

A invisibilidade do corpo feminino nas montanhas fálicas: *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)

Adriana Falqueto LEMOS

Instituto Federal do Sul de Minas, Campus Pouso Alegre/Brasil
flemos.adriana@gmail.com

Alice da Rocha PERINI

Secretaria de Educação, Espírito Santo/Brasil

Hugo Felipe QUINTELA

Instituto Federal do Espírito Santo, Campus Santa Teresa/Brasil
hugo.quintela@ifes.edu.br

Resumo: A partir de discussões que são ancoradas em teóricos da recepção e sobre o corpo feminino e sua dimensão na literatura, este artigo discute a narrativa filmica de *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), de Peter Weir, adaptação de romance homônimo de Joan Lindsay (1967). O estudo tem como intenção entender a mitificação da figura feminina através dos efeitos produzidos pela obra cinematográfica do diretor em questão, tendo como contraponto a figura da audiência e a apreensão para a concretização do sentido da obra. Para tanto, é importante destacar as reflexões que abarcam as relações de gênero no cinema, pois, assim como em outras linguagens, a representação do feminino, quase sempre, alterna entre presença e ausência, ou seja, ora como um objeto mediante um olhar masculino, ora como uma imagem esmaecida quando protagoniza a criação de sentido. Em contrapartida, a teoria feminista do cinema (Rosen, 1973, Mellen, 1974 & Haskell, 1987) há muito tem proposto uma nova perspectiva ao espaço obscurecido pela construção social dos gêneros. O cinema é uma área importante para que sejam estabelecidas as discussões sobre gênero.

Palavras-chave: corpo, feminino, alteridade, estética da recepção, leitura

Abstract: *Based on discussions that are anchored in reception theorists and the female body and its dimension in literature, this article discusses the filmic narrative of Picnic at the Hanging Rock (1975), by Peter Weir, adapted from the homonymous novel by Joan Lindsay (1967). The study intends to understand the mythification of the female figure through the effects produced by the cinematographic work of the director in question, having as a counterpoint the figure of the audience and its apprehension to formalize the meaning of the work. Therefore, it is important to highlight the reflections that encompass gender relations in cinema, as, as in other languages, the representation of the feminine almost always alternates between presence and absence, that is, sometimes as an object through a male gaze, sometimes as a faded image when she is the protagonist in the creation of meaning. In contrast, feminist film theory (Rosen, 1973; Mellen, 1974; Haskell, 1987) has long proposed a new perspective on the space obscured by the social construction of genders. Cinema is an important area for discussions on gender to be established.*

Keywords: *body, feminine, alterity, reception aesthetics, reading*

I – Introdução

Na Austrália de 1900, no dia de São Valentim, três adolescentes e uma professora desaparecem na Hanging Rock, uma formação rochosa situada na Austrália meridional. As quatro mulheres são parte integrante de um grupo excursionista da escola particular para moças Appleyard, perto de Woodend, na cidade de Victoria. Elas haviam chegado ao local junto ao grupo de estudantes e professores no período da manhã e, enquanto almoçavam, o condutor da charrete que as trouxe notou que seu relógio havia parado ao meio-dia. O mesmo foi notado pela professora de matemática, Miss Greta McCraw. Miranda, Marion e Irma pedem permissão à Mlle. de Poitiers para que pudessem passear pela formação rochosa e são seguidas por Edith. A foto abaixo mostra como as meninas se vestiam de forma delicada, na era Vitoriana dos anos de 1900. As roupas eram fabricadas de tecido leve e flutuante.

Fig. 1: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Irma (Karen Robson), Edith (Christine Schuler), Marion (Jane Vallis) e Miranda (Anne-Louise Lambert), *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

No topo das montanhas, o grupo se deita no chão, como se estivessem cansadas ou com insolação. Miss McCraw, ainda com o grupo que descansa no sopé da montanha, observa o cume. Miranda, Marion e Irma acordam e, como sonâmbulas ou em um sonho, caminham para uma reentrância na rocha. Edith tenta impedi-las, mas as meninas não escutam quando ela as chama. Ela grita, horrorizada, e, em seguida, foge, correndo montanha abaixo. Ao chegarem de volta à Escola Appleyard, o espectador fica sabendo que, além das três meninas desaparecidas, Miss McCraw também foi deixada para trás na montanha. Em investigação, Edith conta à polícia, posteriormente, que viu Miss McCraw subindo a montanha enquanto ela retornava para o acampamento; a professora havia sido vista sem as saias.

Um dos rapazes, que acampava com os tios no mesmo dia e local que as estudantes desapareceram, torna-se obcecado pela busca. Ele retorna ao local e, com a ajuda de um

amigo, consegue chegar à fenda onde as três entraram. O jovem Michael consegue o feito graças a sua insistência em permanecer no local mesmo depois do anoitecer e dormir ao relento; ele acaba tendo uma espécie de experiência sensorial, que o permite reviver os últimos acontecimentos vivenciados pelas meninas no topo da montanha. Somente uma menina é encontrada, Irma, e, após ficar em repouso para tratamento da desidratação e exposição, ela declara não se recordar de nada. Nota-se que a empregada da casa onde Irma se recupera diz à patroa que o corselete da moça não estava em meio às roupas da menina e pergunta se isso deve ser reportado à polícia. A patroa diz que isso não é importante. Antes de se perderem na fenda, as meninas, numa espécie de transe, tiraram as meias e os sapatos também.

Um dos motivos para o grande sucesso do filme e do livro homônimo, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1967), escrito por Joan Lindsay, é, segundo críticos, o fato da história ser ambígua e intrigante e de ter um mistério não resolvido no final da trama. Para John Taylor (Lindsay, 1987), outro aspecto importante é o clima nostálgico e de época retratado no romance. Além disso, a autora havia escrito um último capítulo resolvendo a trama, mas ele foi retirado a pedido dos editores. O manuscrito só viria a ser publicado postumamente. Outra alteração importante feita por Lindsay, segundo Taylor, foi a inclusão do seguinte trecho introdutório:

Se *Picnic na Montanha Misteriosa* é Realidade ou Ficção, meus leitores devem decidir por si só. Uma vez que o verdadeiro picnic ocorreu no ano de 1900, e todos os personagens que aparecem neste livro estão mortos há tanto tempo, isto, na verdade, não é tão importante¹. (Taylor, 1987: 4)

Esta introdução, segundo Taylor, levou os leitores curiosos a acreditarem que a trama poderia ser uma história verídica, e ainda hoje pessoas procuram por informações sobre o ocorrido em jornais da época. O capítulo 18, retirado da publicação, é, de acordo com Taylor, impossível de ser filmado (Lindsay, 1987: 8), mas a decisão de retirá-lo do livro havia sido puramente literária; o resultado de tal decisão, conforme o estudioso, permanece um mistério, já que não é possível saber se o livro teria tido uma recepção diferente contendo o tal trecho. De qualquer forma, Taylor afirma que a insolubilidade da história aumenta o suspense e isso fez com que produtores de filmes tivessem mais interesse pelos direitos de filmagem na época.

Todo o suspense colaborou para uma mudança significativa na história da indústria cinematográfica australiana. É interessante pontuar também a fala de Taylor, o editor de Lindsay, sobre a relação leitor *versus* autor que se estabeleceu durante os anos vindouros da publicação: de tempos em tempos, alguém tentava resolver o mistério do desaparecimento das meninas e, mesmo que Joan Lindsay soubesse que o sucesso de seu livro era devido a este suspense e ao fato de que não havia informações suficientes na narrativa para que as pessoas pudessem resolver a questão, pensava, às vezes, que deveria ter publicado o último capítulo para evitar os constantes assédios ao longo dos anos. Segundo o editor, a autora desejava que o livro fosse aceito pelo que era e que não ficassem lhe perguntando se a história era real e qual o final misterioso para o desaparecimento das meninas (Lindsay, 1987: 17).

¹ Texto no original: *Whether Picnic at Hanging Rock is Fact or Fiction, my readers must decide for themselves. As the fateful picnic took place in the year nineteen hundred, and all the characters who appear in this book are long since dead, it hardly seems important.*

II – A obra e o espectador

Antes do surgimento de teorias literárias que privilegiassem o leitor como produtor do sentido do texto, havia mais preocupação com a autoridade do autor e do texto literário. Eagleton inicia sua apreciação das teorias sobre a recepção do leitor quando considera que a « *consciência não é apenas um registro passivo do mundo, mas constitui ativamente esse mundo, ou 'pretende' fazê-lo* » (Eagleton, 2003: 76). Ou seja, a maneira como apreendo o mundo se dá de maneira consciente, de forma que não recebo passivamente as informações com as quais tenho contato. O mundo se constitui com minha participação enquanto eu me aproprio dele. Assim, o leitor/espectador se torna sujeito ativo no processo em que assimila e encontra sentido naquilo que lê ou assiste.

Dessa maneira, diante dos objetos que temos contato numa "realidade objetiva", apreendemos aquilo que, em alemão, se denomina *Lebenswelt*, a « *realidade tal como organizada e sentida por um sujeito individual* » (Eagleton, 2003: 82). Ou seja, a leitura (e a apreensão do sentido) que um indivíduo faz de um livro/objeto/filme é pessoal e se constitui de acordo com sua capacidade e a partir de fatores hermenêuticos. Compreende-se, portanto, que o mundo objetivo (e os objetos culturais², como a literatura e o cinema, por exemplo) é um produto com significado em suspense: seu texto potencial é apreendido e atualizado por cada pessoa, dentro de suas próprias capacidades (ferramentas, sensibilidade, história de vida, cultura etc.) cada vez que é acessado.

Há uma compreensão objetiva de um texto ou tudo pode ser relativizado de acordo com o contexto de cada leitura? Concordamos com Eagleton, quando este afirma que há:

[...] várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro do “sistema de expectativas e probabilidades típicas” que o sentido do autor permitir. Hirsch também não nega que uma obra literária possa “significar” diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes épocas. Mas isso, diz ele, é antes uma questão da “significação” da obra do que do seu ‘sentido’. (Eagleton, 2003: 94)

Segundo Terry Eagleton, Eric Donald Hirsch pensa que « *os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações* » (2003: 92). Todavia, de acordo com Eagleton, o sentido como produto de palavras é escorregadio, já que o significado de uma palavra se imbrica ao sentido que tem historicamente. Assim sendo, este é, portanto, socialmente mutável. Em relação a isso, Gadamer afirma que:

[...] o significado de uma obra literária não se esgota nunca pelas intenções do seu autor; quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos, e é provável que eles nunca tenham sido imaginados pelo seu autor ou pelo público contemporâneo dele. (apud Eagleton, 2003: 98)

Para além disso, se tomarmos a história cultural da recepção e da leitura de livros, compreenderemos que os livros e outros objetos culturais são dispositivos de leitura que permitem "certas" leituras (Chartier, 2002). O objeto livro permite as leituras que seu texto e seus dispositivos de leitura permitem – a editoração, a tipografia, a escolha dos editores, o uso de elementos textuais. E, nesse ponto, a escolha de retirar um último capítulo que poderia solucionar o mistério provocou um efeito tão potente quanto a alusão de que esta poderia ser uma história real. Pode-se inferir que a decisão dos editores em "sublimar" informações que pudessem contribuir para a compreensão "total" da narrativa só fez com que o leitor sentisse que a trama era um mistério a ser resolvido.

² Os termos “objeto cultural” e “materialização” são utilizados neste trabalho tendo como referencial os estudos de Roger Chartier (2002).

III – "Leitura" de obras cinematográficas

Ao dirigir *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), Peter Weir transpõe para a tela de cinema uma leitura que se preocupa em se aproximar do romance, na medida em que consegue o mesmo efeito causado pela publicação original. O tom nostálgico e de época foi conseguido graças à mistura de elementos, como as cores captadas e trabalhadas pela fotografia e o tom pastel das filmagens, conseguido à custa do uso de grinalda posicionado por cima da lente da câmara. Além disso, a seleção do cenário e das músicas, a delicadeza das atuações e das transições de cenas são tão importantes quanto a preocupação com a manutenção do suspense da trama original. É importante salientar que a análise do conteúdo imagético do filme interessa-nos, uma vez que transfigura para a tela a leitura de Weir do romance *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975). O filme de Weir é resultado da apreensão do diretor a partir da obra de Lindsay. O que ele produz é uma obra cinematográfica que produzirá significados ao espectador. Observa-se, na cena abaixo, como as meninas parecem musas de um tempo passado, delicadamente admirando a paisagem, vestidas como ninfas puras em meio à uma natureza bucólica e romântica.

Fig. 2: O grupo reunido antes do desaparecimento, Miranda (Anne-Louise Lambert) aparece em destaque, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

Cinema e literatura se entrecruzam: aqui explicitamente pelo filme se tratar de uma adaptação de um texto literário, naturalmente, já que « a teoria cinematográfica nasceu com uma orientação essencial e necessariamente comparatista » (Peña-Ardid, 1996: 52), haja vista os trabalhos ensaísticos de Sergei Eisenstein (2002) e François Truffaut (2000), diretores estudiosos preocupados em legitimar seu fazer artístico. De acordo com Eisenstein, a linguagem cinematográfica é formada por um conjunto de sentidos múltiplos, produzidos por meio do trabalho sincrético realizado pelo diretor: associações sonoras e imagéticas harmoniosamente montadas (2002: 74-76). Dessa forma: « *A arte da cinematografia não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmara. A arte está no fato de cada fragmento de*

um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido » (Eisenstein, 2002: 95).

A organização da narrativa fílmica se elabora na associação de várias partes (cenas filmadas, trilha sonora, efeitos etc.) que se tornarão um todo de sentido a ser apreendido pelo espectador.

IV – O cinema e as representações da mulher

Antes que saíssem da escola, Mrs. Appleyard lhes disse para tomarem cuidado com os insetos e cobras que existem na montanha; dentre as recomendações e instruções, está a de que elas poderiam retirar as luvas assim que passassem pela cidade de Woodend – o que elas fizeram com entusiasmo e afobação. Enquanto a charrete vai sendo puxada pelos cavalos e elas passam pela cidade, toca a *Prelude No 1 in C Major*, o que confere às meninas um ar angelical e sublime.

Naquela época, a educação para mulheres ainda tinha seu foco voltado exclusivamente para o que, em tese, faria delas moças mais passíveis de serem escolhidas para o casamento – uma companhia mais agradável aos olhos da sociedade. Em *The Education of Women* (1719), Daniel Defoe defendeu que as mulheres de sua época deveriam ter o direito à educação em instituições de ensino, que não ficassem restritas à esfera doméstica e que ganhassem maior contato social, além daquele com suas próprias famílias e preceptoras. Quando avançamos na leitura, no entanto, deparamo-nos com a contradição da escrita até então tida como vanguardista de Defoe. Aquelas jovens que ali, nos internatos destinados a elas, recebessem aulas de línguas estrangeiras, como francês e latim, música, bordado e literatura, obviamente tornar-se-iam mulheres mais elegíveis ao posto de esposa, desejo de toda família desde a época de Defoe até a de nossas moças no colégio em questão.

O corpo feminino também devia ser resguardado. Nota-se a surpresa do personagem Michael quando vê as meninas pela primeira vez, enquanto elas estavam indo para o lugar onde almoçariam ao sopé da Hanging Rock. Na Inglaterra, de onde ele veio, era algo muito incomum que meninas de colégios para moça saíssem de dentro da escola e aparecessem em público, pois, até pouco tempo, antes da era vitoriana, os internatos para moças eram completamente cercados por muros, e esta era uma garantia dada às famílias, a de que a imagem de suas filhas estaria protegida. Segundo o *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness*³ (1872), uma mulher jovem não sabe o que é tentação até que um homem se interesse por ela. Ela deve ser objeto virtuoso (Hartley, 1872: 244). Ao saber que tem um pretendente, a jovem mulher deve demonstrar repulsa e inocência, e não deve jamais dar ouvidos aos amigos da mesma idade. Seus únicos conselheiros devem ser seus pais. À mulher, « *submissão e autocontrole são, então, o dever da jovem sofredora – porque sofredora é o que ela realmente é* »⁴ (Hartley, 1872: 254).

³ Tradução nossa: *O livro de etiqueta das mulheres e manual de educação.*

⁴ Texto no original: *submission and self-control are then the duty of the young sufferer - for a sufferer she truly is.*

Fig. 3: Da esquerda para a direita, Irma (Karen Robson), Marion (Jane Vallis) e Miranda (Anne-Louise Lambert) descansam ante a Hanging Rock, *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975)



Fonte: Internet

Defoe apresentava sua ideia de edificação dessas instituições de ensino como verdadeiras prisões ou castelos. Altos muros circundariam o prédio para que as moças não fossem vistas, e o local seria muito bem monitorado quanto à entrada e saída de visitantes, tudo isso para que a honra e a virtude das moças fossem resguardadas. Vejamos a descrição dada por Defoe do tipo ideal dos internatos para as moças de sua época:

O prédio deveria ter três fachadas simples e lisas, sem nenhum tipo de saliência ou detalhe que permitisse o vislumbre tanto do lado de dentro quanto do de fora. Os jardins, murados da mesma forma triangular, cercados por um grande fosso e com apenas uma entrada, evitando assim, os perigos da intriga e da curiosidade. Não haveria guardas, olhos espionando as damas, porém elas deveriam se portar de acordo com os princípios da honra e da mais severa virtude. (Defoe, 1968: 261)

Quando Michael as vê atravessando o pequeno riacho, ele fica mesmerizado pela visão de Miranda; não só o rapaz se impressiona pela beleza angelical da moça, a professora Mlle. de Poitiers parece se esquecer do mundo que a cerca quando compara a aluna à pintura da Vênus de Milo de Botticelli. Sara, deixada no colégio sem a permissão de ir ao passeio, tem uma relação de amor com Miranda, mas não é possível saber se essa relação é física. Em *Beauty, Myth and Monolith: Picnic at Hanging Rock and the Vibration of Sacrality*, Annabel Carr (2008) argumenta que há muitas relações ambíguas em *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), não apenas entre Sara e Miranda, mas também envolvendo Miranda e a professora Mlle. de Poitiers. Para a pesquisadora, a leveza e o uso de câmera lenta nas cenas entre as meninas parecem evidenciar que há relações lésbicas entre elas, além disso, esse uso da câmera aumenta a sensação de que elas não são parte do mundo físico (Carr, 2008: 128), de que parecem seres etéreos que flutuam pelo ar. Carr também chama a atenção para a cena em que Irma retorna ao colégio para o adeus às suas colegas;

diferentemente das meninas, todas vestidas em branco, a colega está em vermelho vivo, como se tivesse passado por uma experiência de amadurecimento.

Em oposição ao que Carr indica sobre a sexualidade e à relação do desaparecimento das meninas nas rochas fálicas de Hanging Rock, a ideia sobre os corpos invisíveis de Elódia Xavier parece mais elucidativa. Em *Que corpo é esse?* (2007), Xavier oferece um estudo sobre manifestações do corpo feminino e as categorias para tais aparições. Começando suas considerações iniciais, a autora nos diz que « *as conceituações do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo* » (Xavier, 2007: 17).

Xavier relembra os mitos da dualidade corpo *versus* alma de Platão, Aristóteles, Descartes e o Cristianismo. Esse dualismo corpo *versus* mente influenciou o desenvolvimento do pensamento ocidental e das ciências naturais; o corpo como objeto do intelecto, veículo: « *temos sempre a desvalorização do corpo, grande aliada da opressão das mulheres* » (Xavier, 2007: 18), já que, segundo a autora, a mente e a racionalidade ficaram associadas à postura masculina, e o corpo frágil e descontrolado, à forma física feminina. Cita-se Simone de Beauvoir, quando esta diz que « o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo » (Beauvoir, 1980: 57). Para Xavier, « *o corpo é uma construção social, uma representação ideológica* » (2007: 21), o corpo não se separa da razão, ele é uma extensão dela. Ao mesmo tempo, é no corpo que se inscreve a marca de um tempo, de um lugar e da formação social, das instituições, da política, da cultura, da geografia e da história. O corpo é a imagem de um contexto vigente.

Elódia, dessa forma, estuda o corpo invisível de certas personagens, como Alice, do romance *A intrusa*, de Júlia Almeida, de 1905. Ela não é vista, « *sua corporalidade é, desde o início, invisível* » (Xavier, 2007: 29). Para a estudiosa:

Júlia Lopes de Almeida, dentro dos princípios cristãos, preserva a dicotomia corpo/alma, privilegiando a alma em detrimento do corpo. A invisibilidade do corpo da protagonista não a impede de conquistar Argemiro, que se compraz com o aroma, a música e a beleza de sua casa. Elementos imateriais que priorizam a alma da personagem, sua dádiva pessoal, conservando seu corpo invisível, isto é, anulando-a como presença física. (Xavier, 2007: 30-31, grifos da autora)

Na Austrália de 1900, a mulher que estudava neste tipo de colégio retratado em *Picnic* se encontrava diante de um regime de estudos extremamente rígido. Estudavam durante todo o dia, sob a supervisão de diversos professores, as matérias como francês, latim, história, geografia, piano, bordado, dança, pintura e regras de etiqueta. Eram instituições extremamente caras e, ainda assim, as famílias faziam questão de enviar as filhas.

Era surpreendente que, naquele contexto, as meninas pudessem sair para passeios no dia de São Valentin, uma data que exala sexualidade (Carr, 2008; Starrs, 2008), e que pudessem ter certas regalias. Elas deixariam de ser invisíveis para a sociedade quando saíssem da escola, quando fossem a esse ambiente insólito com rochas fálicas convidativas.

Mais do que simples avanços em direção à exploração da sua sexualidade, as meninas avançaram na exploração e na ampliação de seu papel no mundo quando passaram a se desnudar e a adentrar o mundo desconhecido das regiões selvagens não dominadas pelo homem como atemporais. Dentro da escola, em ambiente fechado, a sexualidade explorada pelas adolescentes transparece, através da leitura dos artigos em questão e da cinematografia de Weir, o ser lésbica entre alunas e professoras, invisível ao mundo.

Algumas considerações

Como nos alude Kamita (2017), está presente nos diferentes tipos de linguagem um tipo de representação do feminino que se constitui ora pela presença, ora pela ausência. Se faz presente e é amplamente divulgado uma representação de feminino que coaduna com o discurso oficial de um dado momento histórico, em contrapartida, teremos menos visibilidade quando o feminino representado vai de encontro com os padrões e os moldes tradicionais valorizados da época em que a obra está sendo produzida. Contudo, a teoria feminista do cinema (Rosen, 1973; Mellen, 1974; Haskell, 1987), a partir de 1970, tem proposto uma nova perspectiva ao espaço obscurecido pela construção social dos gêneros.

A teoria feminista do cinema passou a produzir uma série de questionamentos e análises que visavam modificar as linguagens vigentes ao considerar os aspectos sociais e culturais na produção das identidades sexuais e de gênero dos sujeitos, pois deslocava o foco das concepções que naturalizavam as representações de gênero e de sexualidade (Stam, 2003).

Ao invés de focar na "imagem" da mulher representada no cinema, as teóricas feministas do cinema, conforme nos aponta Stam (2003), transferiram sua atenção para o papel do *voyeurismo*, do fetichismo e do narcisismo presente na construção de uma visão masculina da representação da mulher nas obras cinematográficas. Estas teóricas evidenciaram a representação da mulher do cinema a partir de signos misóginos, erotizados, vinculada à construção edipiana do herói masculino, que se atrela à passividade e ao excessivo sentimentalismo feminino.

Na obra filmica *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), vemos a representação da mulher tal qual a teoria feminista do cinema constitui sua principal crítica, a “mulher ausente”, que é representada a partir de uma visão marcadamente masculina. No filme, temos uma representação de um feminino idealizado pela moral vitoriana e, mesmo sendo protagonistas do filme, a narrativa se constrói por meio de personagens femininas passivas, etéreas e com quase nenhuma agência, pois são vítimas das circunstâncias misteriosas que se apresentam na narrativa.

Nesse sentido, a antropóloga Sherry Ortner (2007), ao aduzir sobre a construção textual da agência, tomando como referência as histórias dos irmãos Grimm, aponta para o fato de que, nos “contos de fada”, mesmo quando há personagens heroínas mulheres ou meninas, elas sempre são construídas a partir da lógica da “heroína vítima”. Nas palavras da antropóloga:

Embora sejam as protagonistas, a ação da história se desenrola em virtude de coisas ruins que lhes acontecem, e não pelo fato de as protagonistas tomarem a iniciativa de ações, como no caso da maioria dos heróis masculinos. Assim, a passividade está, até certo ponto, incorporada à maioria dessas meninas desde o início. (Ortner, 2007: 60)

Em *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975), apesar de termos um elenco composto majoritariamente por mulheres e a história se concentrar na experiência misteriosa que as estudantes tiveram, percebe-se uma construção da narrativa imagética a partir do silenciamento das mulheres ao retirar a agência ativa das personagens femininas. A suposta agência que as personagens femininas centrais têm é fruto de uma espécie de transe e, mesmo assim, as meninas são castigadas pela “ousadia” de se aventurarem numa montanha desconhecida.

Além disso, temos um investimento na sexualização do corpo feminino ao transformar as jovens em representações de ninfas reprimidas sexualmente por uma educação conservadora. Além, é claro, do clichê da "donzela em perigo" ou sua derivação “mulher-

troféu”, que reforça a objetificação da mulher, pois a coloca num lugar passivo, como um prêmio por algum comportamento heroico. Desse modo, o filme termina com a não-representação ou a ausência das personagens femininas que se perdem.

Assim como dito por Xavier sobre o conto de Marilene Felinto, do livro *Postcard* (1991), « onde a questão da visibilidade pode ser considerada elemento estruturador da trama narrativa » (2007: 31), a invisibilidade feminina de 1900 e a impossibilidade de tratá-las como seres humanos completos e corpóreos parecem delinear a estrutura narrativa de *Picnic na Montanha Misteriosa* (1975). A ambiguidade das relações entre as personagens e do mistério sobre o desaparecimento das meninas reside na impossibilidade de transformar essas jovens mulheres em corpos visíveis e de tratar da sexualidade, do amadurecimento e das questões enfrentadas por elas de forma mais aberta, próxima e real. Do que o filme gostaria de tratar abertamente? Da relação de amor entre duas estudantes, Miranda e Sara, da impossibilidade dessa relação, já que ambas pertencem a classes sociais diferentes e a homossexualidade não é permitida na igreja? Do desejo sexual de professoras por alunas? Da vontade dessas meninas de se revelarem diante da sociedade, de serem pessoas com voz própria?

Antes da concretização de qualquer expectativa, a audiência se vê hipnotizada pela beleza etérea de corpos brancos, em vestes virginais, que somem na formação rochosa. Mais do que apenas o desejo sexual que as faz se perderem em um êxtase na pedra fálica, o fato de as meninas e a professora tirarem suas roupas e se revelarem enquanto sobem o caminho da montanha torna-as visíveis. Não sendo possível que os corpos se tornassem expostos, elas desaparecem, absorvidas pelo grande monólito. Nota-se que, assim como apontado por Carr (2008), Starrs (2008) e Holmqvist (2013), apesar de a pedra ser majoritariamente fálica, o lugar onde as meninas se perdem se parece com o sexo feminino, uma reentrância que forma uma espécie de portal em formato de uma vagina. Este parece um jogo entre forças de controle da invisibilidade feminina, praticada tanto pelo patriarcado, representado pela rocha, assim como pelos homens da vila, preocupados se as meninas que retornaram estavam intactas, quanto por mulheres em posições de poder, como Mrs. Appleyard. Ao final, a invisibilidade permanece, já que o corpo revelado das meninas é obliterado em função de suas almas, permanecendo Miranda apenas como o cisne branco do lago. Esta obliteração do corpo invisível feminino cerra a câmera, o olhar do espectador e a própria narrativa, que simplesmente surge e desvanece diante do público como uma nuvem, e a sexualidade feminina, para sempre um mistério fugidio.

Referências bibliográficas

- Beauvoir, S. (1980). *O Segundo sexo – fatos e mitos*; tradução de Sérgio Milliet. (4 ed.) São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Carr, A. (2008). Beauty, Myth and Monolith: Picnic at Hanging Rock and the Vibration of Sacrality. *Sydney Studies in Religion*. Disponível em <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSR/article/view/107> [20.02.2021]
- Chartier, R. (2002). *A História Cultural entre práticas e representações*. Tradução Maria Manoela Galhardo. (2 ed.). Portugal: Difel.
- Defoe, D. (1968). The education of women. In POOLEY, Robert C. et al. *England in Literature*. (pp. 260-262). Glenview: Scott, Foresman & Cia.
- Eagleton, T. (2003). *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. (5 ed.). São Paulo: Martins Fontes.

- Eisenstein, S. *A Forma do filme*. (2002). Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Figueiredo, V. L. (2011). Literatura e cinema: interseções. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, pp. 13-26, Brasília, janeiro-junho.
- Hartley, F. (1872). *The Ladies' Book of Etiquette, and Manual of Politeness – A Complete Handbook for the Use of the Lady in Polite Society...* Lee & Shepard, Original from: University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Haskell, M. (1987) *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago/London: The University for Chicago Press.
- Holmqvist, J. (2013). Contrasting cultural landscapes and spaces in Peter Weir's film *Picnic at Hanging Rock* (1975), based on Joan Lindsay's 1967 novel with the same title. *Coolabah*, No.11, Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona, p. 25-35.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading. A Theory of the Aesthetic Response*. London: The John Hopkins University Press.
- Kamita, R. C. (2017). Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro.
- Lindsay, J. (1967). *Picnic at Hanging Rock*. Australia: Penguin.
- Lindsay, J. (1978). *The secret of Hanging Rock: Joan Lindsay's final chapter, with an introduction by John Taylor; and a commentary by Yvonne Rousseau*. Angus & Robertson, North Ryde, N.S.W.
- Lotman, Y.M. (1972). "Die Struktur literarischer Texte". Translated by Fokkema, D. V. (1978). *Theories of Literature in the Twentieth Century*. Munchen: Fink.
- Mellen, J. (1974). *Women and sexuality in the new film*. New York: Horizon Press.
- Ortner, S. (2007). Poder e Projetos: Reflexões sobre a Agência. In *Reunião Brasileira de Antropologia* (2ª: Goiânia: 2006) Conferências e práticas antropológicas / textos de Bárbara Glowczewski (et. alli.); Grossi, Miriam Pillar; Eckert; Cornelia, Fry; Peter Henry (org). – Blumenau: Nova Letra.
- Peña-Ardid. (1996). *Carmen. Literatura y cine*. (2 ed.). Madrid: Cátedra.
- Rosen, M. (1973). *Pop Corn Venus; Women, Movies & The American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Schmidt, S. J. (1973). On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication, Poetics. *International Review for the Theory of Literature*.
- Stam, R. (2003). *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus.
- Starrs, D. B. (2008). *Picnic at Hanging Rock and the puzzle of the art film*. *Screen Education*.
- Truffaut, F. (2000). *O Prazer dos Olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- McElroy (Produtor) & Weir, P. (Realizador). (1975). *Picnic na Montanha Misteriosa*. [DVD]. Austrália/Santana do Parnaíba/SP.
- Xavier, E. (2007). *Que corpo é esse?* Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres.