

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA
PROG. DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA

JULIA MACHADO MUSSARELLI

“THE BEGUILED”
DE SOFIA COPPOLA: O FEMININO NA TELA

São Paulo
2018

JULIA MACHADO MUSSARELLI

“THE BEGUILED”

DE SOFIA COPPOLA: O FEMININO NA TELA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, do Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Educação, Arte e História da Cultura.

Área de Concentração: Processos Interdisciplinares

ORIENTADORA : Profa . Dra . Rosana Maria Pires Barbato Schwartz

SÃO PAULO

2018

M989b Mussareli, Júlia Machado.
The beguiled de Sofia Coppola: o feminino na tela / Júlia Machado Mussareli.
79 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.
Orientadora: Rosana Maria Pires Barbato Schwartz.
Referências bibliográficas: f. 73-78.

1. Cinema. 2. História. 3. Gênero. 4. Representação do feminino. 5. Olhar feminino. 6. Direção. 7. Transposição. 8. Gestalt. 9. Análise. I. Schartz, Rosana Maria Pires Barbato, *orientadora*. II. Título.

CDD 401.41

Bibliotecária Responsável: Andrea Alves de Andrade - CRB 8/9204

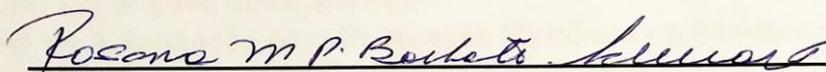
JULIA MACHADO MUSSARELLI

"THE BEGUILED"
DE SOFIA COPPOLA: O FEMININO NA TELA

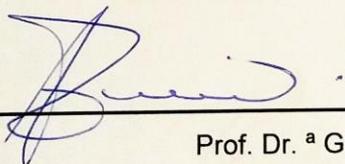
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Educação Arte e História da Cultura.

Aprovada em 11 de Dezembro de 2018.

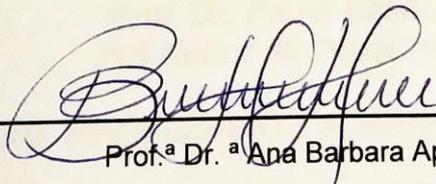
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Rosana Maria Pires Barbato Schwartz
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr.^a Glauca Eneida Davino
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.^a Dr.^a Ana Barbara Aparecida Pederiva
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dedico essa tese a todas as mulheres que já sofreram desigualdade no ambiente de trabalho, especificamente as que trabalham na área audiovisual.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço imensamente a Deus, que me abençoou com essa oportunidade.

A minha amada família dos Machado Mussarelli e ao meu namorado Rodrigo, que foram fundamentais em todos os momentos, mostrando-me que nada é tão precioso na vida quanto o companheirismo. Eles foram meu porto seguro para que eu pudesse dar continuidade a este trabalho.

A minha querida orientadora Rosana Schwartz, que com confiança e paciência foi acertando os trilhos desse caminho.

A Capes, pelo financiamento.

A todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho, e mesmo que indiretamente, foram bastante solidários em compartilhar experiências e contribuírem com a minha compreensão sobre a Sétima Arte, dentre eles: o professor Fernando Salinas, que mais uma vez me recebeu e me ajudou durante meu estágio em suas aulas; e a professora Regina Giora que trouxe a oportunidade de participar do livro do seu grupo de pesquisa.

Meus agradecimentos especiais para algumas pessoas que me apoiaram diretamente nesse processo, minhas amigas: Talita, Letícia, Juliana, Rayane e Lucinéia, que muitas vezes ouviram meus desabafos, me tiraram de casa para distrair e que com muita amizade me acolheram. Agradeço ainda ao meu primo Luiz que sempre me incentivou a seguir meu sonho de trabalhar com Cinema e que me apresentou a cineasta Sofia Coppola quando eu ainda era adolescente.

Agradeço também aos meus amigos e companheiros de mestrado, pessoas incríveis que tive a honra de acrescentar em meu rol de amizades e que muitas vezes trouxeram momentos divertidos para essa jornada, meus queridos “rolezeiros”: Marina “Donna” Tavares, Augusto “Snow” Santos, Matheus “Maxx” Ribeiro.

As mulheres brilhantes que também tive a honra de conhecer através desse curso: Bethina, Letícia, Noemi e Jane.

As professoras incríveis que pude ter na minha banca: Bárbara e Glaucia com quem conversei sobre o meu trabalho, cujos comentários foram fundamentais para que eu pudesse repensar esse processo de elaboração e argumentação.

E, por último e não menos importante, agradeço a todas as mulheres cineastas que contribuem para a reformulação da representação da imagem da mulher no Cinema e especialmete a maravilhosa Sofia Coppola, que continua apresentando suas personagens femininas de uma maneira excepcional.

*“Meus filmes não são sobre ser, mas sobre se
tornar .”*

Sofia Coppola

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo problematizar, sob a categoria de análise de gênero, da História Cultural e da semiótica o longa-metragem *“The Beguiled”* através do olhar da diretora Sofia Coppola. A pesquisa transita nas teorias da História da Cultura e Artes possibilitando identificar e questionar as continuidades e rupturas do feminino local/universal/global norte-americano na contemporaneidade considerando o cinema como documento histórico. A metodologia de análise entrelaça a história do presente (perspectiva da diretora) com a história do passado (espaço e tempo do enredo). Identifica as permanências e transformações da construção histórica, social e cultural do feminino nas personagens mulheres, assim como as relações geracionais, as representações do passado/presente e os imaginários sociais na trama, sem perder de vista o real/ficcional, criado pelo olhar de uma mulher cineasta. A pesquisa também percorre a trajetória de vida pessoal e profissional da cineasta para compreender a leitura dela sobre as narrativas literária e cinematográfica; similarmente divaga sobre o livro *“A Painted Devil”* escrito por Thomas Cullinan que serviu como inspiração para que Coppola e Siegel produzissem o filme; do mesmo modo percorre sobre a primeira versão do filme, produzido por Don Siegel nos anos 70 e a figura masculina. Sem a pretensão de analisá-los, o livro e a primeira versão do filme contribuem para a percepção da transposição para o remake de Coppola, sustenta a verificação proposta e proporciona a base teórico-metodológica da problemática central. Por fim, adentra no campo da Gestalt para uma análise mais completa do filme a partir do olhar feminino de Coppola.

Palavra-chave: Cinema, História, Gênero, Representação do feminino, olhar feminino, direção, transposição, Gestalt, análise.

ABSTRACT

This dissertation aims to problematize, under the category of gender analysis, Cultural History and Semiotics, the feature film *"The Beguiled"* through the eyes of director Sofia Coppola. The research goes through the theories of the History of Culture and Arts making it possible to identify and question the continuities and ruptures of the feminine local / universal / global North American in contemporary times considering the cinema as historical document. The analysis methodology interweaves the history of the present (director's perspective) with the history of the past (space and time of the plot). It identifies the permanences and transformations of the historical, social and cultural construction of the feminine in the female characters, as well as the generational relations, the representations of the past / present and the social imaginaries in the plot, without losing sight of the real / a woman filmmaker. The research also traces the trajectory of personal and professional life of the filmmaker to understand her reading on literary and cinematographic narratives; similarly wanders over the book *"A Painted Devil"* written by Thomas Cullinan that served as inspiration for Coppola and Siegel to produce the film; likewise runs through the first version of the film, produced by Don Siegel in the 70's and the male figure. Without the pretension of analyzing them, the book and the first version of the film contribute to the perception of the transposition to the remake of Coppola, supports the proposed verification and provides the theoretical-methodological basis of the central problematic. Finally, he enters the field of Gestalt for a more complete analysis of the film from the feminine look of Coppola.

Key words: Cinema, History, Gender, Representation of the feminine, feminine look, direction, transposition, semiotics, analysis.

LISTA DE FIGURAS

Decupagem do filme “ *The Beguiled* ” disponibilizado em: <http://temfilmes.net/filme/o-estranho-que-nos-amamos>

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2	CINEMA ENTRE LINHAS	18
2.1	O SABER DO REPRESENTAR	18
2.2	LUZ, CÂMERA E DEMOCRATIZAÇÃO	22
2.3	O ESPELHO DE HOLLYWOOD CONTRA O REFLEXO FEMININO..	25
3	A ESCOLHA DE SOFIA	29
3.1	O OLHAR DE SOFIA ANTES DE SER COPPOLA	29
3.2	O TORNAR-SE MULHER	35
3.3	A MARCHA PARA O EMPODERAMENTO	38
4	TRANSPOSIÇÃO	42
4.1	O REMAKE QUE NÓS AMAMOS	42
4.2	O DIABO PINTADO	43
4.3	O MASCULINO DOS ANOS 70	44
5	ANÁLISE	46
5.1	EROTISMO E DESEJO FEMININO	46
5.2	DESILUSÃO E VINGANÇA	56
5.3	AUTONOMIA E SEGURANÇA	61
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
	REFERÊNCIAS	73

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A imagem da mulher está constantemente passando por transformações sociais, políticas, econômicas e culturais, na contemporaneidade ganharam visibilidade nos estudos acadêmicos e nas produções artísticas. Não é recente o “desfavorecimento” das mulheres em comparação com os homens nas sociedades ocidentais. As construções históricas do gênero feminino acompanharam as relações de poder, colocando-as em lugar secundário em diversos setores, como o profissional ou cultural nos espaços públicos. Em termos de representação foi retratada de forma homogenia, inferiorizada, sexualizada ou assexualizada, como máquina de reprodução, esposa, mãe ou amante.

O modelo de sociedade patriarcal¹ ocidental atravessou a história estabelecendo poder masculino sobre a mulher e filhos. Envolve aspectos familiares, trabalhistas e políticos na organização social. Era dever de todos obedecer ao homem dominante. A obra pioneira do movimento feminista “O Segundo Sexo”, escrito pela francesa Simone de Beauvoir², em 1949, foi precursora nos questionamentos fundamentais sobre as funções socialmente construídas das mulheres nos espaços públicos e privados. Desvelou origens e construções culturais da desigualdade entre os sexos.

As conquistas femininas do final do século XIX, início do XX³ e principalmente das décadas de 1960 e 1970, trouxeram paulatinamente o protagonismo das mulheres em diversas áreas do conhecimento e no mercado produtivo.

¹ Na sociedade patriarcal o homem era o responsável pela família, sua figura merecia respeito e submissão da esposa e filhos, era por tanto, a espinha dorsal da sociedade e desempenhava os papéis de procriação, administração econômica e direção política. (Coleção **Nosso Século** 1900-1910 - Ed. Abril. 1980 - **Vol.** 1)

² Escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social francesa. (CAVALCANTI, Dias, Jardel. Simone de Beauvoir: da velhice e da morte. 2014)

³ Durante o século XIX as mulheres das classes sociais trabalhadoras lutaram pelo direito de voto e melhores condições de vida e trabalho. Nas primeiras décadas do século XX, direitos civis e políticos. (Mulheres do século xx: memórias de trajetórias de vida, suas representações (1936-2000). 2004. 236p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.)

Com a segunda onda feminista⁴, padrões culturais e sociológicos construídos no passado, começaram a ser quebrados. As mulheres de grupos sociais burgueses⁵ ou das elites⁶ começaram a desempenhar funções historicamente masculinas nas áreas do trabalho produtivo. Os movimentos feministas foram ganhando força, e inúmeras artistas se empenharam para que os estereótipos impostos às mulheres pudessem ser vistos de uma forma mais crítica.

As mulheres artistas e professoras lutaram para que pudessem ter a liberdade de escolher sua profissão e pelos direitos econômicos e sociais. Desejavam desconstruir o imaginário de fragilidade e de irracionalidade, imposto á elas pela cultura patriarcal.⁷ Examinar as raízes culturais responsáveis pelas desigualdades foi foco das discussões da segunda onda feminista.

A primeira e segunda onda feminista trouxeram avanços para as mulheres. Grupos de artistas mulheres tiveram percepções de suas funções como elementos transformadores das suas próprias realidades e dos demais integrantes das suas sociedades. Abrangeram o quesito de arte conceitual, e passaram a abordar reflexões sobre a situação da mulher nos espaços públicos e privados. Diversas atuações das feministas em prol da igualdade de direitos entre homens e mulheres serviram como base sustentadora para que fossem possíveis tais transformações no meio artístico e cultural.

⁴ A segunda onda do feminismo é uma continuação esperada da primeira. A Segunda onda do movimento feminista tem suas raízes e sua essência principalmente na Ideologia de gênero. (BEAUVOIR, De, Simone. O segundo sexo. 1949)

⁵ A Burguesia é uma classe social do regime capitalista, onde seus membros são os proprietários do capital, ou seja, comerciantes, industriais, proprietários de terras, de imóveis, os possuidores de riquezas e dos meios de produção (Bresser-Pereira, Luiz Carlos. "As duas fases da história e as fases do capitalismo". Textos para Discussão 278. Escola de Economia de São Paulo, 2011).

⁶ Grupos de elite são excepcionais, que se destacam dos demais, também pode ser considerado sinônimo de aristocracia (Doob, Christopher. Social inequality and Social Stratification in US Society. 2013. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education Inc.).

⁷ Cultura onde homens adultos mantêm o poder primário e predominam em funções de liderança política, autoridade moral, privilégio social e controle das propriedades. No domínio da família, o pai (ou figura paterna) mantém a autoridade sobre as mulheres e as crianças (MATURANA, Humberto. Amar e Brincar: fundamentos esquecidos do humano - Do patriarcado à democracia . São Paulo: Palas Athena, 2004).

Apesar do início da história da sétima arte⁸ se contrapor a realidade de predomínio masculino nas grandes funções de bastidores, foi apenas a partir dos anos 70 que mulheres que trabalhavam na direção cinematográfica tiveram a oportunidade de explorar, reformar e representar a imagem da mulher sob seu olhar feminino.

Segundo a historiadora de cinema Cari Beauchamp metade dos filmes feitos até 1925 foram escritos por mulheres na qual ela defende que “a história do cinema foi construída por mulheres, imigrantes e judeus, pessoas que não seriam aceitas em nenhuma outra profissão na época”.

A francesa Alice Guy Blaché, foi a pioneira da narrativa ficcional no cinema em 1896. Mas com o auge de Hollywood⁹ e a conversão do cinema em uma grande indústria, as mulheres foram cada vez mais relegadas a tarefas subalternas.

A historiografia oficial, com Georges Sadoul¹⁰ na liderança, se encarregou de apagar as realizações de Alice Guy e de outras pioneiras para atingir “ideal feminino da América”¹¹. À vista disto, com a falta da mulher-norte americana na direção cinematográfica, a imagem da mesma era até então representada de forma extremamente sexual e que pouco acrescentavam ao enredo das histórias em termos intelectuais.

⁸ A numeração das artes refere-se ao hábito de estabelecer números para designar determinadas manifestações artísticas. O termo "sétima arte", usado para designar o cinema, foi estabelecido por Ricciotto Canudo no "Manifesto das Sete Artes", em 1912. (SOURIAU, Étienne - La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée, Paris, Flammarion, 1969).

⁹ Hollywood é um distrito da cidade de Los Angeles, na Califórnia, situado a noroeste de Downtown Los Angeles. O distrito possui grande importância na constituição da identidade cultural dos Estados Unidos e se tornou famoso mundialmente pela concentração de empresas do ramo cinematográfico. (DALPIZZOLO, Daniel. A história do cinema: A era de ouro em Hollywood).

¹⁰ Escritor, roteirista e jornalista francês de cinema. (SADOUL, Georges - História do cinema mundial Volume I. Ed. Martins.)

¹¹ American way of life ('estilo americano de vida') é a expressão usada a um estilo de vida que funcionava como referência de auto-imagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos da América. Era uma modalidade de comportamento dominante cuja base é a crença nos direitos à vida, à liberdade e à busca da felicidade. Pode-se relacionar o American way com o American Dream. (CUNHA, Paulo. American way of life : representação e consumo de um estilo de vida modelar no cinema norte-americano dos anos 1950. 2017. Tese de Doutorado).

Ao se problematizar a ação das mulheres cineastas necessita-se esclarecer que as mulheres dos grupos sociais mais elevados economicamente, possuíam mais chances de adentrar no mundo das artes, nos anos iniciais do século XX, pois as demais, trabalhavam para complementar a renda familiar, não possuíam formação ou permaneciam somente atuando no mundo privado.

As transformações do mundo ocidental pós Segunda Guerra Mundial¹², com a intensificação da interação das mulheres no trabalho produtivo e as ações dos movimentos sociais dos anos de 1960, que lutavam por liberdade, igualdade entre os sexos, direitos e respeito aos negros, trouxeram as cineastas à visibilidade.

Nos anos 1970 as mulheres que trabalhavam nas áreas artísticas puderam ter a oportunidade de explorar, reformar e representar a imagem da mulher de sob seu olhar feminino.

Dentre as cineastas, optou-se em trabalhar, nesta pesquisa de mestrado, a contemporânea Sofia Coppola, que passou a se destacar a partir da 76.^a cerimônia do Oscar¹³ (2004) quando foi a primeira norte-americana a ser indicada na categoria de Melhor Diretor pelo seu segundo filme “Encontros e Desencontros” (Lost in Translation, 2003) e teve o mesmo indicado na categoria de Melhor Filme e vencendo na categoria de Melhor Roteiro Original. Até então, apenas duas mulheres cineastas na história do Cinema tinham sido indicadas na categoria de Melhor Diretor. Após ter sido indicada, Coppola passou a ser considerada uma influenciadora em Hollywood por diversos veículos de comunicação (The Talks¹⁴,

¹² A Segunda Guerra Mundial foi um conflito militar global que durou de 1939 a 1945, envolvendo a maioria das nações do mundo — incluindo todas as grandes potências. (MARTIN, Gilbert. A Segunda Guerra Mundial: Os 2.174 dias que mudaram o mundo. 2014).

¹³ Oscar, oficialmente chamado de Prêmios da Academia (em inglês, The Academy Awards ou The Oscars), é o maior e mais prestigioso prêmio do cinema mundial, entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles (PEREIRA FILHO, Francisco Alves. Oscar Awards: A História Completa do Maior Prêmio do Cinema Mundial. BLUHM. 2002).

¹⁴ Website que reúne jornalistas e críticos americanos prestigiados de cinema que publicam artigos sobre filmes. (The Talks : <http://the-talks.com>)

The New York Times¹⁵, Variety¹⁶ entre outros) e pelos seus posicionamentos enquanto mulher/roteirista e suas construções de protagonistas femininas.

Compreende-se que:

“Cada diretor, de fato, (ao menos na medida que se considera autor, é dizer, responsável total por sua obra), manifesta inevitavelmente motivos e temas em volta dos quais gira consciente ou inconscientemente” (CASSETTI e DI CHIO, 1996, p.130).

Sofia Coppola iniciou sua carreira como atriz na trilogia de “O Poderoso Chefão”¹⁷ (*The Godfather*, 1972) dirigido por seu pai Francis Ford Coppola¹⁸. Criticada por suas atuações, Sofia desistiu da carreira de atriz e decidiu adentrar no ramo de direção cinematográfica, trazendo como diferencial seus enredos que mostraram com sensibilidade o interior feminino de suas protagonistas.

Recebeu destaque em 2003 com o filme “*Encontros e Desencontros*” (*Lost in Translation*), que proporcionou à cineasta a sua primeira indicação ao Oscar na categoria de melhor direção e ganhou na categoria de melhor roteiro original. Seus outros lançamentos após “*Encontros e Desencontros*” tiveram notoriedades por continuar a trabalhar com protagonistas mulheres.

Seu último ressaltado foi o remake do filme dos anos 70 “*The Beguiled*” (*Um estranho que nós amamos*) que foi inspirado no livro de 1966 de Thomas Cullinan¹⁹

¹⁵ Jornal diário estadunidense, fundado e publicado continuamente em Nova York desde 18 de Setembro de 1851 (The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com>).

¹⁶ Revista estadunidense semanal especializada em cinema, em negócios e na indústria do entretenimento. (Revista online disponível em: <https://variety.com>)

¹⁷ Filme norte-americano de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola, baseado no livro homônimo escrito por Mario Puzo; é um dos filmes mais aclamados e considerado um dos mais importantes filmes da história do cinema (The Godfather - Documentário especial: A Look Inside)

¹⁸ Produtor, roteirista e cineasta norte-americano, reconhecido internacionalmente por dirigir uma das mais aclamadas trilogias da história do cinema “O Poderoso Chefão” (Francis Ford Coppola (em inglês) no Internet Movie Database)

¹⁹ Novelista americano e importante escritor de romances da década de 50 e 60 (Thomas P. Cullinan, Novelist, 75". The New York Times. June 17, 1995).

chamado “*A Painted Devil*”. Dirigido por Don Siegel²⁰ e protagonizado por Clint Eastwood²¹. É viável ressaltar que na pesquisa será trabalhado o título original do filme em inglês por ter recebido o título em português muito diferente de seu original.

O longa se passa em meio à Guerra Civil Americana²², mas retrata em seus ditos e não-ditos a sociedade patriarcal comandada pelo universo masculino dos anos 70. Toda narrativa é impregnada pelo seu tempo históricos, pelo olhar de quem o produziu. O passado da Guerra Civil Norte-americana é carregado das questões do tempo presente, do tempo da sua produção. As teorias da história cultural desvelam a impossibilidade de recuperar ou resgatar o passado, afirma que ele é sempre representado.

Após essa produção o mesmo roteiro obteve sua história reestruturada pela visão de Coppola. Sua trajetória lhe rendeu a consagração de ser a segunda mulher diretora na história do cinema a receber o prêmio de Melhor direção em Cannes²³. Na qual a primeira mulher a ganhar o mesmo prêmio foi em 1961, a cineasta Yuliya Solntseva, por “*A Epopéia dos Anos de Fogo*”.

Ao objetivar estudar as mulheres/personagens representadas desse filme, foi fundamental adentrar em questões teórico-metodológicas que mostram que Sofia

²⁰ Diretor de cinema e televisão estadunidense mais conhecido por dirigir a obra de suspense Fuga de Alcatraz de 1972 (FILHO, Rubens Ewald (2002). Dicionário de Cineastas. São Paulo: Companhia Editora Nacional).

²¹ Ator, cineasta produtor dos Estados Unidos famoso pelos seus papéis típicos em filmes de ação como o anti-herói (Clint Eastwood no site Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0000142>)

²² Conhecida como Guerra de Secessão ou Guerra Civil dos Estados Unidos foi uma guerra civil travada entre 1861 e 1865 nos Estados Unidos, após vários estados escravagistas do sul declararem sua secessão e formarem os Estados Confederados da América contra os estados que não se rebelaram conhecidos como “União” ou simplesmente “Norte” (Izecksohn, Vitor Escravidão, federalismo e democracia: a luta pelo controle do Estado nacional norte-americano antes da Secessão. Revista de História; Revista semestral do Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ nº 6 Janeiro-Junho de 2003 Volume 4).

²³ Cannes ou Festival International Du Film, é um dos mais prestigiados e famosos festivais de cinema do mundo. Acontece todos os anos, no mês de maio, na cidade francesa de Cannes (Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr>).

Coppola não colocou apenas a sua visão como mulher, de certa idade e de uma determinada cultura, mas também apresentou para o público os protagonismos femininos contemporâneos, construídos por meio, das transformações da história, suas lutas, seus desejos e desafio.

As diferentes personalidades apresentam as temporalidades da história, as relações que se descontroem e as continuidades culturais, mais enraizadas e difíceis de se modificarem.

O documento histórico filme desvela no enredo o contexto sócio-político contemporâneo apresentado no passado, na época em que se passa o filme, século XIX. Também como a diretora interpreta e retrata, através das suas experiências de vida a trama da história.

O cinema passou a ser reconhecido como um documento da história a partir do século XX, quando historiadores da Escola do *Annales*²⁴, problematizaram a história proposta pelo positivismo²⁵, linear repleta de causas e efeitos sem compreensão dos processos.

Os historiadores dos *Annales* influenciaram, posteriormente diversos outros historiadores europeus e norte-americanos. Estes, passaram a analisar o uso de imagens das pinturas, fotográfica e em movimento como fonte/documento para estudos históricos. March Bloch e Lucian Febvre foram os pioneiros dessa transformação nos estudos históricos, e buscaram desenvolver novas metodologias em ciências humanas. Assim, a partir da *Escola dos Annales*, o cinema passou a ser reconhecido como uma fonte de análise histórica, como registro/documento.

²⁴ A chamada escola dos *Annales* é um movimento historiográfico que se destacou por incorporar métodos das Ciências Sociais à História (BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: 1929-1989*. São Paulo: Edit. Univ. Estadual Paulista, 1991).

²⁵ O positivismo é uma corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX. Os principais idealizadores do positivismo foram os pensadores Auguste Comte e John Stuart Mill. Esta escola filosófica ganhou força na Europa na segunda metade do século XIX e começo do XX. É um conceito que possui distintos significados, englobando tanto perspectivas filosóficas e científicas do século XIX quanto outras do século XX (TRINDADE, Héliogio (org.). *O Positivismo: teoria e prática*. 3ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2007).

Os estudos e análises propostos por Marc Ferro, March Bloch, Lucian Febvre e Peter Burke apontam que por um filme ser constituído de diferentes tipos de linguagens (escrita, sonora e visual) ele é uma pista a ser decodificada de uma maneira ampla para o historiador da cultura.

Um filme pode proporcionar identificação de diferentes elementos que envolvem questões de relacionamento, traços do cotidiano de uma época, revelar valores ideológicos e aspectos da sociedade conforme seu contexto histórico, tanto de quem o produziu, quanto dos personagens criados para o filme, seja baseado em história real ou não.

Tendo em vista a inserção do Cinema nos estudos históricos, o progresso nas construções dos enredos e as mudanças nos papéis de personagens femininas, as mulheres cineastas puderam adentrar no campo de estudo a partir do momento em que conseguiram se diferenciar por mostrar questões femininas que anteriormente não eram expostas.

O estudo proposto não pretende analisar as duas versões anteriores do filme de Sofia Coppola, mas, observar diferentes olhares, tanto de época como de gênero, as implicações ideológicas de cada época e cultura e o contexto social.

Ao observar a imagem feminina representada nos roteiros dos filmes e a transposição feita do livro "*A painted Devil*" de 1966 escrito por Thomas Cullinan que inspirou e possibilitou as adaptações de sua história para o cinema, através da primeira versão do filme, produzido por Don Siegel nos anos 70, pistas se apresentam para a pesquisa, como as opções de Sofia Coppola no tratamento das questões das permanências e transformações do feminino, seu olhar sobre o enredo e as interferências do mundo contemporâneo, do presente no passado. Nesse sentido, a trajetória profissional da diretora e o mercado do cinema, atravessam as problemáticas, ou seja, a história da cineasta, as interferências do "ser" mulher que se apresentam no roteiro.

Por tanto, para responder ao problema de pesquisa proposto e atingir os objetivos, optou-se em percorrer pela metodologia da História Cultural e sob a perspectiva de gênero e tratar o documento filme pelo viés interdisciplinar.

Acredita-se que o estudo do documento/filme remake "*The Beguiled*", baseado na versão original de 1971 e no livro "*A painted Devil*" de Thomas P. Cullinan, proporciona para os estudos interdisciplinares das academias, reflexões que envolvem o gênero feminino construídos pelo olhar de uma mulher/diretora (Sofia Coppola), colabora para as transformações do feminino no contemporâneo e para a observação das múltiplas narrativas que compõem a história.

Dessa forma, a dissertação se subdivide em quatro capítulos respectivos:

O primeiro capítulo aborda a Cultura e Cinema, onde foi compreendido o cinema como documento histórico, as questões do público-alvo e o público de massa e a apresentação dos personagens em diferentes contextos históricos.

O segundo capítulo, reflexões sobre questões de Gênero, as lutas pela igualdade entre os sexos, como o feminismo colaborou para que mulheres cineastas pudessem ter espaço no meio cinematográfico a trajetória de Sofia Coppola, sua história como cineasta, como ela tem se destacado, entre outras diretoras por meio do seu foco, o protagonismo feminino.

No terceiro capítulo o trabalho de transposição dos filmes e do livro para a compreensão das transformações e permanências do feminino através dos contextos históricos.

Por fim, o estudo de gênero no documento fílmico do longa-metragem para identificar as personagens femininas apresentadas e a questão de como o olhar da diretora mulher mostra uma continuidade ou descontinuidades no processo de transformação do feminino que englobará a Gestalt e a semiótica, onde será observada juntamente com as matrizes sem pretensão de aprofundamento além do mestrado.

2 CINEMA ENTRE LINHAS

2.1 O SABER DO REPRESENTAR

O filme *“The Beguiled”* apresenta diversos aspectos importantes, tanto da história dos Estados Unidos da América, quanto sobre as permanências e transformações do feminino encontrado nas personagens da época. É interessante analisar a importância que a representação histórica tem quando se analisa as personagens que Sofia Coppola retrata.

A representação da história através das artes tem sido muito discutida e debatida durante décadas entre os historiadores. Autores como Walter Benjamin e Roger Chartier²⁶ afirmam que a representação serve como um recurso que permite ao historiador compreender a complexidade do mundo histórico-social.

À vista disto, não apenas a arte como pintura adentrou nessa discussão, mas a fotografia e o cinema também passaram a ser considerados uma fonte de análise histórica por meio de suas representações.

Este movimento iniciado no campo da literatura, do cinema e das artes em geral, enriqueceu significativamente o discurso historiográfico, auxiliando na ruptura de tabus e restrições que limitava a historiografia profissional.

Segundo o filósofo Theodor W. Adorno²⁷, as técnicas de industrialização aplicadas à arte se moldam em entretenimento, sem um real valor artístico. Este valor estaria na capacidade da autenticidade da obra de arte. Considerando o pensamento de Adorno a autêntica obra de arte deve perturbar, provocar, remeter ao desconhecido, e ser capaz de movimentar o pensamento daquele que entra em contato com ela. Para o filósofo, o ouvinte do rádio, bem os espectadores de cinema

²⁶ Historiador francês vinculado à atual historiografia da Escola dos Annales (BARROS, José D'Assunção. "A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier", in Revista Diálogos, UEM, v. 9. n.º 1, 2005).

²⁷ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno foi um filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. É um dos expoentes da chamada Escola de Frankfurt. (https://www.ebiografia.com/theodor_adorno/)

e televisão, são consumidores de fórmulas prontas, cuja finalidade é, em última instância, apontar o desejo das pessoas ao consumo, oferecendo respostas simplistas para suas vidas; onde tudo se resolve com o consumo. Segundo Adorno, as obras cinematográficas incentivam assuntos que o espectador já sabe, sem apontar questionamentos e problematizar questões cotidianas. Dessa forma, a indústria cultural evita todo contato do público evitando o conflito, a insatisfação com o imediato e o questionamento racional.

A arte, dominada pela intenção propagandística da indústria cultural em promover certo modo de vida consumista, contribuiria, por conseguinte, para a produção e a propagação da reificação e da fetichização – da mercadoria, das pessoas em mercadoria, da própria vida em objeto de troca, ou seja – em mercadoria. Mesmo que algumas mudanças na estrutura narrativa sejam incapazes de mudar o fato de que, no ilusionismo cinematográfico, há sempre o reenvio a uma identidade que se deseja construir, fazendo a vida parecer similar ao filme e vice-versa, a impressão de que essa identidade entre ser e ser representado, entre cinema e a realidade. Logo, não deve haver por parte do espectador algum esforço de interpretação. Assim, “o produto prescreve toda reação”, onde deve-se haver a diversão fácil, o mero entretenimento, a consequente capacidade reificadora e repressora de um desejo socializado e não efetivamente realizado dos produtos da indústria cultural. Adorno e Horkheimer enfatizam os elementos retrógrados e recessivos do cinema, como os apelos sexuais que até os anos 2000 estiveram presentes, onde pode-se também verificar as representações de personagens femininas que obtinham os mesmos valores nos enredos (sexualizadas, donas de casa, sem entendimento e problemáticas).

Mas o filósofo Walter Benjamin atenta para características formais do cinema, ele aponta que o uso do cinema para transmitir ideologias políticas e que não precisa levar somente a um embotamento do pensamento, mas pode também produzir algo de positivo, como é observado em diversos enredos atuais que problematizam questões da sociedade (como o filme *Moonlight* vencedor da premiação do Oscar de 2017 que tratava sobre homossexualidade, etnia e pobreza).

Benjamin destaca um traço distintivo da então nova arte cinematográfica: a tatilidade da imagem cinematográfica, algo advindo de uma herança dadaísta. Tatilidade é a capacidade de ser uma imagem tátil, perceptível pelo tato. Com isso ele aponta que a imagem em movimento do cinema nos atinge “intermitentemente”, produzindo um efeito de choque traumatizante que nos movimenta de alguma forma, igualmente ao filme de Coppola que traz confrontos e questionamentos a respeito do espaço da mulher na sociedade, trazendo a representação da própria segundo a percepção da cineasta.

O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer estabeleceu um debate no início dos anos 60, onde discutia-se entre os historiadores inúmeras noções e critérios da retórica, ética e conceitos da filosofia quando se envolve a veracidade da história em obras. Composto neste sistema de ideias, a representação possibilita entender a obra como uma discussão que conduz o receptor e resgata a autoridade do historiador. Segundo Gadamer, ao analisar uma obra em sua representação histórica é notável o essencial e nunca o acidental, pois a imagem retratada pode não ser uma mera imitação da natureza, mas sim a representação do que pode ser a natureza, provando que a imagem pode ganhar uma realidade autônoma conforme a maneira que é representada, incluindo por tanto a questão que esbarram na Gestalt²⁸ ou Semiótica²⁹ introduzida no filme que pode demonstrar situações que ocorreram de forma abstrata.

Ainda seguindo o campo da filosofia, entende-se que ao analisar a obra sob a perspectiva da representação histórica a linguagem utilizada na narrativa da obra se torna referência para que haja comprovação do discurso, na qual se introduz um “efeito real” que conseqüentemente produz a credibilidade da tal. (DE CERTEAU, 1982, P. 100-101). Logo, é destacável que a ideia de representação pode ser

²⁸ Gestalt é uma doutrina que defende que, para entender o todo, deve-se entender as partes (ARHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual - Uma Psicologia Da Visão Criadora. Editora: Thomson Pioneira).

²⁹ Semiótica é o estudo dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sócio-culturais, isto é, sistemas de significação (SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção primeiros passos).

composta pela classificação e delimitação entre diferentes grupos sociais, entre as práticas que reconhecem as identidades e pelas formas institucionalizadas que marcam tais representações para uma classe ou comunidade como observa-se no filme entre as personagens.

Como o filme *“The Beguiled”* é uma adaptação de uma obra literária, é viável entender a representação no quesito de literatura e história, onde é importante compreender as representações literárias e as realidades sociais que elas representam. Segundo Paul Ricoeur³⁰, a representação historiadora é diferente quando se diz a narrativa ficcional pois engloba um jogo dialético entre o autor e leitor através da capacidade persuasiva do discurso do historiador, logo o autor propõe a ambição de representar em verdade o passado e a representação historiadora está vinculada à relação da memória e o momento de fazer história no mesmo momento de registrar a história. A representação pode por tanto, revelar o mistério da memória, na qual ela é constituída pelo fato de ser uma lembrança. Dessa forma, a testemunha se torna essencial para a fase documental, onde o testemunho da lembrança passa a ser válida a partir da credibilidade que ela contém.

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais de ocorrência (RICOEUR, 2007, p. 172).

Logo, o livro *“A painted Devil”* pode ser analisado historicamente como uma ambição do autor de querer retratar o ocorrido no tempo que se passa o enredo, ou até mesmo representar no livro lembranças passadas de avós ou indivíduos conhecidos, que de alguma forma pudessem colaborar para a criação da estória do livro.

³⁰ Filósofo e pensador franceses do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial (Paula, Adna Cândido de; Sperber, Suzi Frankl. Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana - Um diálogo possível).

Quando se parte para analisar historicamente a parte da estética utilizada no filme, observa-se que :

“Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre o público determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 58).

A imagem quando é representada, é a produção homogeneia desde um aglomerado de regras, que estabelecem incluso de um conjunto limitado de uma ligação entre o visível e o inteligível, que forma representações de ações. Por fim, segundo Rancière³¹, a estética revaloriza a própria estética, chegando a ser contraponto singular ao ressentimento antiestético contemporâneo. Logo, entendendo a questão da estética representada, é destacado que a própria estética que é trabalhada no filme de Coppola ao se notar a questão da suavidade das cores e imagens que são representadas em relação aos acontecimentos perturbadores que ali acontecem; entende-se que Coppola consegue adentrar no campo de Rancière ao revalorizar a história daquelas personagens quando mostradas de maneira sutis mas mesmo assim, não deixando de apresentar o drama real que muitas mulheres viveram no período da Guerra Civil americana, servindo como apoio de pesquisa historiográfica neste quesito.

2.2 LUZ, CÂMERA E DEMOCRATIZAÇÃO.

Outrora era inaceitável analisar um filme do ponto de vista histórico, mas a partir do século XX, com o surgimento de novas correntes historiográficas, a perspectiva de estudos históricos se abrangeu e objetos desprezados pela história tradicional passaram a servir como fonte de análise crítica. Marc Ferro (1976) foi um dos historiadores que pensou no cinema como fonte possível para análise histórica.

³¹ Filósofo francês, professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII. Seu trabalho se concentra sobretudo nas áreas de estética e política (A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário (resenha). Por Fernando César Teixeira França. Revista de História, São Paulo, 1990).

No final dos anos 70, ele publicou em seu texto, "O Filme: uma contra análise da sociedade", a ideia do filme como documento. Ferro afirma que:

" ... entre o cinema e a história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses lugares o cinema intervém" (FERRO, 1976, p.11).

Logo, a realização de um filme seja ficção ou documentário assemelha-se ao trabalho do historiador na construção da História ao unir imagens, textos, a narrativa de como é contada, o figurino, expressão e etc que fazem parte do contexto histórico que se encontram. Dessa forma:

"cada filme tem um valor como documento, qualquer que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário, pelo imaginário que transpõe, todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. Além disso, se é verdadeiro que o não-dito, o imaginário é tanto história quanto a História, o Cinema, sobretudo a ficção, abre um caminho régio em direção das zonas psico-sócio-históricas nunca alcançadas pela análise dos documentos convencionais" (FERRO, 1975, p.13).

Assim, é possível verificar a representação da sociedade, delineando fatos, pessoas vivas, e as próprias observações do autor. Logo, quando se analisa o filme de Sofia Coppola nota-se que ele toma parte nas angústias e no imaginário social do público, onde a representação da vida cotidiana evidencia este imaginário e se torna capaz de o revelar nas suas entrelinhas.

Contudo, o Cinema não deve ser estudado apenas como uma indicação do imaginário, mas deve ser analisado o filme como um produto vinculado à técnica, às máquinas e à questão ligada ao capital. Por essa questão econômica, o Cinema foi passado a ser apropriado pelo sistema capitalista, e conseqüentemente se tornou uma fonte de lucros. Dessa maneira, é sensato entender que as pressões sociais e econômicas pesam ao se considerar a filmagem de um roteiro.

Quando o filme de Coppola é compreendido com esta questão, é interessante lembrar que o contexto histórico que é vivenciado hoje possibilita que Sofia traga a

temática feminina para o Cinema, sendo capaz de apresentar a visão da mulher sob uma época que era complexa ao se tratar do papel e do espaço que a mulher tinha na sociedade.

Alguns lapsos da ideologia, da sociedade, se tornam revelações relevantes para o estudo da História (FERRO. 1976 p105). Essas revelações por meio de algumas falhas e a alternativa do controle sobre as imagens fazem com que o filme, ultrapasse o conteúdo pretendido conduzindo-o a um amplo campo de investigações para a pesquisa histórica, permite que se faça a análise de diversos fatos que não são visíveis na maioria dos casos.

A recomposição do cotidiano em todos os seus aspectos materiais e afetivos marcam a relação do Cinema com o espectador. "Os atos mais simples da vida cotidiana, objetos mais triviais que constituem o meio circundante de todos os dias, as situações mais banais, tudo isso se encontra, sob o olho da câmara, seus aspectos matizados e luxuriantes, fato importante que explica a fascinação que um filme exerce sobre o espectador" (MAFFESOLI, 1984, p.73).

O fascínio que o filme exerce sobre o espectador não se explica apenas como uma forma de evasão, mas por uma relação de integração. A relação do espectador com o filme não é apenas de um ser passivo que recebe imagens. O imaginário, a historicidade de cada um atua profundamente no momento em que as imagens vão sendo captadas. Diante das imagens do filme:

"... o imaginário confunde, numa mesma osmose o real e o irreal, o fato e a carência, não só para atribuir à realidade os encantos do imaginário, como para conferir ao imaginário as virtudes da realidade" (MORIN, 1970, p.251).

O Cinema, se tornou um veículo de comunicação de massa que tem a possibilidade de levar imagens a diferentes culturas. Da mesma forma que o filme de Coppola abrangeu a questão feminista mesmo que de maneira sutil em seu filme, o Cinema traz a possibilidade de expandir novas tendências políticas e ideológicas, culturas desconhecidas e padrões de vida alternativos para o espectador. Permite uma conectividade ampla para o ser humano, possibilitando que todos participem

das transformações que ocorrem no mundo. À vista disto, quando o Cinema democratiza o conhecimento ele possibilita a junção de todas as classes sociais (quer sejam da cidade ou do campo), o que era privilégio somente das classes mais abonadas, hoje propõe conhecimento para todos.

Portanto, a divulgação de hábitos e costumes juntamente com a democratização do conhecimento através do Cinema gera novas expectativas que por consequência amplia os níveis de reivindicações de maior participação da população no âmbito político, social e cultural trazendo a possibilidade de se mudar diversas questões da sociedade como a igualdade de gênero nas representações cinematográficas.

2.3 O ESPELHO DE HOLLYWOOD CONTRA O REFLEXO FEMININO

No cinema norte-americano (no período entre 1908 e 1918), a figura feminina apresentada era, de certo modo, limitada, tendo em vista que quem comandava o mundo do cinema era o realizador e cineasta David Lewelyn Wark Griffith³², logo, ele era o responsável por escolher os atores que iriam atuar e os papéis que iriam ser representados. As atrizes por sua vez, geralmente atuavam como a jovem criança, a mãe, a esposa e dona de casa, ou como a mulher perseguida, que seria resgatada pelo herói no decorrer do filme.

Postumamente anos mais tarde, o mesmo tipo de estereótipo continuava a ser mantido, mas se moldava aos poucos ao “ideal feminino da América”. Na década de 20, já não era mais o realizador que comandava suas produções, mas sim o produtor, dessa forma, com o crescimento do capitalismo, os investidores passaram a ter uma relação mais forte com a indústria.

³² David Lewelyn Wark Griffith foi o cineasta pioneiro da articulação cinematográfica. Foi o primeiro cineasta a utilizar dramaticamente o close, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera (David Robinson, *Hollywood in the Twenties* (New York: A. S. Barnes & Co, Inc., 1968).

Após a Primeira Guerra Mundial³³, o papel da mulher surge sob uma nova perspectiva, fica ligada ao erotismo e ao cinema cômico. Nesse período os Estados Unidos adotavam uma nova política de protecionismo da indústria nacional, onde quase todas as salas de cinema passaram a exibir exclusivamente filmes do cinema norte-americano. Associada a esta situação, e à exportação da indústria para a Europa, os Estados Unidos passa a incentivar o crescimento de clássicas produtoras, como a Paramount Pictures³⁴, a 20th Century Fox³⁵ e a Universal³⁶. A partir de então, Hollywood se fortalece e inicia-se a sua supremacia a nível mundial. Neste contexto, surge uma variedade de papéis femininos em Hollywood, onde a mulher começa a ser a figura principal das obras, seja em histórias de amantes, com a sensualidade ao rubro ou em enredos onde é uma heroína que se modifica com o casamento, a mulher passa a ser representada com uma caracterização ampla.

Com a crise de Wall Street³⁷ em 1929, as produções cinematográficas e as grandes produtoras passaram a se concentrar em obras que se baseavam em Óperas³⁸ e em espetáculos da Broadway³⁹. Surge a época áurea dos musicais, onde

³³ A Primeira Guerra Mundial foi um conflito armado que ocorreu entre 1914 e 1918 com as principais potências da Europa. O seu caráter mundial estava relacionado ao fato de os conflitos envolverem todas as grandes potências do mundo capitalista ocidental (SONDHAUS, Lawrence. A primeira Guerra Mundial: a História completa. Ed. Contexto. São Paulo).

³⁴ A Paramount Pictures Corporation é um dos principais estúdios de cinema dos Estados Unidos da América, fundado por Adolph Zukor (EAMES, John Douglas. The Paramount Story. Nova Iorque: Crown, 1985).

³⁵ A 20th Century Fox, também conhecida simplesmente como Fox, é um dos seis maiores estúdios de cinema dos Estados Unidos (CUSTEN, George F., Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood; New York: BasicBooks, 1997).

³⁶ A Universal Studios é um estúdio de cinema norte-americano de propriedade da Comcast e de sua subsidiária NBCUniversal (MATTOS, A. C. Gomes de. Primeiros estúdios americanos. In: Histórias de Cinema)

³⁷ A Crise de Wall Street ou a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque desencadeou a mais devastadora crise econômica da história dos Estados Unidos, considerando-se a abrangência e a duração dos seus efeitos (A crise de 1929. Disponível em: http://www.historiamais.com/crise_de_1929.htm).

³⁸ Ópera é um gênero artístico teatral que consiste em um drama encenado acompanhada de música, ou seja, composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com presença ou não de diálogo falado (Gonçalves, R. Uma Breve Viagem pela História da Ópera Barroca, cap. 1 e 2. SP: Clube de Autores, 2011 - Disponível em www.clubedeautores.com.br/book/87392 Uma_Breve_Viagem_pela_Historia_da_Opera_Barroca).

a figura da “pin-up”⁴⁰ ligada ao fetichismo, substitui o erotismo vivido na forma de “sex appeal”⁴¹, como a “femme fatale”⁴². Surgem os novos estereótipos femininos.

A partir da Segunda Guerra Mundial, o cinema introduz uma crítica ao antissemitismo e a Hitler⁴³. Os papéis femininos e os masculinos passam a ser utensílio de crítica social e mudança de mentalidades. Após 1945, a produção americana passou a seguir outros caminhos, a mulher volta a ser representada de forma sensual e erotizada, na qual surge estrelas como Marilyn Monroe⁴⁴.

Com a chegada dos anos 60 e a realização de projetos culturais e ideológicos alternativos lançados na década de 50, Hollywood abriu suas portas para jovens ambiciosos e adentrou na fase de revolução cultural no quesito de representação, chegava a Nova Hollywood.⁴⁵

³⁹ Broadway, refere-se às performances teatrais apresentados nos 40 teatros profissionais com 500 ou mais assentos localizados no distrito do Lincoln Center via da Broadway, no centro de Manhattan, Cidade de Nova Iorque. Os teatros da Broadway são amplamente considerados representantes do mais alto nível teatral em língua inglesa (Broadway End-of-Season-Statistics. Disponível em: <https://www.broadwayleague.com/press/press-releases/2015-2016-broadway-end-of-season-statistics/>).

⁴⁰ Pin-up é uma modelo voluptuosa, cujas imagens sensuais produzidas em grande escala exercem um forte atrativo na cultura pop (PIPER, Rudolf. Garotas de papel. [S.l.]: Global Editora, 1976).

⁴¹ A palavra sex appeal é utilizada para definir o poder de atração que um indivíduo possui, o seu charme e sensualidade (Significado trazido do dicionário. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sex-appeal/>)

⁴² Personagem modelo usado muito na literatura e cinema do gênero policial e no drama europeu (No Place for a Woman: The Family in Film Noir. Disponível em: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/noir/np05ff.html>).

⁴³ Adolfo Hitler foi um político alemão que serviu como líder do Partido Nazista (MARTIN, Gilbert. A Segunda Guerra Mundial: Os 2.174 dias que mudaram o mundo. 2014).

⁴⁴ Atriz e modelo norte-americana. Estrela de cinema de Hollywood, é um dos maiores símbolos sexuais do século XX, imortalizada pelos cabelos loiros e as suas formas voluptuosas (SABADIN, Celso. A história do cinema pra quem tem pressa: Dos Irmãos Lumière ao Século 21 em 200 Páginas. Ed. Valentina. 2018).

⁴⁵A Nova Hollywood refere-se a um movimento cinematográfico estadunidense que renovou significativamente a produção técnica e estética da indústria de cinema dos Estados Unidos na década de 1970, após vivenciar uma profunda crise econômica e de paradigmas na primeira metade dos anos 1960 (LIMA, SANTOS, Paulo; DO REIS, VOGNER, Francis. Nova Hollywood O Cinema da Nova Hollywood. Centro Cultural Banco do Brasil. 2015).

“Estudiosos de cinema começaram a discutir a segunda metade dos anos 1960 como um período de mudanças fundamentais na história dos filmes americanos, traçando o desenvolvimento do renascimento de Hollywood nos anos 1970, renomeando o cinema americano como moderno ou, o mais comum, Nova Hollywood.” (KRAMER, 2005, p. 02)

Na Nova Hollywood a sexualização feminina, que estava presente no cinema clássico se estendeu e a representação da imagem da mulher no cinema continuava a ser preservada com costumes do cinema clássico.

“O cinema clássico narrativo de Hollywood dominou o entretenimento no mundo influenciando os cinemas de muitos países e, a imagem da mulher no cinema passou a ser ícone de sexualidade. O corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo. Por outro lado, a influência das estrelas de cinema oferecia lições de moda, maquiagem, comportamento e relações sociais mais livres, impulsionou a nova mulher ao consumo e ao narcisismo, estimulando a afirmação de si mesma.” (PASSERINI, 1993, p. 369)

Desde então, a mulher passou a interiorizar conceitos apresentados pelo cinema clássico em sua própria identidade como se fossem a realidade do feminino, disponibilizando sua feminilidade como sinônimo de atração sexual para os homens.

“O cinema foi estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, [...] como o cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologia, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significativa, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, auto-imagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia.” (LAURENTIS, 1978, p. 37).

Neste meio tempo, nascia Sofia Coppola, que tinha que lidar com estes conceitos hollywoodianos em sua própria vida. Logo, considerando entrevistas que a cineasta já concedeu para algumas mídias, é notável que Coppola busca representar a imagem da mulher no cinema hollywoodiano diferente dos padrões estipulados pelo cinema clássico, apresentando o universo feminino em suas protagonistas a partir da sua visão como mulher, especialmente em seu novo filme “*The Beguiled*”. Na obra de Coppola, ela apresenta ao público a mesma premissa da

primeira versão, porém, expõe com sutileza. Coppola destaca nas personagens, a profundidade psicológica individual de cada uma delas e nas circunstâncias dramáticas que vivem e que desvelam aspectos da condição da mulher na sociedade contemporânea.

Ao ser questionada em algumas entrevistas de veículos midiáticos como “Adoro cinema”⁴⁶, “Elle magazine”⁴⁷ e “I-D”⁴⁸ por representar as mulheres em seu remake de forma diferenciada ao da primeira versão dirigida por Siegel, a cineasta Sofia Coppola expõe que seu objetivo era de explorar a história sob uma ótica feminina, buscando apresentar para o público o lugar da mulher na Guerra Americana, onde tivesse a possibilidade de desenvolver as relações de poder entre homem e mulher através da perspectiva feminina, trazendo voz à elas e mostra-las em como se comportariam sem ter que se preocuparem em atender às expectativas patriarcais ensinados naquela época, onde era respeitável desempenharem funções domésticas e respeitarem totalmente a figura masculina sem questionar sua autoridade.

3. A ESCOLHA DE SOFIA

3.1 O OLHAR DE SOFIA ANTES DE SER COPPOLA

A mulher burguesa começou a desempenhar papel significativo na área do trabalho produtivo, a partir dos anos 60. Ela passou a ter visibilidade em setores econômicos que antes desse período nem se quer eram divulgados, como no campo artístico/cinematográfico, onde se levantou milhares de questionamentos a respeito

⁴⁶ AdoroCinema é um website brasileiro de base de dados de informação sobre notícias, matérias sobre cinema, premiações, catálogo geral de filmes, atores e diretores (Site disponível em: <http://www.adorocinema.com/>).

⁴⁷ Elle é uma revista feminina de moda francesa, publicada pela Hachette Filipacchi Médias desde 1945. É a maior revista de moda do mundo em circulação, com 42 edições em mais de 60 países (Disponível em: <https://elle.abril.com.br>).

⁴⁸ A i-D é uma revista britânica dedicada a moda, música, arte e cultura jovem. Foi fundada pelo designer e ex-diretor de arte da Vogue Terry Jones em 1980 (Disponível em: https://i-d.vice.com/en_us).

da existência de mulheres na História da Arte, sobre o modo de como eram retratadas em obras e sobre o preconceito que artistas mulheres sofriam diante da sociedade. Tais assuntos tinham a necessidade de ser discutidos e investigados.

Desde os anos 70 a diferença entre a perspectiva masculina e feminina nas artes é evidenciada e discutida, alguns críticos das artes como John Berger passaram a analisar que pintores do sexo masculino representavam as mulheres como objetos passivos e sexuais, e que pintoras mulheres, como Mary Cassatt⁴⁹, representavam mulheres em suas obras como sujeitos ativos na sociedade.

Com o avanço da cultura estética e visual das artes, o Cinema também implementou sucessivamente um padrão representativo particularmente parcial à visão masculina. Em 1975, a acadêmica Laura Mulvey apresentou a ideia de que os filmes clássicos hollywoodianos estimulam o(a) espectador(a) a se identificar com o sujeito masculino ativo, e a admirar e desejar a figura passiva e sexualizada da mulher. Ela nomeou o fenômeno de o “olhar masculino”.

O ingresso de mulheres ao mercado de trabalho e especificamente à parte técnica do cinema, trouxe como consequência o surgimento da autonomia para o exercício de um cinema autoral feminino, ofereceu um contraponto que permitiu investigar quais seriam as coordenadas de um olhar genuinamente feminino no cinema, onde se apresentou o “olhar feminino”.

Desde o começo de sua carreira como diretora, Sofia Coppola mostra ter uma característica marcante que a diferencia de outras mulheres na direção cinematográfica: a participação na construção dos roteiros de seus filmes. Segundo o crítico de cinema Andrew Sarris “A forma como um filme se apresenta e desenvolve deve estar relacionada com a forma como pensa e sente o diretor”; Sarris ainda ressalta em seu artigo “Cinema do autor”, que, para um diretor ser reconhecido autor/roteirista de sua obra ele deve de encaixar nessas três categorias:

⁴⁹ Pintora americana que se destacou no movimento impressionista (A História de Mary Cassatt. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/mary-cassatt>).

“a competência técnica, uma personalidade reconhecível e um sentido interno que emerge da tensão entre a personalidade e o material” (STAM, 2000, p.109). Apesar de Sarris e seu artigo terem recebidos várias críticas, o Cinema do autor ainda se destaca e embora tenha passado por pequenas mudanças ao longo dos anos, ele ainda permanece como uma das melhores teorias de análise que envolve o diretor no papel de autor. Considerando o artigo de Andrew Sarris juntamente com a Teoria Feminista do Cinema (criada nos anos 70), se encontra Sofia Coppola que de uma maneira sofisticada e singular, aponta em seus filmes personagens e enredos que exploram o universo feminino.

Ao discorrer a respeito da influência que a vida particular de Sofia Coppola tem para a construção dos personagens apresentados no longa-metragem, são encontrados pontos que evidenciam o empoderamento⁵⁰ de mulheres norte-americanas que passaram por diversas modificações em diferentes períodos, no qual progressivamente obtiveram conquistas tanto individuais, quanto coletivamente, citando a Guerra da Secessão. É perceptível que estes conhecimentos e experiências das mulheres norte-americanas são apontadas nos trabalhos de Coppola, e que este “olhar diferenciado” é salientado quando ela exhibe a questão do imaginário feminino e social. Sofia consegue se sobressair por desvelar indagações contemporâneas em meio a Guerra Civil ou no efêmero da adolescência dos anos 90, ela busca usufruir da sutilidade para envolver o espectador na ideia central de seus filmes.

Sofia Carmina Coppola (nascida no dia 14 de maio de 1971) é filha de um dos cineastas mais aclamados de Hollywood: Francis Ford Coppola, o responsável pela trilogia memorável “*O Poderoso Chefão*” (*The Godfather*, 1972).

⁵⁰ Empoderamento é a ação social coletiva de participar de debates que visam potencializar a conscientização civil sobre os direitos sociais e civis. Esta consciência possibilita a aquisição da emancipação individual e também da consciência coletiva necessária para a superação da dependência social e dominação política (A origem do conceito Empoderamento. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/10/06/A-origem-do-conceito-de-empoderamento-a-palavra-da-vez>).

Segundo dados do site cinematográfico IMDB (<http://www.imdb.com>), nascida em Nova York, Sofia cresceu em meio a grandes artistas, como Andy Warhol; vertente que consequentemente fez com que ela desabrochasse seu lado artístico. Dessa forma, aos 15 anos Sofia estagiou na empresa Chanel e logo após começou a graduação no California Institute of the Arts (escola de artes co-fundada em 1961 por Walt Disney⁵¹ e a primeira instituição de ensino superior nos Estados Unidos especificamente para alunos de artes visuais e performáticas). Com um certo fascínio pela moda, Sofia largou a faculdade e criou sua própria linha de vestuário chamada MilkFed.

Apesar de ter um certo entusiasmo pela indústria da moda, foi no ramo cinematográfico que Sofia Coppola começou a ser reconhecida. Participante de pequenas aparições nas produções de seu pai, foi com o próprio Francis e na trilogia de maior prestígio que ela iniciou a carreira como atriz. Recebeu um reconhecimento maior no último filme da franquia de “*O poderoso Chefão*”, onde interpretou Mary Corleone, personagem que trouxe para Sofia o título de pior atriz do ano na premiação “Framboesa de Ouro”⁵². Apesar de ter recebido várias críticas, Sofia tentou novamente participar de outras produções como “*Star Wars Episódio I: A Ameaça Fantasma*” (*Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, 1999). Mas indicada novamente ao prêmio Framboesa de Ouro, Sofia desistiu da carreira de atriz e decidiu se dedicar exclusivamente para a direção cinematográfica.

Seu primeiro trabalho como diretora, foi o curta-metragem “*Bed, bad and beyon*” em 1996; e mais tarde, em 1998 “*Lick the star*” (veiculado diversas vezes no

⁵¹ Walter Elias Disney, conhecido por Walt Disney, foi um produtor cinematográfico, cineasta, diretor, roteirista, dublador, animador, empreendedor, filantropo e co-fundador da The Walt Disney Company (GABLER, Neil. *Walt Disney: O Triunfo da Imaginação Americana*. Ed. Novo Século).

⁵² Framboesa de Ouro é o prêmio cinematográfico humorístico dos Estados Unidos, concebido como uma paródia do Oscar pelo publicitário de Hollywood John Wilson, premeia os piores atores, filmes e demais atributos cinematográficos apresentados ao longo do ano (A história e as histórias do Framboesa de Ouro, prêmio dos piores de Hollywood. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/a-historia-as-historias-do-framboesa-de-ouro-premio-dos-piores-de-hollywood-que-chega-30-edicao-neste-sabado-1157092.html>).

Independent Film Channel.⁵³). Esses dois primeiros curtas já mostravam indícios de quem realmente era Sofia Coppola, pois abrangiam enredos que destacavam protagonistas femininas. No ano seguinte, escreveu e dirigiu seu primeiro longa-metragem “*As virgens Suicidas*” (*The Virgin Suicides*, 1999) que contou com excelentes críticas e teve sua exibição no Sundance Film Festival⁵⁴ em 2000.

Em seu segundo longa, “*Encontros e desencontros*” (*Lost in Translation* 2003) Sofia também participou do roteiro e foi a segunda mulher a ganhar o prêmio de “Melhor Roteiro Original” na premiação do “Oscar”, ganhou três “*Globos de Ouro*”, incluindo na categoria de “Melhor Filme Musical/Comédia” na categoria de “Melhor Direção”. Em 2004, Coppola foi convidada para complementar a “*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*” (entidade sem fins lucrativos formada para defender os interesses dos maiores estúdios produtores de filmes dos Estados Unidos).

Neste período, Sofia enfrentava sua separação com o cineasta Spike Jonze, e após muitas especulações, alguns indícios mostraram que o filme *Encontros e Desencontros* se tratava de uma biografia da própria diretora, onde ela sobrecarregou a protagonista com questões filosóficas a respeito da vida conjugal, da solidão e da busca do próprio ser.

Seu terceiro filme foi a cinebiografia “*Maria Antonieta*” (*Marie Antoinette*, 2006), e teve sua adaptação feita pela historiadora britânica Antonia Fraser. O filme estreou no “*Festival de Cannes*” (festival de cinema chamado Festival international du film, um dos mais prestigiados e famosos festivais de cinema do mundo) de 2006, e por querer mostrar mais uma vez o ponto de vista feminino da história (e por consequência mostrar a história da Rainha Francesa pela perspectiva da rainha Maria Antonieta), Coppola recebeu várias vaias do público francês, mas apesar da crítica inicial do povo, o filme recebeu aplausos ao final de sua exibição. A crítica

⁵³ Canal de televisão americana que transmite filmes independentes prestigiados pelos críticos de cinema americano (Disponível em: <http://www.independ.net/>)

⁵⁴ Festival americano de Cinema Independente que possui o intuito de ajudar novos cineastas, dirigindo o evento para as produções independentes (Disponível em: <http://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival>).

ficou dividida, mas mesmo assim ganhou o Oscar de melhor figurino e foi indicado ao “*Bafta*⁵⁵” (*British Academy of Film and Television Arts*) nas categorias de “Melhor Direção de Arte”, “Melhor Figurino” e “Melhor Maquiagem”.

Seus dois últimos filmes – “*Um Lugar Qualquer*” (*Somewhere*, 2010) e “*The Bling Ring- A Gangue de Hollywood*”, (*Bling Ring* 2013) obtiveram melhores resultados comparados ao “*Maria Antonieta*”. Sofia buscou sair do ramo de conforto e dirigiu um filme baseado em fatos reais (*The Bling Ring*) que retratou uma gangue que ficou famosa por roubar casas de estrelas de Hollywood. Apesar de ter recebido algumas críticas negativas por não se aprofundar nos personagens, o filme também foi bem recebido.

Após um longo período sem aparecer na mídia, Sofia estrou em março de 2017 no festival de Cannes com seu novo longa-metragem “*The Beguiled*” (*O estranho que nós amamos*), um remake⁵⁶ que propõe um contraponto à adaptação dirigida por Don Siegel nos anos 70, e que mostra mais uma vez (e dessa vez mais aprofundado) a perspectiva das personagens mulheres do filme.

Com este filme, Sofia foi a segunda mulher a ganhar o prêmio de “Melhor Direção” nos 70 anos de história do “*Festival de Cannes*”, e com um discurso memorável, Coppola agradeceu a diretora Jane Campion (que foi a única mulher no hall de vencedores da ⁵⁷*Palma de Ouro*).

"Thank you to Jane Campion for being a role model and supporting women filmmakers." (SOFIA COPPOLA, 2018)

⁵⁵ Academia britânica responsável pela premiação anual a excelência de trabalhos realizados em cinema, televisão, filmes e em outros meios audiovisuais (Disponível em: <http://www.bafta.org/>).

⁵⁶ Remake se refere à nova versão realizada por um artista em uma peça de teatro, em uma composição musical, em um filme, um programa de televisão, entre outros (Conceito extraído do dicionário em português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/remake/>).

⁵⁷ Palma de Ouro (francês: Palme d'or) é o prêmio de maior prestígio do Festival de Cinema de Cannes, entregue desde o ano de 1955 ao filme vencedor do Festival (Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr/>).

3.2 O TORNAR-SE MULHER

Durante os últimos anos, a humanidade pôde experimentar inúmeras mudanças na história. Novas manifestações abalaram e surpreenderam a sociedade; por consequência, essas manifestações trouxeram novas relações étnicas, sociais e geracionais que puderam ser estudados profundamente.

Segundo a historiadora Maria Izilda S. de Matos, por causa da visibilidade que a mulher tem passado em diferentes fatores, uma das mudanças que tem sido mais perceptível é das relações homem e mulher, onde a perspectiva feminina tem ganhado força e tem facilitado a descoberta de novos sujeitos sociais. Estes aspectos são perceptíveis ao observar pontos das estórias de algumas personagens que Sofia Coppola decidiu mostrar na segunda gravação do filme *“The Beguiled”*. Nota-se que sua proposta é revelar em cada uma delas, características de coragem, autocontrole, sabedoria e liderança, qualidades que antigamente como visto na primeira versão de 1965 eram representadas apenas no personagem de sexo masculino.

Nos anos 60, a presença da mulher no mercado de trabalho foi notória e isto se deu primeiramente, pela globalização do uso dos contraceptivos que facilitou o controle da maternidade e possibilitou um questionamento maior da dupla jornada de trabalho. É evidente que valores enraizados por paradigmas disciplinares patriarcais estavam presente nas famílias que viviam nos subúrbios e na sociedade.

Tais valores patriarcais foram fortalecidos no enredo do livro *“A painted Devil”*, de Thomas Cullinan, pois além de sua estória se passar no período de 1860, Cullinan expôs no livro os costumes conservadores que eram preservados em 1966 e que foram exibidos na primeira versão de Don Siegel de 1971.

É de se destacar que na primeira adaptação cinematográfica de 1971 as personagens são atadas primordialmente à questão do trabalho que englobavam funções mais árduas do cotidiano feminino, onde apesar de ter a figura da escrava, todas as personagens são vistas ajudando no trabalho doméstico e passam tempo

se distraíndo com as tarefas domiciliar. Ainda que fossem mulheres de 1864, suas representações através do olhar de um diretor norte-americano eram de mulheres empoderadas no quesito da sobrevivência da mulher em um ambiente que não dispunha da presença de um ser masculino. Todas desvelavam habilmente suas funções na casa, sem murmurar a respeito da falta de homens para ajudar em suas tarefas. Elas apenas se recordavam da figura masculina quando o foco era a questão relacional sentimental.

Igualmente às figuras representadas no filme, a maior parte das mulheres que viviam em territórios interioranos do sul dos Estados Unidos na década de 70 ainda estavam começando a se adaptar às ondas feministas que chegavam, e conseqüentemente modificavam aos poucos seus estilos de vida. Era admirável e respeitável a mulher que tinha como papel central de vida o casamento, a maternidade, a disciplina dos afazeres domésticos e a sexualidade retraída com o intuito de ser libertada apenas no momento de dar prazer ao marido, mas já se observava pontos de empoderamento no cotidiano da vida das norte-americanas. Gradualmente as mulheres iam se interessando por um trabalho independente (mesmo que domiciliar), e já sinalizavam para uma futura mudança no mercado de trabalho.

Em 1864 a educação das mulheres era limitada, restritamente relacionada às atividades domésticas, na qual ainda não tinham a possibilidade de usufruir dos direitos morais igualitários. Todavia, o empoderamento da mulher norte-americana evoluía constantemente através de batalhas que o povo americano enfrentava para conquistar e fixar seu território sobretudo no cenário posterior da *Marcha para o Oeste* em 1860⁵⁸.

⁵⁸ A Marcha para o Oeste Americano foi à incorporação de territórios interioranos pelos colonos pioneiros e desbravadores, que faziam a fronteira mover-se sempre um passo além (SCHWARTZ, Rosana. *Mulheres de fé – Norte Americanas no Brasil (1870-1930)*. Editora Expressão e Arte. São Paulo, 2011).

No mesmo ano do lançamento do primeiro filme *“The Beguiled”* (1971), nascia Sofia Coppola (14 de maio de 1971), que após 46 anos iria reestruturar o roteiro do mesmo filme e mostrar a importância que o avanço nas áreas de pesquisas voltadas acerca do gênero feminino tivera para que o cinema continuasse a ser visto como documento da história.

O dever imposto às mulheres de se tornarem mães e esposas, fechando-lhe as portas para qualquer outro estilo de vida é comparado a um recrutamento forçado abstrato, na qual as mulheres seguiam por englobar a cultura sem muitas vezes se questionarem a respeito de seus deveres, cumpriam com orgulho e responsabilidade, onde experimentaram transformar suas imagens paulatinamente.

A primeira versão do filme foi produzida em uma década importante para reivindicações femininas que voltavam com uma grande potência, na qual a partir de 1975 a ONU estabeleceu o Ano Internacional da Mulher e novos estudos sobre a mulher tiveram a possibilidade de ser analisados e ajudaram a ampliar diversas áreas de investigação.

“Isso instigou os interessados na reconstrução das experiências, vidas e expectativas das mulheres nas sociedades presentes e passadas, descobrindo-as como objeto de estudo, sujeitos da história e agentes sociais.” (Matos, 2003)

Logo, esse tipo de influência nas pesquisas resultou em questionamentos políticos importantes para a sociedade: o desempenho e a função da família, o papel da mulher nas áreas trabalhistas, a disciplina e questões de comportamento impostos pela sociedade. Dessa forma, os questionamentos que envolviam gênero e mulher adentraram na sociedade e ocasionaram em uma redefinição do político.

Essa inovação acarretou uma abertura nas pesquisas recorrentes ao homem e a mulher que antigamente eram apenas ignoradas ou citadas sem aprofundamento: a categoria de gênero. Essa categoria implica em dialogar com outras categorias existentes, mas corriqueiramente ainda é relacionado apenas como sinônimo de mulher.

Por se enquadrar no aspecto relacional, a categoria de gênero passou por uma auto avaliação e questões como: a procura pela identidade feminina única e direitos em relações aos homens foram discutidos e pontuados pelas variedades que ocorriam dentro das lutas femininas. As discussões expostas pela luta da igualdade se davam na questão de identidade de gênero.

Os estudos de gênero visam mostrar que as referências culturais são sexualmente produzidas, ou seja, por meio de símbolos, linguagens, normas, política, relações de poder, de parentesco e econômico, as referências de gênero estão sempre presentes nas referências do próprio cotidiano, nas estruturas mentais e nos corpos. Dessa forma, a categoria de gênero já não envolve apenas identidade sexual, mas também envolve uma dimensão relacional.

“Reconhece-se a linguagem como sistema complexo que ordena significados e práticas culturais, a partir do qual as pessoas representam e compreendem o mundo, inclusive quem são elas. Enquanto que os discursos são os suportes destes significados, tendo características normativas e encontrando-se plenos de poder.”
(MATOS, 2003)

A partir dos anos 90, as novas inserções de gênero foram constituindo um campo interdisciplinar, onde o número de pesquisas e teses foram extremamente crescentes quando eram analisados temas com mulheres e perspectiva de gênero.

Logo, os estudos de gênero englobam tendências que inquiram um ponto de vista linear, reformador e temporal ligado a leis de mudanças e anúncios do futuro. Por tanto, a categoria de análise feminino se encaixa devidamente para o estudo aprofundado das personagens do filme “O estranho que nós amamos” onde entende-se que Coppola mostra além da imagem da mulher, mostra o feminino.

3.3 A MARCHA PARA O EMPODERAMENTO

Á partir da primeira metade do século XIX, os Estados Unidos passaram por um momento de diversas diferenças econômicas, sociais, políticas e culturais que

vieram com o colonialismo europeu. Uma das diferenças mais drásticas que marcaram o país foi a colonização desigual dos estados da região Sul e Norte, na qual o Norte era caracterizado por ser extremamente industrial e capitalista onde sua norma era o fortalecimento do poder central e suas produções internas; e o Sul se destacava por ser campestre e escravista, na qual preservava a escravidão a fim de sustentar os demais estados.

Em 1820 foi firmado o Compromisso de Missouri que proibia a escravidão acima do paralelo 36°40'. Em 1850 foi firmado o Compromisso Clay, que concedia liberdade para cada Estado da federação decidir quanto ao tipo de mão-de-obra.

Apesar de possuírem diferenças extremas, os estados possuíam um contato diplomático entre eles. Porém em 1854, com a abolição do Compromisso de Missouri, houve o surgimento de várias discussões a respeito da escravidão em novos territórios que eram fortemente indagadas pelo Norte juntamente com o Partido Republicano (fundado no mesmo ano da abolição) que firmavam a proposta de que o Congresso deveria proibir a escravidão em outros estados, como no Oeste. Contudo, tais indagações e propostas causavam insatisfações dos sulistas, que afirmavam que a escravidão se dava apenas a uma forma de produção e trabalho que implicava no conceito de direito da propriedade.

Em 1860 o Estado da Carolina do Sul se desligou da União⁵⁹ e paulativamente outros estados seguiram esse mesmo rumo Logo, sete estados

⁵⁹ União foi o nome usado para referir os Estados Unidos, os vinte e três estados que não faziam parte da Confederação secessionista. Embora a União incluísse os estados ocidentais da Califórnia, Oregon, e (após 1864) o Nevada, bem como estados normalmente considerados parte da Região Centro-Oeste dos Estados Unidos, a União é geralmente referida como o "Norte", tanto no passado como nos dias de hoje. O governo nacional foi liderado pelo presidente Abraham Lincoln. (BURNS, Ken. A Guerra Civil Americana. Documentário disponível em: www.youtube.com/watch?v=KSW52wYAAV8&t=2015s).

decidiram constituir uma nova União, sendo nomeados como os Estados Confederados da América e Jefferson Davis⁶⁰ foi eleito o presidente provisório.

Inicialmente o conflito mostrava algumas vitórias para o Sul, que instituiu o serviço militar obrigatório e convocou toda população para a guerra, com o prolongamento do conflito. Nesse período o Norte ia consolidando sua vitória onde Lincoln extinguiu a escravidão nos Estados rebeldes em 1862 e prosseguiu incentivando o expansionismo, que fornecia gratuitamente 160 acres a todos aqueles que cultivassem a terra durante cinco anos. No mar o norte também demonstrava toda sua supremacia com os couraçados, modernas embarcações que surgiram nessa guerra e foram responsáveis pelo decisivo bloqueio naval imposto sobre o sul.

Em 22 de setembro de 1862, foi abolida a escravidão nos estados rebeldes do sul e passou a ser recorrente em 31 de janeiro de 1865. Como não havia ajuda ou adaptação a desigualdade e injustiça racial nos EUA cresceu até que em abril de 1865 o general Lee pediu ao general Grant os termos da rendição. A guerra civil deixava um saldo de mais de 900 mil mortos, o Sul devastado, a economia desorganizada e uma legião de negros marginalizados.

Alguns dias depois (1865) Lincoln foi assassinado pelo fanático ator sulista John Wilkes Booth e somente em 1877 com a retirada das tropas do Norte do território sulista é que a vida política se normalizou.

Abraham Lincoln afirmou em uma carta ao New York Tribune, escrita alguns meses após o início da guerra civil:

"Meu principal objetivo nesta luta é salvar a União e não salvar a escravidão nem destruí-la; se eu pudesse salvar a União ao preço de não libertar um só escravo, eu o farias; e se pudesse salvá-la libertando todos os escravos, eu faria; se pudesse salvá-la libertando uns e abandonando a outros,

⁶⁰ Estadista norte-americano foi responsável pelos planos de guerra dos Confederados (BURNS, Ken. A Guerra Civil Americana. Documentário disponível em: www.youtube.com/watch?v=KSW52wYAAV8&t=2015s).

também o faria" (cit. Por Willi Paul Adams "Los Estados Unidos de America,1979, pag.100)

Ao compreender as grandes diferenças entre os sulistas e nortistas, fica evidente perceber as dificuldades que Coppola apresenta em suas personagens quando estão na situação de abrigar e conviver com um soldado rival de seu povo.

Os sulistas afirmavam que os nortistas, assim como eles, também usufruíam da escravidão por meio dos trabalhadores de suas fábricas, onde despediam os trabalhadores nos períodos de crises, desamparavam-nos quando idosos e pagavam pequenos salários que não supria nem mesmo a fome, deixando-os sem moradia e condições de progresso. Justificavam que seus escravos possuíam local para morar, alimentação e vestes e que conseqüentemente, tinham uma vida mais digna.

É considerável entender que os estados do Norte apesar de lutarem pelo fim da escravidão, ignoravam os direitos iguais e valorizavam as diferenças entre brancos e negros. Logo, por sua vez, tinham crenças com elementos da Doutrina do Destino Manifesto⁶¹ e entendiam que por serem "escolhidos por Deus" pertenciam a uma etnia superior (branca), protestantes e já salvas (Schwartz, Mulheres de fé Norte-americanas no Brasil, pag 64).

Os propósitos e preocupações que mulheres, religiosos e chefes de famílias tinham em comum eram de que as colônias deveriam surgir por meio das profissões de fé e assim, preservar a liberdade, a individualidade e a educação.

Por consequência das emigrações, a mulher norte-americana adquiriu características marcantes e únicas que a diferenciavam de mulheres de outros locais. A coragem de enfrentar diferenças no meio físico e social e a capacidade de

⁶¹ Doutrina do Destino Manifesto é uma filosofia que expressa a crença de que o povo dos Estados Unidos foi eleito por Deus para comandar o mundo, sendo o expansionismo geopolítico norte-americano apenas uma expressão desta vontade divina. (Schwartz, Mulheres de fé Norte-americanas no Brasil).

administrar conflitos domésticos de maneira única e sábia, a diferenciava da imagem frágil e dócil feminina proveniente de uma sociedade patriarcal.

A mulher norte-americana possui em si através de todo o decorrer da história do seu povo, uma personalidade forte e empoderada, onde mesmo que tenha sido participante da cultura dominada primordialmente pela figurinha masculina, ela teve a iniciativa de mudança e se tornou essencial para que a bandeira do feminismo ganhasse visibilidade mundial.

Tendo em vista a história da mulher norte-americana, é fácil entender a história da própria diretora Sofia Coppola, que é também uma mulher norte-americana e que apesar de viver entre Nova York e Paris, ela demonstra aspectos de empoderamento nas escolhas de seus roteiros, ao trabalhar com protagonistas femininas e até mesmo ao encorajar outras mulheres diretoras (mesmo que inconscientemente) ao mostrar que um filme que trata a respeito do interior feminino e de assuntos do cotidiano da mulher também podem ser filmes marcantes e excepcionais para a história da mulher na sociedade e conseqüentemente da mulher no Cinema.

4. TRANSPOSIÇÃO

4.1 O REMAKE QUE NÓS AMAMOS

O cinema é um documento do tempo; reflete o contexto histórico em milhares de enredos bem como expressa perquisições ideológicas. Com o decorrer dos anos, as representações atualmente estão ganhando espaço na sétima arte e os valores tradicionais estão sendo reedificados. Com a finalidade de quebrar a cultura patriarcal apresentada na primeira versão do filme *“The Beguiled”* de 1971 dirigida por Don Siegel, a cineasta Sofia Coppola optou por oferecer ao público um olhar feminino a respeito de todo o enredo, onde mostra a unidade e a cumplicidade feminina em meio a uma situação de ameaça e temor. Apesar de Sofia ter sido

aclamada por dirigir a nova versão da obra literária, a cineasta usou como fonte o roteiro escrito por Albert Maltz e Irene Kamp para o filme original citado. As viradas no roteiro são todas influenciadas pela forma de como as mulheres percebem o soldado, em como a figura dele vai mudando perante os olhos de cada uma das personagens e em como os desejos reprimidos e expectativas vão mudando de um jeito que a figura máscula do macho alfa, viril e onipotente se torna cada vez mais a vítima indefesa de suas anfitriãs. Coppola concerniu o espírito feminino e entregou uma obra excepcional para a história da mulher no cinema.

A domesticação do material original para os tempos de hoje se tornou o problema central do remake de *“The Beguiled”* de modo que por Coppola querer ampliar o público, ela optou por evitar temas polêmicos que foram mais explícitos na versão de Eastwood e até mesmo no livro.

4.2 O DIABO PINTADO

A literatura igualmente ao cinema, é um documento da história, por tanto, para maior compreensão da transposição do livro para os filmes, é necessário de se fazer uma pequena referência a respeito do enredo do livro e do seu autor.

Nascido no dia 4 de novembro de 1919, Thomas P. Cullinan nasceu e cresceu em Cleveland, Ohio. Filho de uma família tradicional católica irlandesa Cullinan desde jovem mostrava interesse pela literatura.

Ficou conhecido como um romancista, dramaturgo e escritor de televisão. Publicou três novelas, dentre elas *“A painted Devil”*, que obteve destaque após ter sido usado como inspiração para o roteiro do filme *“O estranho que nós amamos”* lançado em 1971. Morreu aos 75 anos, em um teatro onde ele atuava como juiz de um festival de redação de ensino médio.

Publicado em 1966, o livro *“A Painted Devil”* de Cullinan, se encaixa no subgênero da literatura conhecido como Gótico Sulista, proveniente da ficção gótica

na literatura americana que possui características do sul americano. Os livros Gótico sulistas geralmente incluem personagens profundamente falhos, perturbadores ou excêntricos que participam de eventos relacionados à pobreza, alienação, crime ou violência.

A estória se passa no período da Guerra Fria dos Estados Unidos e conta a história do soldado John McBurney, que é encontrado com graves ferimentos e acaba sendo hospedado em uma escola para meninas comandada por Miss. Martha. Aquele evento então desencadeia uma brusca mudança na vida das mulheres que vivem naquela escola. Mas diferente da versão de Coppola, no livro existem alguns fatores e personagens que não foram mostrados no longa. Uma dessas personagens que é considerada importante para a trama da história é Mattie, a única escrava não vendida por Miss Martha, que acaba ficando na casa pelos vínculos fortes com a família e que é a peça fundamental na narrativa da cena ápice do último jantar.

Além de Mattie, outra personagem que não foi mostrada na última versão do filme foi a irmã Harriet, que teve algumas características transferidas para a irmã Edwina. Outro fator que Sofia optou por não mostrar foi o caso de incesto que envolvia Miss. Martha e seu irmão; questão importante para a personagem, pois a mesma apenas concordou em deixar o soldado na casa quando notou a semelhança que o soldado tinha com seu irmão.

Por tanto, nota-se que como qualquer livro, a narrativa da história é mais completa e com detalhes mais cruciais para entendimentos dos personagens, mas não há dúvidas que a proposta feminista está encoberta na apresentação da história que mostra mulheres que têm personalidades extremamente fortes e totalmente diferentes que são a chave para um enredo cativante e surpreendente do livro.

4.3 O MASCULINO DOS ANOS 70

Don Siegel nasceu em Chicago, Illinois no dia 26 de outubro de 1912. Nascido e crescido no centro-oeste americano, em uma região formada por estados

de população majoritariamente branca, de descendência europeia e religiosa; Siegel graduou-se em Cambridge e logo já ingressou em um departamento da Warner Bros na qual se tornou diretor. Crescido em uma década de costumes conservadores, Siegel mostrava características de sua cultura patriarcal em meio aos seus filmes que obtiveram uma maior repercussão à partir dos anos 60, ao formar uma parceria com o ator Clint Eastwood (símbolo do homem viril anti-herói da época) que estrelou em mais da metade de seus filmes.

Em 1971, Siegel estreou a primeira adaptação do “*A painted Devil*”, intitulado de “*The Beguiled*”. Com particularidades marcantes, Siegel aponta em seu enredo padrões inconscientes de estruturas históricas de ordem masculina explicada pelo sociólogo Pierre Bourdieu na obra *A dominação Masculina*.

O espectador de uma criação se baseia nessas estruturas apresentadas por Bourdieu, na qual a dominação masculina está incrustada nos modos de como a sociedade pensa, se comporta, sente e fala.

É perceptível a questão da violência simbólica tanto no roteiro de Siegel, quanto na sociedade espectadora da época. É notável que a violência simbólica é imperceptível, é um produto de um processo pelo qual a classe dominante economicamente vai impondo sua cultura aos dominados na qual a dominação masculina é reproduzida socialmente por uma violência simbólica incrustada no nível da linguagem e do pensamento.

Ao observar apenas o personagem do soldado interpretado pelo ator Clint Eastwood, é perceptível a relação que a sociedade da década de 70 tem com a dominação masculina quando se valoriza a questão do macho viril representada no filme:

A virilidade (...) é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo.” (BOURDIEU, *A dominação masculina*, p.79)

Bourdieu mostra que não apenas a mulher sofre a dominação masculina, mas o próprio homem sofre a dominação a partir do momento em que a sociedade também o obriga a ter um comportamento incapaz de expressar o seu emocional. Essa condição foi enraizada na sociedade de tal forma que apesar de ser perceptível na década de 70, perdura até hoje.

A dominação masculina por tanto, não é mais do que “o poder do desejo do outro”, na qual busca explicar o mito da superioridade masculina com base na sociedade competitiva.

5 ANÁLISE

5.1 EROTISMO E DESEJO FEMININO

Como observado anteriormente, entende-se que um filme não serve apenas para distração da sociedade, mas também se adequa como um documento importante para os historiadores. Além da História, outro campo de estudo que se faz presente nas análises de filmes é o campo da Gestalt.

Portanto, neste capítulo serão apresentadas as personagens do filme de Coppola conforme as questões de gênero, contexto histórico e da Gestalt.

Com origem alemã da palavra, a Gestalt surgiu de uma tradução da Bíblia em 1523, significando "o que é colocado diante dos olhos, exposto aos olhares". Hoje, adotada no mundo inteiro, significa um processo de dar forma ou configuração, uma integração de partes em oposição à soma do "todo". Ou seja, quando um sujeito se depara com uma estante, ele percebe o conjunto “estante” em vez de “madeira, suporte, pregos, parafusos, etc...”

No cinema, o perceber é também significar, organizar é representar mentalmente com sentido. Os objetos se apresentam à percepção e à mente sempre motivados, como que magnetizados intuitivamente, a partir de algum ponto que chama a atenção. Isso explica porque, duas pessoas, ao observarem a mesma cena ou objeto, “escolhem” determinados pontos centrais, que mais lhe chamam a

atenção, ou ainda, como fixamos nossa visão em fundo e figura. Isso não se dá apenas por uma questão de escolha racional, lógica, mas por uma questão de sentido enquanto organização do campo visual e significado enquanto ligação emotiva e sentimental, que cada uma constrói no ato. Para compreender melhor, observa-se que um filme propõe diferentes tipos de mensagens em apenas uma mensagem central, ou seja, em sua narrativa. As mensagens secundárias são decodificadas a partir de sinais visuais e sinais auditivos, que por sua vez, são cercadas de representações que complementam na compreensão da mensagem do filme. Com base nas imagens representadas, o autor Ciro Flamarion Cardoso aponta em seu livro *“Narrativa, sentido, História”* um estudo sobre narrativa de filmes por intermédio da iconografia como fonte histórica e enquanto objeto histórico, onde é capaz de se lembrar até mesmo a trajetória de vários historiadores como Marc Ferro que utilizaram de documentos iconográficos e que mostraram uma organização metodológica para a análise de documentos como o Cinema.

Logo, é notável que as cores do filme de Coppola somam em grande parcela para compreensão das interpretações, também convergem elementos do discurso e apoiam a estrutura narrativa do filme. As cenas são ricas em elementos que geram uma ambientação adequada da casa conforme o período da Guerra e colabora para uma pluralidade de interpretações particulares, onde é possível refletir sobre o tema e a singularidade das personagens. Dessa forma, nota-se que assim como Sofia apontou em seu filme, uma mensagem precisa ser bem construída de maneira simples e sutil para garantir o sucesso da comunicação. Logo, é perceptível que a cor se comunica através da sua carga cromática sendo capaz de conduzir uma narrativa a partir de suas representações. Portanto, ao compreender as personagens juntamente com Gestalt, é possível relacionar o livro *“A psicologia das Cores”* escrito pela socióloga alemã Eva Heller, onde entende-se que a cor é um recurso fundamental para diretores e roteiristas contarem uma história, pois ajuda a reforçar ou evidenciar detalhes que o telespectador não notaria ou que o cérebro interpretaria sem que fosse perceptível aos olhos. A cor afeta a interpretação e compreensão da história de cada personagem e influencia na

reação e sentimento dos espectadores. Detalhes de cor nos cenários, roupas e iluminação não são escolhidos ao acaso, eles cumprem o papel de transmitir sensações às cenas.

Ao começar a observar as personagens conforme o enredo do filme fica evidente dois pontos em comum entre todas elas: o erotismo e o desejo através da tensão sexual que Coppola explora em suas imagens. Segundo o filósofo Michel Foucault (1976) a sexualidade foi reduzida ao silêncio e à opressão nas sociedades ocidentais, logo, o desejo está sempre à espreita da tentação. Este desejo reprimido e próximo à tentação é visível nas cores que Coppola utiliza nas personagens. Desde o início ao fim percebemos a extrema mudança que ocorre nas cores e nos modelos dos figurinos utilizados pelas personagens.

No início do filme todas as personagens vestem cores claras, o azul predomina em quase todas as roupas, sejam em detalhes ou na camisa por inteiro, ele está sempre exposto. Ao considerar “A psicologia das cores” juntamente com a gestalt é ressaltado o significado que essa cor remete ao subconsciente. Tranquilidade, confiabilidade e passividade são incluídos ao azul, quando usado juntamente com o branco temos o aspecto da inteligência e frieza, podendo comparar à todas as personagens.



Notando personagem por personagem é possível detectar as personalidades de cada uma em específico:

Amy é a primeira personagem a ser apresentada no filme, e a responsável por encontrar e levar o soldado para a casa. Não é contado muito a respeito de Amy,

mas na trama seu personagem é essencial. Ela faz parte do grupo das meninas mais novas que estão na casa e é responsável pela colheita de cogumelos para as refeições. No filme, Coppola coloca sobre Amy a ideia de usar os cogumelos para aniquilar o convidado que ela mesma trouxe para dentro de sua casa e essa responsabilidade se destaca no xadrez



Ao observar os trajes e cores que predominam sobre a personagem, fica perceptível a destonância entre Amy e as demais meninas. Com a estampa xadrez e cores mais fortes como o marrom, a personagem demonstra segurança, ligação à natureza e ao conforto (podendo associar com o conforto que sua personagem traz ao soldado). Todas essas características expostas à Amy se reforçam quando se referem ao desejo reprimido que a personagem aponta sobre a imagem masculina do soldado John. O desejo de Amy no entanto, não é ligado ao erotismo, mas à figura paterna que ela encontra no soldado em meio ao isolamento. Amy deseja o pai/amigo que perdeu em meio à guerra civil e por ser uma criança, observa o soldado sem interesses sexuais.



Marie é a segunda criança das personagens e igualmente à Amy, o desejo que ela sente pelo soldado é referente ao da figura paterna. A diferença entre Marie e Amy, é que Marie é uma personagem cautelosa, possui uma relação de temor ao soldado. No início do filme, observa-se que assim como as outras personagens adolescentes (Jane e Emily), Marie também é contra a estadia do soldado na casa, pois o encherca como um soldado inimigo que representa ameaça para todas.

Em um certo momento de euforia na casa, Marie, assim como a professora Edwine, passa a colocar acessórios que não utilizava sem a presença do soldado na casa (os brincos de pérola - símbolo da modéstia e da pureza - da sua professora Edwine), reforçando a ideia de que na faixa etária que ela se encontra as crianças tendem a imitar o comportamento de um adulto que admira (1945, PIAGET, Jean), no caso, a sua professora. A personagem os usa para ir até ao quarto do soldado e o presentear com um livro de preces católicas para que ele peça perdão por seus atos. Ainda usando cores claras como apenas o amarelo pastel e o bege, a personagem transmite a cautela, inocência, pureza e obediência. No jantar, onde todas usam roupas extravagantes, Marie aparece usando vestido azul com detalhes na cor bege, essa representação em cores transmitem características de ternura e tranquilidade à presença do soldado, pois neste momento ela teve sua confiança

reforçada pelo soldado e não o teme tanto quanto antes, mas sim o respeita, como um pai.



Ao observar as duas personagens adolescentes Jane e Emily, nota-se que as duas se assemelham muito nas cores e personalidades, representam a a irmandade. Suas figuras são a imagem de irmãs que cresceram juntas e que possuem opiniões parecidas das situações que ocorrem. Demonstram no decorrer do filme o desejo de serem notadas e admiradas pelo soldado, como um sentimento platônico mas sem contato físico.

Logo, são apresentadas no início do filme características de medo e frieza que sentem pelo soldado inimigo. Observa-se que no vestido de Jane o azul pastel prevalece e este representa a personalidade séria e tranquila da personagem; Emily envolvida sob o amarelo claro quase branco, com estampa florida representa a inocência e preocupação da mesma em meio aos conflitos.



Na cena do primeiro jantar com o soldado, Jane usa a cor lilás simbolizando o respeito, a devoção e piedade pelo personagem intruso; Emily por sua vez, está de cinza prateado, remetendo a frieza e distancia que fica entre ela e as demais personagens, na qual a única dentre todas que não se preocupa com o soldado particularmente. Por mais que Jane seja muito semelhante à Emily, encontra-se a questão do desejo reprimido na personagem na cena em que ela toca violino para que o soldado a veja como uma mulher de qualidades diferenciadas entre todas as outras.



Coppola deu início à representação sexual na personagem Alicia, a única dentre todas as personagens que demonstra um olhar de conotação sensual ao soldado na primeira vez que ele é trazido à casa.

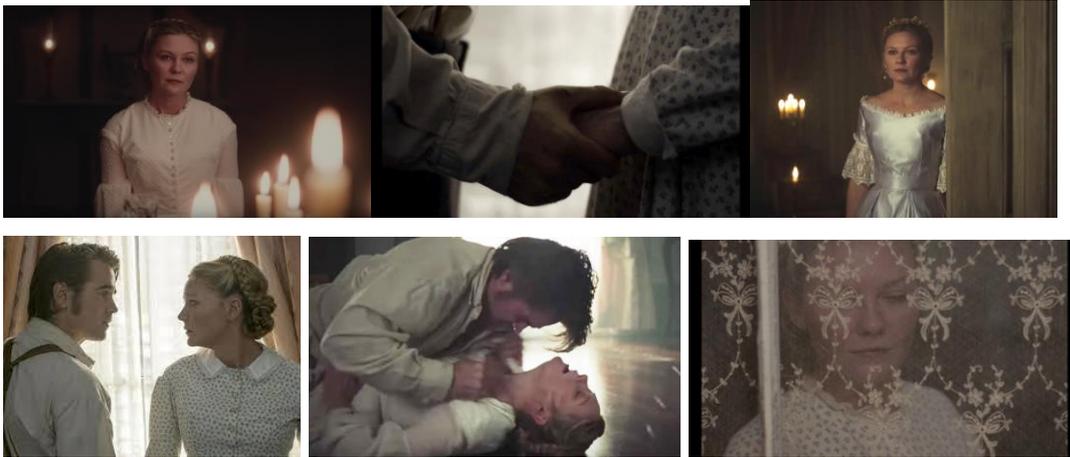
Logo, ao observar essa personagem, fica evidente desde a primeira aparição, que ela se diferencia das demais mulheres da casa, sejam crianças, adolescentes ou adultas, Alicia é o real simbolismo de Afrodite ⁶². É notório ao assisti-la que até mesmo a costura de sua roupa (aberta no colarinho) e os cabelos soltos evidenciam a sensualidade e os desejos que a adolescente possui pela figura masculina. Apesar da paleta de cores que Coppola utiliza no filme serem pastel as diferenças de tons são cruciais quando se analisa particularmente as personagens.

Alicia utiliza a cor rosa durante quase todo o filme, representando a feminilidade, o desejo, afeto e até mesmo uma certa inocência que ela traz do período da adolescência na casa; logo, o oculto traz à ela a curiosidade das descobertas da puberdade.

Essa personagem é fundamental para o conflito do enredo, pois é a personagem convidativa do soldado, a personagem que passa por cima dos costumes e regras impostas para experimentar a sensação de pertencimento ao sexo oposto. Logo, Alicia que é uma das personagens que mais sente a tensão sexual e que expõe seu erotismo se torna a escolhida pelo soldado para desfrutar da noite de prazer.

A personagem muda quando acontece a virada de roteiro, e o soldado passa a ser o vilão da casa, o ser que trouxe problemas para elas.

⁶² Na mitologia grega, Afrodite é a deusa do amor, da beleza e da sexualidade. Também é utilizada como referência sexual nos estudos simbólicos.



A personagem que representa exatamente o desejo reprimido explicado pelo filósofo Foucault é Edwine. Durante o filme, é possível observar a personagem se libertando e extraíndo aos poucos o desejo sexual que Edwine tinha.

No primeiro momento, Edwine é apresentada como uma professora tranquila, tímida, pura e igualmente às outras, inocente. Mas no decorrer do filme, Edwine retrata diversas fases que uma pessoa apaixonada pode passar. É a primeira personagem que muda a forma de se vestir com a chegada da presença masculina na casa. O detalhe de vestir um pequeno broche que não usava, desencarrega na mudança do comportamento das outras personagens, trazendo um ambiente competitivo entre elas.

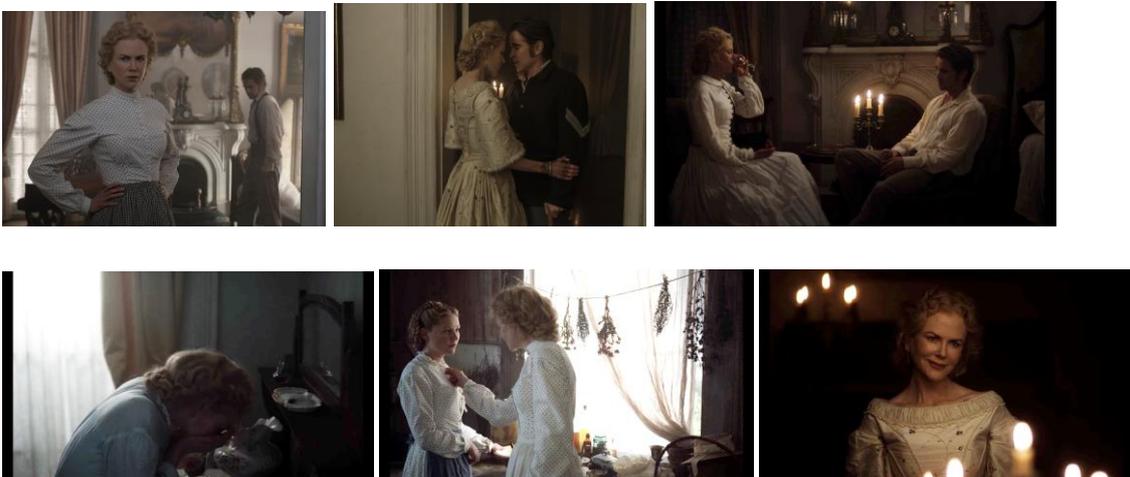
Vestindo branco quase o filme inteiro, a pureza e o romantismo são características estampadas na personagem. Na primeira cena do jantar, também mostra a sensualidade para se destacar das outras, quando veste um vestido de decote mais aberto

Apesar de ser a personagem mais romântica do enredo, ela expoe que ao contrario do conceito romantico, Edwine não é uma personagem que sonha além da realidade, ela mostra total controle sob a situação consegue realizar seu desejo erótico com o soldado.

Logo:

“práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser...”(FOUCAULT, 1984, p. 11).

Pode-se afirmar com base no pensamento do filósofo que Edwine sabia e anseava por essa descoberta. Não a descoberta sexual, mas de si mesma, como mulher e ser humano.



Miss Martha é a segunda personagem adulta e que ao longo do filme é vista como a dona da casa. Comanda todas as personagens além dos afazeres domésticos. Utiliza as cores brancas e bebe durante o filme, que representam características cruciais da sua personagem: seriedade, competência e conservadorismo.

Ao contrário de Edwine que se liberta de todas as regras conservadoras, Miss Martha sustenta as regras com frieza, tendo pequenos momentos de distrações com o soldado. Logo, Foucault assinala que os aphrodisia (conjunto dinâmico em que ato, prazer e desejo estão unidos de modo indissolúvel e circular) ocupam lugar imprescindível na formação ética do sujeito:

“Porque é o mais violento dentre todos os prazeres, porque é mais custoso do que a maior parte das atividades físicas, porque diz respeito ao jogo da vida e da morte, [o prazer sexual] constitui um domínio privilegiado para a formação ética do sujeito: de um sujeito que se deve caracterizar por sua capacidade de dominar as forças que nele se desencadeiam, de guardar a livre disposição de sua energia, e de fazer de sua vida uma obra que sobreviverá além de sua existência passageira” (1984, p. 125-126).

Miss Martha tem consciência de que ao se relacionar com o soldado, sua moral também será afetada por meio de diversas visões das outras moradoras da casa, além de saber que a imagem que ela construiu poderia ser arruinada ao colocar no comando da casa um homem, ela entende que sua liderança seria ameaçada e por alguém ilegala e rival. Logo, sua maturidade a faz refletir sobre essas consequências e essa característica permite com que ela mantenha a sua postura indiferente em relação ao soldado.

Ela mostra ao personagem John que domina a conjuntura e que se ele a almeja, ele terá que se submeter às suas regras. Neste ponto, é notável a mulher empoderada americana que Coppola apresenta, onde fica perceptível que por mais conservadora que Miss Martha seja, ela mesma rompe o próprio conservadorismo patriarcal, apontando suas regras referente ao personagem masculino. Por tanto, apesar de reprimir a todo momento seu lado erótico (pois nem mesmo no jantar ela usa decote), ela deixa claro através do seu comportamento que conhece o sexo oposto e não se permite se enganar pelas frases galanteadoras do soldado.

5.2 DESILUSÃO E VINGANÇA

Neste ponto, serão expostas as características de desilusão e vingança, sentimentos que foram retratados em todas as personagens. Como conceituado anteriormente, entende-se que cada personagem demonstrou de uma forma diferente desejos a serem correspondidos e da mesma forma todas as personagens se sentiram igualmente enganadas e anelaram por uma punição para o soldado.

É viável considerar que desilusão e vingança situam-se juntos desde o início da humanidade

Segundo o filósofo Michael Foucault, existem quatro formas históricas de táticas punitivas, uma dessas táticas foi comum no final da Idade Média (nas sociedades ocidentais) e são chamadas de “marcagem”, na qual pauta-se pelos atos de marcar, ferir, amputar, fazer uma cicatriz, deixar algum sinal no rosto ou no ombro, impor uma diminuição artificial e visível, supliciar, ou seja, apoderar-se do corpo do condenado, para nele inscrever as marcas do poder. Essa prática é notória no enredo do filme e logo, na qual Miss Martha e Edwine concretizam a vingança após a desilusão da figura do príncipe encantado.

Entende-se que o sentido de uma punição atribuída a algum indivíduo, é o de ser uma resposta a uma agressão pelo mesmo praticada. Tal ofensa pode ser material ou imaterial, pessoal ou coletiva como apontado no filme. A punição estava, no passado, vinculada a idéia de vingança. O progresso humano, ao longo da história, foi alterando essa lógica e o que era a vingança pessoal passou a ser a vingança do corpo social, exposto novamente na cena de amputação da perna do soldado.

Contudo, o ato de desrespeito a uma regra aceita por todos que vivem na sociedade, a forma de punição, precisa ser medido, avaliada sua veracidade, as dimensões de sua repercussão, o seu potencial ofensivo, daí criando-se a medida do próprio castigo a ser aplicado. Observa-se que especificamente a personagem Miss Martha julga que a punição que se adequaria melhor ao soldado seria o “castramento”, a amputação de sua perna.

Observa-se a sequencia:





É viável compreender neste momento algumas personagens individualmente.

Ao notar a relação de vingança com as personagens fica evidente que essa questão influenciou mais algumas personagens do que outras. Por exemplo, as personagens mais novas Amy e Marie e as adolescentes Jane e Emily presenciaram o fato do soldado acidentado na escada, mas ficava claro que estas não compreenderam ao certo a contenda entre Edwine, o soldado e Alicia. É importante ressaltar que após a desavença que ocorreu na casa, todas as personagens voltaram a se vestir com cores claras e sem destaque de acessórios, indicando que a presença do soldado não afetava mais a nenhuma delas. Este cenário fica mais perceptível à partir do momento em que o soldado parte para a violência verbal com as personagens.

Um dos comportamentos visivelmente mais alterados foi da personagem Alicia, que se tornou o alicerce da contenda criada no lar. A personagem que estava

iminente a descobrir a sexualidade teve seu momento interrompido quando Edwine se manifestou na porta de seu quarto. É perceptível que Alicia não compreendia que o soldado havia se prometido para sua professora e passou a entender apenas quando houve o conflito entre Edwine e o soldado John no corredor da casa, que resultou no acidente do soldado. Alicia que também distinguiu o soldado como farsante, mudou a maneira de se vestir no dia seguinte. Neste caso, é a primeira vez que o telespectador a confere com o vestido fechado até a gola do pescoço e inteiramente na cor bege. Estes detalhes reforçam as mudanças na personalidade da personagem que tentou uma proximidade novamente com o soldado após a punição que ele recebeu, mas se frustrou com o comportamento e a violência física e verbal que ele teve para com ela. Neste momento Alicia se aproxima das outras adolescentes e crianças, se igualando a maturidade e inocência delas.

Se por um lado Alicia não compreendia as intenções do soldado, Edwine é a personagem que mais o entendeu. Por mais que de antemão Edwine pareceu ser a personagem mais desiludida da história, ela não se deu por ingênua. Empurrou o soldado da escada e compactuou da punição do soldado proposto por Miss Martha, auxiliando na amputação da masculinidade do personagem.

É notável que ela experimentou a decepção, este ponto também fica evidente na cores e modelos das vestimentas que a personagem usa, ela deixa de usar o broche e detalhes coloridos que a destacavam e retorna para o vestido bege sem detalhes como no início do filme, mas ela é a única personagem que fica à espreita da porta do quarto do soldado para tentar se reconciliar. Ela busca atingir sua satisfação pois entende que igualmente à ela o soldado buscava satisfazer seus desejos íntimos.

A partir da cena em que o soldado John se acidenta na escada, Miss Martha logo se apresenta para julgar o caso. Fica perceptível pela expressão da mesma que ao ver a perna do soldado e analisar a situação com Alicia em prantos e Edwine assustada, que Miss Martha compreendeu que o soldado tinha preparado sua emboscada entre elas. Logo, ela também se mostra decepcionada e traz à Edwine

a solução para que o soldado não seja mais um tormento na casa: a punição de sua perna (vista como a castração). Apesar dela não ter presenciado a cena de discussão do soldado ou mesmo ele se comprazendo com Alicia, é visível que ela é a personagem que mais anseia a vingança. Miss Martha se mostra totalmente impiedosa, pois assimila que passou tempo se dedicando a um soldado rival que trouxe desavenças à casa e às mulheres que Miss Martha tem tanto zelo. Observa-se então uma postura maternal na personagem, onde além de se decepcionar como mulher que tem suas intenções partidas, ela também se compadece da decepção que Edwine sofreu e por tanto, não mede esforços para que ele seja punido. Neste quesito Coppola mostrou que apesar das concorrências entre as personagens, a sororidade era mais forte e reforçou que para que a mulher conquiste algo é preciso da união de todas, onde a luta pela melhoria se torna menos árdua e mais eficaz.

5.3 AUTONOMIA E SEGURANÇA

Sabe-se que não é só a força física que coloca os sujeitos em superioridade ou inferioridade, mas principalmente os interesses dos grupos maiores que conseguem se sobrelevar das minorias. Logo, a construção da autoestima é ideal para que a mulher reformule sua questão de poder, de dentro para fora. Assim, o empoderamento significa que a mulher, deve tomar para si seus direitos, revestindo-se e investindo-se de poder, pois “luta por seus direitos quem os reconhece, mas acima de tudo, quem se reconhece como digno deles” (FERRARI, 2013, p. 3)

A independência da mulher é fator altamente importante para sua libertação. Essa, por sua vez, é determinante para a iniciativa individual e para a eficácia social, que melhora o potencial do indivíduo para cuidar de si e para influenciar o próximo.

Coppola ressalta essas questões (interesse de grupos maiores, construção de autoestima e independência) para assegurar o domínio que suas personagens tiveram em meio ao caos.

Observando a última parte do filme, nota-se alguns pontos que se tornaram mais evidentes nessa última sequência. Algumas personagens receberam maior destaque e isto será exposto à seguir.

O papel de Miss Martha ascende para a maternidade perante às outras meninas. A todo momento é visível sua postura de defensora do ninho, ela não fica escondida ou com o corpo reprimido perante às ameaças do soldado; contrariamente vê-se a personagem se colocando como um escudo protetor de todas, até mesmo da personagem adulta Edwine. Logo, entende-se que Miss Martha representa a mulher madura e independente citada anteriormente. Ainda que o soldado tenha a ameaçado juntamente com todas as outras personagens, Miss Martha se sentiu assustada, mas a todo momento é notável que ela buscava uma solução imediata para o problema, não se colocou como vítima mas teve a coragem para arriscar uma estratégia crucial. Quando a observa na cena do jantar final, novamente percebe-se que a personagem se coloca no papel de mãe, mostrando a calma e confiança para que as demais moradoras não se sintam amedontradas perante às ameaças do soldado.

Entre as adolescentes, tanto Alicia, quanto Jane e Emily se tornam personagens secundárias, mas isto não é por acaso. É apontada a insegurança dessa fase, precisam do apoio da mãe (Miss Martha) e da união de todas as meninas para que se sintam confiantes. Elas não deixam de concordar com a punição severa ao soldado, mas nenhuma dessas personagens demonstram a audácia que uma criança tem. Neste caso, a personagem Amy.

Partindo para as personagens infantis, o destaque é Amy, assim como sua roupa a destaca das demais personagens, Amy pode ser considerada a mente por trás de toda a estratégia final de homicídio. A personagem demonstra coragem, desde aceitar a sugestão de Miss Martha para pedir socorro até ao se dispor para colher os cogumelos. Ela estava ciente das consequências se caso desse algo errado, mas também estava ciente que sua estratégia poderia salvar a todas e por tanto, não se deixou ser levada pelo medo. Amy é mais uma personagem que

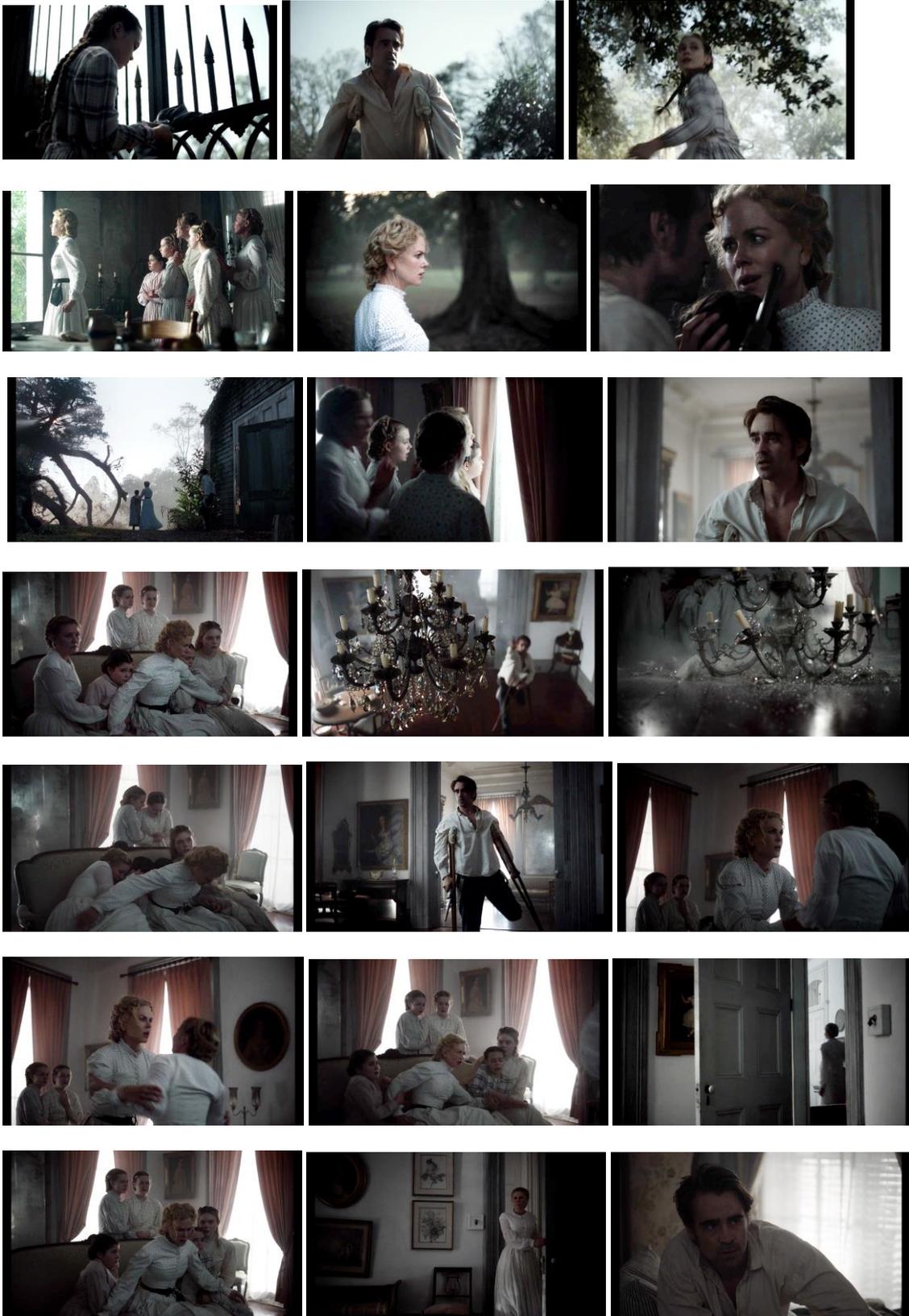
Coppola apontou como empoderada. Claramente é notório que a cineasta quis mostrar que até mesmo uma criança, menina e frágil pode se tornar grande ao não se oprimir.

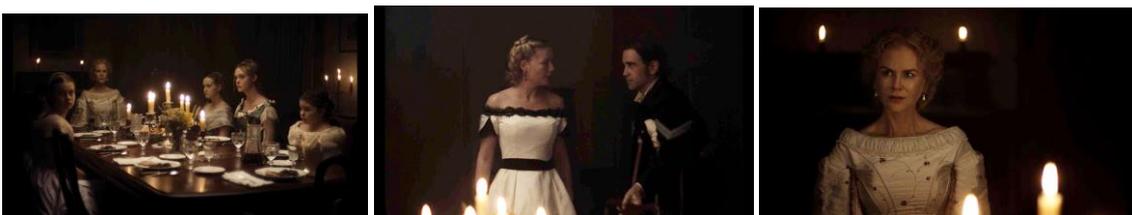
Outra personagem que se destacou foi Edwine. No final da última sequência, Edwine tem seu posicionamento contrário ao que Miss Martha estava acostumada, por um certo momento se torna a filha rebelde que quebra as regras da mãe. Edwine permanecia inepta até que o soldado John passou a ser visto como uma ameaça para todas. Logo, ela surpreendeu ao não se oprimir pela imagem masculina e vil do soldado. A personagem mostrou confiança e autonomia ao enfrentar Miss Martha e o soldado para que ela tivesse seu romance concretizado. Ela não teve nenhum discurso de vitimismo com o soldado, mas mostrou com clareza suas intenções.

Por um momento, pode-se entender que Edwine teve como estratégia a sua sedução, tendo em vista amenizar o conflito com o soldado. Observa-se que na cena final Edwine está com o decote exposto, seu vestido branco possui detalhes preto que remetem ao mistério, malícia, poder e astúcia, essas características se tornam parte da personagem, pois ela perde sua pureza e passa a compreender o mundo com outros olhos. Repara-se na expressão de satisfação e paixão da personagem ao tratar o soldado com zelo no jantar.

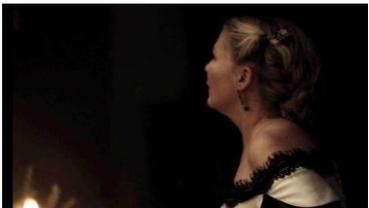
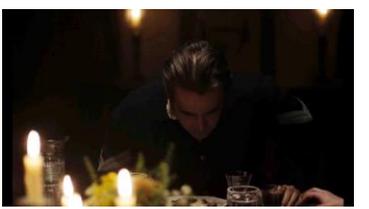
Na última cena, observa-se a personagem distante das demais moradoras da casa. Novamente com a cor bege, vestido inteiramente fechado, nota-se que Edwine sentia a perda de sua primeira aventura mas que acima disso, compreendia que o final trágico para ele era o ideal para todas.

Por fim, observa-se que na última imagem a condensação do simbolismo que Coppola trabalhou durante o filme: o casarão na cor rosa ao fundo com o portão fechado, um lenço azul amarrado nas grades, um corpo masculino embrulhado no lençol branco ao pé do portão. A comunicação simples, clara e objetiva.











6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim sendo, como pesquisadora e mulher em um programa interdisciplinar de pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura pretendeu-se trazer uma análise para as discussões de gênero e Cinema apontando a influência que uma cineasta pode trazer à sociedade ao dirigir um filme com o olhar feminino.

Tendo em vista que a mulher tem conquistado seu espaço perante a sociedade repressora patriarcal, pode-se afirmar que na indústria cinematográfica a mulher tem o poder de reconstruir a imagem que ela representa para a sociedade bem como empoderar outras mulheres a adentrar no meio profissional sem que haja medo ou preconceito na área.

Entendeu-se que, o surgimento do feminismo foi importante para que a mulher conquistasse seu espaço em diversos setores trabalhistas e que os estudos de gênero reforçaram e sustentaram suas teorias para que a mulher tivesse a oportunidade de reformular a imagem representada nas artes, incluindo no cinema. Esta reformulação colaborou para que o Cinema fosse compreendido como uma arte a ser pensada e questionada também e não somente como entretenimento.

Com a reformulação no ambiente de trabalho e das artes, as cineastas puderam problematizar enredos que conseguissem expressar, ensinar e educar os espectadores. Dentre as cineastas, foi destacado Sofia Coppola que privilegia protagonistas mulheres em seus filmes e que se destacou por seu último lançamento "The Beguiled", onde trabalhou impecavelmente para indicar diferenças radicais expostas em um filme dirigido e adaptado por um cineasta homem e o mesmo dirigido e adaptado por uma cineasta mulher.

Assim, compreendendo que o Cinema é também um documento histórico, fica evidente que a representação da mulher na história do Cinema através de direções masculinas era apresentada de acordo com os costumes patriarcais impostos pela sociedade, e que com o crescimento da indústria hollywoodiana comandada por um

homem colaborava para que os espectadores da sétima arte acreditassem no papel que a mulher desempenhava nos enredos preconceituosos e sexistas.

Considerando a trajetória de vida da cineasta Sofia Coppola, juntamente com a história das mulheres americanas, a transposição de um livro escrito em um certo período por um romancista irlandês, transpassado para um cinema Hollywoodiano dos anos 70 onde estrelava o ícone da masculinidade da época e por fim refilmado por uma cineasta que tem olhar de roteirista para um filme com questionamentos atuais, entende-se que o cinema, em particular, pode recriar modelos que consubstanciem uma igualdade de gênero, atribuindo às mulheres papéis preponderantes, com as quais as espectadoras femininas se identificam.

Compreende-se, que ao adaptar o mesmo material, mais de quarenta anos depois, Coppola se afastou das escolhas do cineasta Don Siegel e trouxe *The Beguiled* para dentro de seu cinema onde fica claro a empatia da cineasta em relação a situação na qual se encontram as mulheres do filme, algo que não passa perto de acontecer na adaptação setentista do livro de Cullinan.

Dessa forma, a naturalização dos modelos caracterizados pelas personagens representadas no enredo de Sofia Coppola conduz a uma desejável e maior abertura da sociedade perante os exemplos de chefia de cargos públicos por mulheres ou, numa esfera privada, na partilha e divisão de tarefas, onde é possível equilibrar a sociedade sem distinção de gênero.

Estes modelos representados da mulher com autonomia são visíveis em meu próprio cotidiano, no mercado da comunicação, especificamente nas agências, nas produtoras e na mulher autônoma que produz seu trabalho como freelancer; onde é possível termos a oportunidade de expor nossos questionamentos, nossas vontades e apresentar nossos trabalhos com tenência.

Apesar de vivermos em 2018, o cinema dominante continua a explorar a imagem da mulher como objeto de desejo masculino e tanto no Cinema quanto na sociedade ainda não atingimos a equidade completa. Portanto, para que haja uma união fortalecida das mulheres, é necessário obter a sororidade que Coppola

apontou em seu filme, onde a própria mulher pode divulgar e valorizar o trabalho de outra mulher, e apesar de todas as diferenças, termos a união, a compreensão e o apoio entre todas para que a sociedade compreenda qual é a verdadeira representação da imagem que desejamos ter tanto no Cinema quanto para a sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *We should all be feminists*. 2013. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc> Acesso em: 15 de março de 2018.
- ARAÚJO, Juliano José de. *Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão*. 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2010/resumos/R22-0267-1.pdf>> Acesso em: 05 de abril de 2018.
- AUAD, Daniela. *Feminismo: que história é essa?*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo sexo*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2009
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean Claude. *O que é cinema*. 1980. Disponível em http://www.academia.edu/3746096/O_Que_%C3%A9_Cinema__Jean_Claude_Bernadet Acesso em: 10 de abril de 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2ª ed. S. Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORDWELL, David. *O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In RAMOS, Fernão Pessoa (org) - *Teoria Contemporânea de cinema Vol II*. São Paulo: Senac, 2005.
- BORELLI, Andrea; MATOS, Izilda, Maria; SCHWARTZ, Rosana. *Gênero, terceiro setor e desenvolvimento: Quebradeiras – Uma luta pela preservação do meio ambiente e cultura dos babaçu*. Ed. São Paulo. 2015
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Bestbolso. 1998
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia: de Gutemberg à Internet*, Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica Paulo Vaz. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004
- BUENO, Zuleika de Paula. *O juvenil como gênero cinematográfico*. 2008. Disponível em <http://www.iararevista.sp.senac.br/arquivos/noticias/arquivos/8/anexos/08_iaara_bueno_verso_final.pdf> Acesso em: 09 de abril de 2018.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*; tradução Vera Maria Xavier dos Santos .- Bauru, SP, 2004.

BUTCHER, Pedro. *A reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle*. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_02_butcher.pdf> Acesso em: 16 de abril 2017.

CALDWELL, Kia Lilly. *Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil*. Revista Estudos Feministas. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/16112009035108caldwell.pdf> Acesso em: 15 de fevereiro de 2018

CARDOSO, Flamarion, Ciro. *Narrativa, sentido, História*. São Paulo.1997.

CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.

CASSETI, Francesco. *Teorias do cinema: 1945-1995*. Austin: University of Texas, 1999.

CAVAZOTTE, F. S. C. N.; OLIVEIRA, L. B.; MIRANDA, L. C. *Desigualdade de gênero no trabalho: reflexos nas atitudes das mulheres e na sua intenção de deixar a empresa*. Revista de Administração da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Forense Universitária, Rio de Janeiro. 1982

CONTRERA, Malena Segura. *O mito na mídia*. São Paulo: Annablume,1996

CORRÊA, A. M. H. et al. *Soldadinhos-de-chumbo e bonecas: representações sociais do masculino e feminino em jornais de empresas*. Revista de Administração Contemporânea, Curitiba, 2007.

COSTA, Ana Alice. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. 2008. Disponível em: http://www.adolescencia.org.br/empower/website/2008/imagens/textos_pdf/Empoderamento.pdf

COSTA, Claudia Lima. “O tráfico do gênero”. Cadernos Pagu, v. 11, p. 127-140, 1998. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51205>.

COSTA, Cristina. *A Imagem da Mulher - Um estudo de Arte Brasileira*. Editora Senac Rio-São Paulo, 2002.

FERRO, M. *Filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

GOLDBERG, Roselle. *A arte da performance*. Editora: Martins Fontes, 2006.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema e seu público*. In: *Metáfora da arte*. São Paulo: USP/MAC, 2008.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Perfil de mulher: a emancipação feminina no cinema e na sociedade (urbana) brasileira*. 1996. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 1996.

HIRATA, Helena, et al (orgs.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: UNESP, 2009.

IZILDA, Maria. *Ancora de Emoções*. 2005.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995.

KUHN, Annette. *Cinema de mulheres: feminismo e cinema*. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.

KRAMER, Peter. *The New Hollywood: from Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower, 2005.

LAHNI, Cláudia Regina et al. *Gênero e Comunicação: a caminho de um Estado da Arte*. In: VIII Encontro Regional de Comunicação, 2010, Juiz de Fora.

LAURETIS, Tereza de. *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: The Mainillan Press, 1978.

MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Trad. Márcia C. Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Rocco, 1984

MANOVICH, Lev. *The language of New Media*. Massachusetts: The MIT Press, 2001

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006

MERCADO, Gustavo. *O olhar do Cineasta*. Elsevier – Campus. São Paulo. 2011

MELO, M. C. O. L. et al. *Representações femininas na mídia de negócios brasileira*. Revista Organizações & Sociedade, Salvador, 2004.

METZ, Christian. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

METZ, Christian. *Ensaio sobre a significação no cinema*. Paris: Klincksick, 1972.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Trad. Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970.

MOTTA, Alda. *As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento*. Cadernos Pagu, n. 13, p. 191-221, 1999. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51317> Acesso em: 26 de janeiro de 2018

NICHOLSON, Linda. *“Interpretando o gênero”*. Revista Estudos Feministas, Vol. 8, No.2, 2000, p. 9-41. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/29058771/Interpretando-o-genero> Acesso em: 03 de março de 2018.

PASSERINI, Luisa. *Sociedad de consumo y cultura de masas*. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus Minor, 1993.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINTO, Virgílio B. Noya. *História, Imagem e Metamorfoses*. In: Simpósio Internacional de Cinema e Telenovela, 1995, São Paulo.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF;. Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *História/Epistemologia*. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 143-296.

RAGO, M. *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: Pedro, J. M.; Grossi, M. P. *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RAGO, M. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinada e a resistência anarquista – Brasil 1890-1930*. Editora Paz e Terra. 1997.

SANTAELLA, Lúcia . *O que é semiótica ?* São Paulo: Editora Brasiliense , 1983

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento Sonora Visual e Verbal*. São Paulo, Iluminuras, 2001.

SANTANA, Gelson. *Cinema, Comunicação e Audiovisual*. Editora Alameda, São Paulo, 2007.

SANDER, Helker. *Feminismo e cinema. Palestra: Existe uma linguagem imagética feminina e o que ela significa?* Festival Outono no Steiermark, nov. 1977.

SCOFIELD, Thereza Helena Prates. *Mídia e mulheres: um percurso compartilhado no território dos Estudos Culturais*. Lumina. Juiz de Fora: UFJF, vol 2, n. 1, 2008.

SEBEOK, Thomas A. *Signos: uma introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996.

SCOTT, Joan. *O enigma da igualdade*. Florianópolis: Revista de estudos feministas, 2005.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: Educação e Realidade, jul./dez. 1995, p. 71–99. Disponível em: http://www.4shared.com/get/XCWKugpJ/joan_Scott__Gnero_uma_categor.html;jsessionid=DCADFA8C27E7F9BC503AE12DBE4F2532.dc210 Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

SCOTT, Joan. “*Experiência*” in SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza e RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). *Falas de Gênero – Teorias, análises, leituras*. Editora Mulheres: Ilha de Santa Catarina, 1999. pp. 21-55 (original: “Experience”. In BUTLER, Judith & SCOTT, Joan. *FEMINISTS Theorize the Political*. Routledge, London/New York, 1992, p. 22-40.) Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Joan_Scott-Experiencia.pdf.

SCHWARTZ, Rosana. *Beijing, muito mais que palavras*. Editora Appris. São Paulo, 2017.

SCHWARTZ, Rosana. *A Importância das categorias de análise gênero e cotidiano para o consumo feminino*, 2013.

SCHWARTZ, Rosana. *Mulheres de fé – Norte Americanas no Brasil (1870-1930)*. Editora Expressão e Arte. São Paulo, 2011.

SCHWARTZ, Rosana. *História e Mídia: o cinema como documento*. Disponível em: <http://www.rosanaschwartz.com.br/site/node/26> Acesso em: 24 de março de 2018

TOLSTÓI, Liev. *Anna Karenina*. Editora Cosac & Naify, São Paulo. 1877

VELOSO, Ana Maria da Conceição; CUNHA Patrícia; REBOUÇAS Edgar. *Gênero, Poder e Resistência: a ação das mulheres nos Observatórios de Mídia*. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WALKER, Alexandre. *O estrelato: o fenômeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1970.