with different views.” (*The Beguiled* 2017 00:55:43). Edwina encanta-se com a possibilidade de voltar à cidade acompanhada de McBurney, e apesar da decepção de encontrá-lo no quarto de Alicia, não acredita nas alegações de violação da adolescente. E, num movimento impetuoso, assim como o da Edwina de Siegel, entrega-se ao soldado, enquanto as outras mulheres decidem em grupo que a única saída é condená-lo à morte.

Muito da caracterização de Edwina em Coppola é mostrada em sua relação de contraposição com Ms. Martha, que é a representação fidedigna da bela sulista, educada para ser a senhora da *plantation*. Seu comportamento reflete muito da descrição das

mulheres antes e durante a guerra. As expressões em francês que sutilmente insere em seus diálogos são típicas da sociedade pré-bélica que representa, pois assim demonstravam conhecimento da alta cultura (Brown 763). Assume-se que Martha nunca tenha casado, apesar da breve menção de que tivesse perdido alguém para a guerra. Não se explica diretamente como veio a ser dona da escola estabelecida na casa de seu pai, sem um homem responsável.

Martha foi educada para a devoção religiosa, a submissão e a domesticidade; porém, como as senhoras da *plantation* da época, demonstra força e atitude para enfrentar as adversidades da guerra. Assim, representa um fenômeno irônico que retirava as mulheres do contexto da vida doméstica na esfera privada, na contramão das motivações da guerra, entre as quais estava a vontade de manter os valores da sociedade sulista que cultivava a domesticidade das mulheres (Brown 761).

Diferente da fria, envelhecida e incestuosa Ms. Farnsworth de Cullinan, essa Martha tem sua sexualidade explicitada, pelo menos, em dois momentos que nos remetem, sutilmente, ao roteiro de Siegel, restrita às expectativas de pureza da “mulher ideal”: o primeiro, ao lavar o corpo do desacordado soldado, objeto seminu de sua ação, este causa-lhe excitação sensual; e o segundo, já depois do soldado recuperado, quando ambos firmam-se em um momento de sedução, e Martha abstém-se de beijá-lo ao ouvir suas alunas no andar superior.

A diretora é referência para as alunas e frequentemente estimula momentos de reflexão que contribuem para sua formação. Suas decisões são compartilhadas e, por vezes, democraticamente confirmadas. Um exemplo disto ocorre quando permite a estadia do soldado apenas após confirmar que nenhuma das mulheres ali teria objeções. A religião é a guia moral de suas deliberações. “Wouldn't it be the Christian thing to do?” (*The Beguiled* 2017 00:08:51), diz Amy, quando quer convencê-la da permanência do soldado. Suas atitudes, aliadas às cenas de convívio harmonioso entre as alunas assinalam o vínculo de afeto e cumplicidade entre aquelas mulheres.

McBurney de Coppola não é um homem muito forte, e nem tão sagaz quanto sua

versão em Siegel. Esforça-se muito para ser aceito pela Bela Sulista em controle daquela casa, ao mesmo tempo que declara seu amor por Edwina, e troca constantes olhares furtivos com Alicia. Ele quer ficar, está amedrontado e não quer voltar para guerra. É covarde, vitimiza-se constantemente. Quando entende que terá que deixar o refúgio, diz com ressentimento: “It's a shame, isn't it, that I couldn't have remained helpless.” (*The Beguiled* 2017 00:51:42). No entanto, a amputação de sua perna não parece um ato de vingança, e sim um acidente, consequência de uma escolha mal feita. Martha parece estar sendo prática, ela conhece as adversidades da guerra, e reage em estado de emergência, da forma que acredita poder salvar a vida do soldado. Amputado, McBurney passa a rejeitar toda a estrutura que o abrigou. Alcoolizado, ironiza o modo de vida naquela escola: “What are you lovely Southern ladies learning today? The Art of Castration?” (*The Beguiled* 2017 01:11:44). Seu comportamento violento fortalece ainda mais a união daquelas mulheres que se veem em perigo. A diretora precisa defender sua escola, e apenas um leve sorriso, revela ao espectador, com sutileza e malícia, sua satisfação ao assistir a reação de McBurney aos cogumelos venenosos.

Livrar-se deste invasor é o que une as três Marthas: a de Cullinan, pragmática e desgastada; a de Siegel, rejeitada e vingativa; a de Coppola, contida e protetora de suas pupilas. Todas elas querem restaurar a harmonia da esfera privada.

Considerações finais

A sala de jantar - *the parlour* - é, como vimos, um espaço congregador. Nas três obras analisadas, é aí que se encontra a oportunidade para as interações sociais privadas, onde se compartilham experiências e significados culturais. As mulheres reunidas nesse espaço, enquanto passam os cogumelos de mãos em mãos até entregá-los ao soldado, reconhecem que estão ligadas pela cumplicidade de proteger-se. Assim, leitores e espectadores são convidados a entrar na experiência quando também se reconhecem ali.

Neste sentido, analisar a trajetória de *The Beguiled* permite-nos refletir sobre a representação das mulheres, procurando-se aprofundar os níveis de compreensão de um objeto cultural e seu contexto. Isso tudo, sob a luz dos Estudos Culturais e dos Estudos Feministas, que respaldam nossas reflexões e possibilitam aprofundar o entendimento de um tempo ao qual não pertencemos (mas de que ainda sofremos as consequências).

Assim, foi fundamental para esta pesquisa identificar na obra de Cullinan a temática da representação daquelas mulheres que, inseridas em contexto estereotipado da esfera privada, ajudam-nos a explorar o culto da domesticidade que delimitou a educação feminina por tantos anos, e ainda pode ser identificada em muitos de nossos meios sociais. Depois, procedeu-se à análise multifacetada das mulheres retratadas por Don Siegel, um realizador renomado pela sua celebração da masculinidade, sobretudo a hegemônica, o que nos possibilitou compreender outros aspectos da obra, como a derrota do “herói” e a aparente vitória feminina, que acaba por subverter essa lógica, causando estranhamento ao público.

A realização de Sofia Coppola desafiou o fazer cinematográfico, e concretizou de forma inovadora a alteração do *gaze* masculino e hegemônico tradicionalmente imposto ao espectador pelo cinema hollywoodiano. A inovação, no entanto, não vem sem hesitação e, por isso, faz-se necessário olharmos com atenção para sua decisão de

apagar a personagem escravizada como forma de universalizar a concepção de mulher, o que, por respeito, ou por medo de lembrar que faz parte do sistema opressor, acaba por remover da narrativa parte da história que caracterizava aquelas mulheres e moldava as relações na sociedade sulista. Se é problemática a escolha da diretora, é também um convite à reflexão sobre os sistemas de opressão e como estes permeiam a experiência cultural.

Não existem respostas definitivas para a cultura, o *gaze* é subjetivo, mas é o significado compartilhado da linguagem que nos faz assistir e reassistir a um filme, ler e reler um livro em busca de respostas que alteram a experiência cultural e aguçam a curiosidade científica.

Estudos como este têm, para além dos objetivos iniciais, o intuito maior de colaborar com a desconstrução da lógica patriarcal opressora. Faz-se necessário enxergar a pluralidade, e para isso, talvez, ter mais objetos culturais que representem mulheres, feitos por mulheres; que mulheres falem sobre mulheres, mulheres escutem mulheres. Se não for assim:

"como, a quem identificar-se? Onde reaprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagem, o gesto e a palavra quotidianos, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor?" (Barreno et al 199)

Por isso, essa pesquisa continua.

Referências bibliográficas

Corpus Trabalhado

Cullinan, Thomas. *The Beguiled*. Penguin Books, 2017.

The Beguiled. Directed by Don Siegel. From the novel by Thomas Cullinan. With Clint Eastwood , Geraldine Page, Elizabeth Hartman. The Malpaso Company, 1971.

The Beguiled. Directed by Sofia Coppola. Based on the novel by Thomas Cullinan. With Nicole Kidman, Kirsten Dunst, Elle Fanning, Colin Farrell. Columbia Pictures, 2017.

Bibliografia Citada

Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984.

Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Intro by Margaret Canovan, 2nd ed., The University Of Chicago Press, 1998.

Atad, Corey. “Sofia Coppola’s *The Beguiled* Whitewashes the Civil War–Era South. That’s Hardly a Surprise.” *Slate*, 20 Junho 2017, [slate.com/culture/2017/06/sofia-coppolas-whitewashed-new-movie-the-beguiled.html](https://www.slate.com/culture/2017/06/sofia-coppolas-whitewashed-new-movie-the-beguiled.html). Accessed 25 Oct. 2018.

Barreno, M., et al. *Novas cartas portuguesas*. Dom Quixote, 2010.

Beard, William. *Persistence of Double Vision: Essays on Clint Eastwood*. University of Alberta Press, 2000.

Beauvoir, Simone. *O Segundo Sexo. Fatos e Mitos*. Tradução de Sérgio Milliet, 4 ed., vol. 1, Difusão Européia Do Livro, 1970.

Berger, John, et al. *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation: Penguin Books, 1973.

Bradshaw, Peter. “Marie Antoinette”. *The Guardian*, 20 Outubro 2006, <https://www.theguardian.com/film/2006/oct/20/drama.romance>. Accessed 03 Aug. 2019.

Brown, Alexis Girardin. “The Women Left Behind: Transformation of the Southern Belle, 1840-1880”, *The Historian*, vol. 62, no. 4, 2000, pp. 759-778.

Burke, Peter. “The 'Discovery' of Popular Culture”, *People's History and Socialist Theory*. editado por Raphael Samuel, Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 216–26.

---. *Eyewitnessing : The Uses of Images as Historical Evidence*. Reaction Books, 2001.

Butler, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar, 7 ed., Civilização Brasileira, 2014.

Canby, Vincent. “Clint Eastwood Is Star Of Siegel’s ‘The Beguiled.’” *The New York Times*, 1 Abril 1971, www.nytimes.com/1971/04/01/archives/clint-eastwood-is-star-of-siegels-the-beguiled.html. Accessed 20 Sep. 2018.

- Cartmell, Deborah. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. 1 ed., Blackwell Publishing Ltd., 2012.
- Clinton, Catherine, editor. *Half Sisters of History: Southern Women and the American Past*. Duke University Press, 1994.
- Collins, Patricia Hill. "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought." *Social Problems*, vol. 33, no. 6, 1986, pp. S14–S32. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/800672. Accessed 20 May. 2019.
- Cobb, Shelley. "Film authorship and adaptation". *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Edited por Deborah Cartmell, Wiley, 2012, pp. 105-121.
- Connell, Raewyn W. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. John Wiley & Sons, 1987.
- Coppola, Sofia. "Sofia Coppola: 'I never felt I had to fit into the majority view'". *The Guardian*, 2 Julho 2017, www.theguardian.com/film/2017/jul/02/sofia-coppola-beguiled-i-never-felt-i-had-to-fit-into-the-majority-view-interview. Accessed 03 Aug. 2019.
- Coppola, Sofia. "Sofia Coppola on How She Turned Clint Eastwood's Macho 'The Beguiled' Into a Woman's Movie". *TheWrap*, 23 Julho 2017, www.thewrap.com/sofia-coppola-the-beguiled-womans-movie/. Accessed 11 Sep. 2018.
- Cott, Nancy F. *The Bonds of Womanhood: "Woman's Sphere" in New England, 1780-1835*. 2 ed., Yale UP. Ed., 1997.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*. Taylor & Francis Ltd, 1993.

Davis, Angela. “Reflections on the Black Woman's Role in the Community of Slaves”. *The Massachusetts Review*, vol. 13, no. 1/2, Woman: An Issue, 1971, pp. 81-100.

Day, William Patrick. “In the Circles of Fear and Desire.” *Revue Belge de Philologie et d’histoire*, vol. 65, no. 3, 25 Abril 2016, pp. 648–651,
www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1987_num_65_3_5629_t1_0648_0000_2.
Accessed 20 Nov. 2018.

Eco, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva, 8 ed., 1991, pp. 57.

Foucault, Michel. *Vigiar e punir: História da violência nas prisões*. Ática, 2002.

Fox-Genovese, Elizabeth. *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*. University of North Carolina Press, 1988.

Freud, Sigmund. *O fetichismo. Obras completas: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)*, 1 ed., vol. 17, Companhia das Letras, 2014, pp. 302-310.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Dell Publ. Co, 1979.

Greenberg, Harvey Roy. “Raiders of the Lost: Remaking as Contested Homage in Always”. *Journal of Popular Film and Television*, vol. 18, no. 4 , 1991, pp. 164-171.

Hall, Stuart. “The Work of Representation” *REPRESENTATION Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997, pp.

13–74,

class.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.Hall%2C%20The%20work%20of%20Representation.pdf. Accessed 12 Jan. 2018.

---. “Notes on Deconstructing ‘the Popular’”. *People’s History and Socialist Theory*, Raphael Samuel ed., Routledge & Kegan Paul, 1981, pp. 227–40.

Halttunen, Karen. *Confidence Man, Painted Women: A study of Middle-class culture in America, 1830-1870*. Yale UP, 1982.

Hanson, Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. I.B.Tauris, 2007.

Hassenger, Jesse. Gender-swapped and race-flipped remakes aren't living up to their potential. *The Verge*, 12 Fevereiro 2019, <https://www.theverge.com/2019/2/12/18220797/what-men-want-ghostbusters-the-hustle-remakes-gender-race-flipped>. Accessed 12 Jun. 2019.

Herring, Gina. “‘The Beguiled’: Misogynist Myth or Feminist Fable?” *Literature/Film Quarterly*, vol. 26, no. 3, 1998, pp. 214–219, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43796852. Accessed 28 Jun. 2019.

Hess, Amanda. “The Trouble With Hollywood’s Gender Flips”. *The New York Times*, 12 Junho 2018, www.nytimes.com/2018/06/12/movies/oceans-8-gender-swap.html. Accessed 28 Aug. 2019.

Hirsch, Foster. "The Beguiled: Southern Gothic revived." Resenha de *The Beguiled* 1971. *Film Heritage*, no. 7, 1971-72, pp. 15-20.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. South End Press, 1992.

Kaminsky, Stuart M. *Don Siegel: Director*. Curtis Books, 1974.

Kaminsky, Stuart M. *Don Siegel: Director : [From "Baby Face Nelson" to "Dirty Harry" - the Life of a Great Hollywood Maverick and His Anti-Hero Films]*. Curtis Books, 1974.

Kay, Karyn. "The Beguiled: Gothic Misogyny." Resenha de *The Beguiled* 1971. *Velvet Light Trap*, no. 16, 1976, pp. 32–33.

Kennedy, Todd. "Off with Hollywood's Head: Sofia Coppola as Feminine Auteur." *Film Criticism*, vol. 35, no. 1, 2010, pp. 37–59, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44019394. Accessed 08 Aug. 2019.

Kilomba, Grada. "The Mask". In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag. 2. Auflage, 2010.

Lauzen, Martha M. "Boxed In 2017-18: Women On Screen and Behind the Scenes in Television". Center for the Study of Women in Television & Film, San Diego State University, 2018, womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2019/09/2018-19_Boxed_In_Report.pdf. Accessed 20 Sep. 2019.

Leitch, Thomas M. "Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake." *Literature/Film Quarterly*, vol. 18, no. 3, 1990, pp. 138-149.

Lorde, Audre. "Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference". In: *Sister Outsider*, The Crossing Press, 1984, pp. 114-123,
www.erhsnyc.org/ourpages/auto/2016/5/10/34627858/Women%20Redefining%20Difference.pdf.

Lovell, Alan. "Don Siegel: Past Pleasures, Present Problems." *Academia.Edu*, 2015,
www.academia.edu/1125716/Don_Siegel_past_pleasures_present_problems?auto=download. Accessed 10 Sep. 2018.

Mackinnon, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. Arnold, 2003.

Maines, Rachel P. *The Technology of Orgasm: "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*. The Johns Hopkins University Press, 1999.

Mcgilligan, Patrick. *Clint: The Life and Legend of Clint Eastwood*. Harpercollins, 1999.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Palgrave Macmillan, 1989, pp. 13–26.

Nabokov, Vladimir Vladimirovič. *The Annotated "Lolita": Revised and Updated*. editado por Alfred Appel Jr., Vintage Books, 1991.

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in *Visual and Other Pleasures*. Macmillan Press, 1989, pp.13-26.

Ribeiro, Djamila. *Lugar de Fala*. Pólen Livros, 2019.

Rogers, Anna Backman. *Sofia Coppola the Politics of Visual Pleasure*. Berghahn Books, 2018.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emílio, ou Da educação*. Tradução de Sérgio Milliet, 3 ed., Bertrand Brasil, 1995.

Showalter, Elaine. *The female malady*. Penguin, 1985.

Smith-Rosenberg, Carroll. *Disorderly Conduct*. Oxford University Press, 1986.

Smith, Paul. *Clint Eastwood : A Cultural Production*. University of Minnesota Press, 1993.

“Sofia Coppola Responds to ‘The Beguiled’ Backlash — Exclusive”. *Indiewire*, 15 Julho 2017, www.indiewire.com/2017/07/sofia-coppola-the-beguiled-backlash-response-1201855684/. Accessed 18 Sept. 2019.

“Sofia Coppola Biography.” *The Biography.Com Website*, 12 Maio 2014, www.biography.com/filmmaker/sofia-coppola. Accessed 28 Aug. 2019.

"The Beguiled - Press Conference - Cannes." Youtube, Festival de Cannes Officiel, 2017, www.youtube.com/watch?v=vx6-cNuqTLo Accessed 18 Sept. 2019.

Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh University Press, 2006.

Welter, Barbara. "The Cult of True Womanhood: 1820-1860". *American Quarterly*, vol. 18, no. 2, 1966, pp. 151–174.

Bibliografia de Apoio

Allison, Deborah. "Don Siegel." *Archive.Org*, 2009,
web.archive.org/web/20101013004619/archive.sensesofcinema.com/contents/directors/04/siegel.html. Accessed 15 Sept. 2018.

Allison, Deborah. "Siegel, Don." *Senses of Cinema*, Julho 2014,
sensesofcinema.com/2004/great-directors/siegel/. Accessed 15 Sep. 2018.

Aylmer, Olivia Lindsay. "Reevaluating the Gross Misunderstanding of Sofia Coppola's Cinematic Oeuvre." *Dazed*, 20 Fevereiro 2019,
www.dazeddigital.com/film-tv/article/43411/1/sofia-coppola-politics-of-visual-pleasure-anna-backman-rogers-interview. Accessed 20 Sep. 2019.

Bunch, Sonny. "Opinion | Of Course Sofia Coppola's 'The Beguiled' Differs from the Original. That's What Makes It Great." *The Washington Post*, 6 July 2017,
www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2017/07/06/of-course-sofia-coppolas-the-beguiled-differs-from-the-original-thats-what-makes-it-great/. Accessed 17 Aug. 2018.

"Cannes Says 'Non' to 'Marie-Antoinette.'" *TODAY*, 24 Maio 2006,
www.today.com/popculture/cannes-says-non-marie-antoinette-wbna12955588.
Accessed 15 Aug. 2019.

Frey, Angelica. "Beneath the Pretty Surfaces of Sofia Coppola's Films." *Hyperallergic*, 29 April 2019, hyperallergic.com/496999/sofia-coppola-the-politics-of-visual-pleasure-by-anna-b-ackman-rogers/. Accessed 15 Sep. 2019.

Handyside, Fiona. *Sofia Coppola, A Cinema of Girlhood*. I.B. Tauris, 2017, <https://journals.openedition.org/lisa/10367>Handyside, Fiona. *Sofia Coppola, A Cinema of Girlhood*. I.B. Tauris, 2017, <https://journals.openedition.org/lisa/10367>.

Hoberman, James Lewis "The Snake in the Schoolhouse." *The New York Review of Books*, 2017, www.nybooks.com/daily/2017/07/06/the-snake-in-the-schoolhouse-the-beguiled/. Accessed 07 Jul. 2018.

Jaggi, Ruchi. *Cultural & Media Studies*. Vikas Publication, 2015, www.researchgate.net/publication/282001067_Culture_and_Ideology Accessed 15 Aug. 2019.

Kennedy, Todd. "On the Road to 'Some' Place: Sofia Coppola's Dissident Modernism Against a Postmodern Landscape." *Academia.Edu*, vol. 52, 2015, pp. 51–67, www.academia.edu/10148475/On_the_Road_to_Some_Place_Sofia_Coppola_s_Dissident_Modernism_Against_a_Postmodern_Landscape. Accessed 01 Sep. 2019.

Kreutz, Katia. "Os Filmes de Sofia Coppola." *Academia Internacional de Cinema*, 7 Maio 2019, www.aicinema.com.br/os-filmes-de-sofia-coppola. Accessed 07 Jul. 2018.

Lovell, Alan. "Film Criticism, Ideology and Mass Culture." *Academia.Edu*, 2015,
www.academia.edu/3239343/Film_criticism_ideology_and_mass_culture.
Accessed 07 Jul. 2018.

Smaill, Belinda. "Sofia Coppola: Reading the Director". *Feminist Media Studies*,
Monash University, 2013,
www.academia.edu/1189031/Sofia_Coppola_Reading_the_Director. Accessed 07
Jul. 2018.

"The Beguiled (1971 Film)". *Wikivisually*, 2017,
[https://wikivisually.com/wiki/The_Beguiled_\(1971_film\)](https://wikivisually.com/wiki/The_Beguiled_(1971_film)). Accessed 02 Sep. 2018.

Tumanov, Vladimir. "One Adam and Nine Eves in Donald Siegel's The Beguiled and
Giovanni Boccaccio's 3:1 of The Decameron." *Neophilologus*, vol. 98,
no. 1, 21 June 2013, pp. 1–12,
link.springer.com/article/10.1007/s11061-013-9364-2. Accessed 30 Jan.
2019.