

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

**GABRIELA BURGARDT**

***LITTLE WOMEN*, O ROMANCE DE 1868 E O FILME DE 1994:  
PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E DISCUSSÕES FEMINISTAS**

MARINGÁ – PR  
2019

GABRIELA BURGARDT

***LITTLE WOMEN*, O ROMANCE DE 1868 E O FILME DE 1994:  
PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E DISCUSSÕES FEMINISTAS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Helena Gomes Wielewicki.

MARINGÁ – PR  
2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B954L

Burgardt, Gabriela

*Little women*, o romance de 1868 e o filme de 1994 : processo de adaptação e discussões feministas / Gabriela Burgardt. -- Maringá, PR, 2019.  
122 f.: il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Helena Gomes Wielewicki.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Little women. 2. Romance - Adaptação. 3. Feminismo. I. Wielewicki, Vera Helena Gomes, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 801.95

Jane Lessa Monção - CRB 9/1173

GABRIELA BURGARDT

**LITTLE WOMEN, O ROMANCE DE 1868 E O FILME DE 1994: PROCESSO DE  
ADAPTAÇÃO E DISCUSSÕES FEMINISTAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

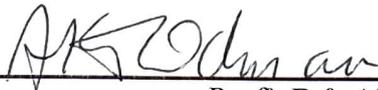
**Aprovada em 01 de março de 2019.**

BANCA EXAMINADORA



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Helena Gomes Wielewicki  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alba Krishna Topan Feldman  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cielo Griselda Festino  
Universidade Paulista – UNIP

*À minha mãe e a todas as feministas que  
abriram caminhos para mim.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à minha orientadora, professora Vera, com quem tive o prazer de compartilhar momentos em reuniões do grupo de estudos o qual coordena, orientações inspiradoras e simpósios de congressos. Foram saberes acadêmicos e de vida trocados!

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos concedida, e à secretaria da Pós-graduação em Letras, em especial, ao Adelino, pelas informações valiosas e pela paciência.

Agradeço às professoras Alice, Alba e Marisa e ao professor Márcio, pelas aulas que proporcionaram tantas aberturas de horizontes. Em especial, agradeço à professora Líliam, com quem tenho uma parceria já antiga: ela foi minha primeira orientadora na graduação, assim como eu fui a primeira orientanda dela. Nem consigo expressar o tanto que aprendi com ela, não somente do ponto de vista da pesquisa científica, mas também da empatia e humanidade.

Agradeço à banca, a já citada professora Alba e a professora Cielo, ambas extremamente generosas em suas colocações na qualificação e na defesa, as quais enriqueceram meu trabalho. A Alba, a Cielo e a Vera têm uma vida acadêmica tão relevante que dá até vergonha de ser um “peixinho” tão pequeno, mas esta dissertação é um dos muitos mergulhos rumo a uma carreira tão respeitável quanto às destas pesquisadoras exemplares. Agradeço também aos membros suplentes, Davi e (novamente) Líliam, os quais, embora não fosse dever deles, leram minha dissertação com carinho e dedicação, trazendo ainda mais contribuições para sua versão final. Agradeço, ainda, à colega de profissão, Luana, pela revisão cuidadosa que conferiu ao meu texto final.

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos, primeiramente, Nathália e Thiago, amigades de mais longa data que cultivo. A Ná, por morar também em Maringá, compartilhou comigo toda minha luta desta escrita, me motivou, me ouviu, enxugou minhas lágrimas, me fez rir. Sou grata e espero em breve retribuir todo esse cuidado. Aos demais, Gui, Camis, Nena, Xulia, Dé, obrigada por compreenderem minha ausência e por nunca duvidarem da minha capacidade. Agradeço, ainda, às amigas que o mestrado me trouxe, das quais merecem destaque a Rô, a Thamis e a Taynara. Não foram poucas as vezes em que nos ensinamos e nos aprendemos, em uma amizade de troca mútua que quero levar para a vida. Agradeço, também, aos meus amigos de faculdade que, indiretamente, compõem este trabalho, Aline, Jaque, Diego... Em especial, agradeço à Michelle, que é parte ativa desta dissertação, pois leu meus escritos, discutiu comigo e me indicou leituras e conceitos. Agradeço, ainda, às amigas que me ensinam o feminismo na prática e foram me prestigiar em um dos dias mais importantes da

minha vida, o dia de minha defesa, Flora, Kélvia e Ju, espero que nossos laços perdurem ao longo de nossas vitórias (e derrotas).

Agradeço, finalmente, à minha família. À minha vó Antônia, que sempre diz ter muito orgulho e admiração por mim, é recíproco! À minha irmã, Isabela, mulher extremamente guerreira, que além de me inspirar, me deu de presente dois sobrinhos a quem amo muito, Felipe e Rafael. Ao meu pai, Nivaldo, pela motivação, pelas conversas desafiadoras, pelo investimento em minha educação e pelas ajudas financeiras. Por fim, mas definitivamente não menos importante, agradeço à minha mãe, Celma. É difícil falar dela sem ter as vistas embargadas. Minha mãe sempre foi minha principal motivadora, torcedora e mentora. Me ensinou desde sempre a ser uma pessoa respeitosa, a lutar pelo que quero e a confiar em mim mesma. Não foram poucas as vezes em que me senti cansada ou incapaz, mas ela sempre esteve presente para me ajudar a retomar meu rumo e me acalantar a alma.

Mãe, esta dissertação, e todos os frutos que eu possa colher como resultado dela, dedico a você!



## RESUMO

Esta dissertação analisa o processo de adaptação entre o romance estadunidense *Little Women*, de 1868, escrito por Louisa May Alcott, e a adaptação cinematográfica homônima, de 1994, da diretora Gillian Armstrong e da roteirista Robin Swicord. O livro e o filme se passam no mesmo contexto histórico, entre meados e fim do século XIX, e têm como personagens principais as irmãs Jo, Meg, Beth, Amy e sua mãe, Mrs. March. A partir desse protagonismo feminino, a análise das relações entre o texto literário e o fílmico se desenvolve por um viés crítico feminista. O romance, por ter sido escrito no século XIX, apresenta alguns estereótipos femininos e é marcado por uma forte presença de moralidade, aspectos que não descreditam a importância do texto e sua autora, visto que expressam o pensamento social e a tradição literária do período em que é escrito. O filme, por sua vez, possibilita (re)construções das personagens femininas, as quais podem ter sido influenciadas pelas discussões feministas do século XX. O principal aporte teórico que guia as reflexões sobre adaptação é: Diniz (1999; 2005), Stam (2003), Hattner (2010; 2013) e Hutcheon (2011). Estes estudos apontam para o caráter de transformação que a adaptação permite ao texto “original”. Quanto às questões feministas, o referencial basilar é Beauvoir (1980), Alves e Pitanguy (1981) e Zolin (2003), teóricas que discutem as principais mobilizações feministas dos séculos XIX e XX, da luta por direitos legais às problematizações dos padrões de feminilidade socialmente construídos. Mobilizar uma adaptação fílmica em uma pesquisa que se insere nos Estudos Literários se justifica pois, no contexto contemporâneo, a leitura dos livros no papel pode ser substituída ou complementada pela leitura nas telas, considerando a crescente produção audiovisual que parte da literatura. Logo, observar essas adaptações, por um viés crítico, desconstrutivista e não-hierárquico, se faz necessário.

**Palavras-chave:** *Little Women*; adaptação; feminismo.

## ABSTRACT

This research analyzes the adaptation process between the 1868 novel *Little Women*, written by Louisa May Alcott, and the 1994 homonym film adaptation, directed by Gillian Armstrong. The book and the film take place in the same historical context, the end of the 19th century, and they both have, as main characters, the sisters Jo, Meg, Beth, Amy and their mother, Mrs. March. From this feminine protagonism, an analysis of the relations between the literary and the filmic texts develops through a feminist critical perspective. The novel, for being written in the 19th century, presents some feminine stereotypes and is marked by a strong presence of morality, aspects that do not discredit the importance of the text and its female author, since they express the social thought and the literary tradition of the period in which it was written. The film enables (re)constructions of the female characters, which may have been influenced by feminist discussions of the 20th century. The main theoretical contribution that guides the reflections on adaptation is: Diniz (1999; 2005), Stam (2003), Hattner (2010; 2013) and Hutcheon (2011). These studies point to the transformational character that the adaptation allows for the “original” text. As for feminist issues, the referential is Beauvoir (1980), Alves and Pitanguy (1981) and Zolin (2003), female theorists who discuss the main feminist mobilizations of the 19th and the 20th centuries, from the fight for legal rights to the problematization of the socially constructed femininity standards. Mobilizing a film adaptation in a research that is part of the Literary Studies is justified because, in the contemporary context, reading books on the paper may be replaced or complemented by reading on screens, considering the growing audiovisual production that comes from literature. Therefore, observing these adaptations, from a critical and non-hierarchical point of view, is necessary.

**Keywords:** *Little Women*; adaptation; feminism.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: As personagens Jo, Meg, Amy, Beth e Mrs. March.....	95
Imagem 2: Meg, Amy, Beth e Jo leem o <i>The Pickwick Portfolio</i> .....	98
Imagem 3: As personagens Amy e Laurie a caminho da casa da tia March.....	99
Imagem 4: Meg se vesta para a festa.....	101
Imagens 5 e 6: A sequência à morte de Beth.....	103
Imagens 7 e 8: A sequência à morte de Beth.....	104
Imagens 9, 10 e 11: Jo discursa em prol do voto feminino.....	106
Imagem 12: A personagem Jo, em processo de escrita.....	108
Imagem 13: Jo finaliza a escrita de seu romance.....	109
Imagem 14: A confraternização após o retorno do pai ao lar.....	111
Imagem 15: Meg, Jo e Mrs. March conversam após o baile.....	112
Imagem16: Meg, Jo e Mrs. March conversam após o baile.....	113

## SUMÁRIO

<b>PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES: UM ROTEIRO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. ADAPTAÇÃO: CAMINHOS E DIÁLOGOS TEÓRICOS.....</b>	<b>20</b>
1.1. ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ADAPTAÇÃO.....	23
1.2. ADAPTAÇÃO COMO <i>PRODUTO</i> CINEMATOGRAFICO.....	27
1.3. <i>PROCESSO DE CRIAÇÃO E DE RECEPÇÃO</i> DA ADAPTAÇÃO.....	31
<b>2. GÊNERO: ESTUDOS FEMINISTAS EM FOCO.....</b>	<b>37</b>
2.1. ALGUMAS MOVIMENTAÇÕES FEMINISTAS NO SÉCULO XIX.....	41
2.2. SÉCULO XX: NOVAS VELHAS QUESTÕES EM DISCUSSÃO.....	44
2.2.1. Feminismo ou feminismos?.....	50
2.3. MULHERES EM CENA: NA LITERATURA E NO CINEMA.....	55
2.4. ADAPTAÇÃO E FEMINISMO: POSSÍVEIS INTERSECÇÕES?.....	61
<b>3. O TEXTO ADAPTADO: <i>LITTLE WOMEN</i> NAS PÁGINAS.....</b>	<b>66</b>
3.1. A INFÂNCIA NO TEXTO DE ALCOTT: MULHERZINHAS.....	73
3.2. A RESISTÊNCIA LITERÁRIA DE JO MARCH.....	79
3.3. CASAMENTO E MATERNIDADE “CONTADOS” EM <i>LITTLE WOMEN</i> .....	85
<b>4. <i>LITTLE WOMEN</i>: DAS PÁGINAS ÀS TELAS.....</b>	<b>92</b>
4.1. INFÂNCIA: CRIANÇAS OU PEQUENAS MULHERES?.....	97
4.2. DE PEQUENAS A ADORÁVEIS MULHERES.....	100
4.2.1. Jo March: engajamento político e atividade de escrita.....	105
4.3. CASAMENTO E MATERNIDADE: DESTINOS?.....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>118</b>

## PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES: UM ROTEIRO

Esta dissertação parte da vontade de questionar hierarquias, entre artes e entre gêneros. Propõem-se, como possibilidades para estes questionamentos, os estudos contemporâneos da adaptação, que aqui terão enfoque nas relações entre cinema e literatura, e os estudos feministas, enquanto aporte que considera as imposições sociais que recaem às mulheres<sup>1</sup>. A pesquisa que origina este texto está vinculada ao Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, situada na área dos Estudos Literários e na linha de pesquisa Campo literário e formação de leitores.

Os objetos de estudo desta dissertação são o romance *Little Women* (no Brasil: *Mulherzinhas*) – o texto “original”<sup>2</sup> de 1868<sup>3</sup>, escrito pela estadunidense Louisa May Alcott – e o filme *Little Women* (no Brasil: *Adoráveis Mulheres*) – a adaptação cinematográfica de 1994, dirigida por Gillian Armstrong e roteirizada por Robin Swicord. Sobre a escolha por analisar o romance *Little Women* em Inglês, é importante dizer que, embora haja traduções para o Português (como a de 1998, de Marcos Bagno, a de 2003, de Vera Maria Marques Martins, e a de 2017, de Denise Bottmann e Federico Carotti), este estudo tem enfoque nas relações entre o “original” e a adaptação para o cinema. De acordo com teorias contemporâneas da tradução, textos são traduzidos sob influências históricas, sociais, subjetivas, mercadológicas, entre outras. Portanto, um estudo que mobilizasse uma tradução e uma adaptação de *Little Women* exigiria duas investigações: das ressignificações que a tradução promove ao “original” e das ressignificações que a adaptação promove a ele. Não é o caso desta pesquisa, a qual mobiliza “original” e adaptação e observa as ressignificações que esta possibilita à narrativa de Alcott.

---

<sup>1</sup> Para que se evite uma universalização das mulheres, o que não é a intenção deste estudo, é crucial que se defina, já nesse primeiro momento desta dissertação, que as mulheres aqui tomadas como foco de pesquisa atendem a critérios muito específicos: elas são brancas, heterossexuais, cisgênero, ocidentais e cristãs. Portanto, as opressões que serão problematizadas, em especial nos capítulos analíticos, a partir do aporte teórico sobre feminismo, concentrado no segundo capítulo, são opressões que dizem respeito a essas categorias de mulheres, e não às demais, que experienciam níveis muito diferentes de opressão, a depender de questões de raça, classe, orientação sexual e localidade, por exemplo.

<sup>2</sup> As aspas são usadas, ao longo de toda a dissertação, na palavra “original”, pois, pela perspectiva das teorias de adaptação (e tradução), a noção de originalidade é questionável. Rosemary Arrojo (1986), por exemplo, em *Oficina da Tradução: a teoria na prática*, reforça este ponto de vista ao sugerir que todos os textos podem ser considerados “palimpsestos”, o que indicaria que textos anteriores fazem parte das suas composições, colocando na berlinda, portanto, a ideia de originalidade.

<sup>3</sup> *Little Women*, publicado em 1868, teve, no ano seguinte (1869), uma continuação, intitulada *Good Wives*. Os dois livros, porém, são mais comumente circulados de forma compilada, sob o título do primeiro romance publicado. Para esta dissertação, essa versão compilada foi utilizada, na qual uma passagem de três anos marca a mudança da primeira à segunda parte.

Em ambos os objetos de estudo, as narrativas romanesca e fílmica, suas construções se baseiam em eventos cotidianos da família March, com foco na relação afetiva entre as irmãs Meg, Jo, Beth e Amy – da mais velha à mais jovem – a qual é reforçada pela mãe, Mrs. March, chamada pelas filhas de Marmee. No filme, as personagens são interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Trini Alvarado, Winona Ryder, Claire Danes, Kirsten Dunst (Amy criança), Samantha Mathis (Amy adulta) e Susan Sarandon.

O enfoque das narrativas, do livro e da adaptação, é retratar as experiências familiares e sociais das personagens principais em momento de amadurecimento, isto é, na passagem da infância/adolescência à vida adulta. No início, tanto do romance como do filme, o pai das meninas, Mr. March, está a serviço da Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865)<sup>4</sup>. O lar, portanto, é gerenciado pela mãe, a qual assume o papel de “chefe do lar”. Além das responsabilidades financeiras que assume, ela constantemente aconselha as filhas, bem como as motiva para que sigam em um caminho de generosidade e independência – independência esta que será tanto ressignificada como ainda mais estimulada na narrativa fílmica (como se irá discutir no quarto capítulo desta dissertação).

Dentre dificuldades financeiras que as March enfrentam e passando por diferentes situações sociais nas quais, por vezes, não se adequam, as protagonistas se tornam cada vez mais cientes de uma filosofia de vida mais voltada ao “ser” do que ao “ter”, filosofia esta que é apreendida pela mãe, Mrs. March, e pelo seu pai, Mr. March (quando no lar). Outros eventos importantes são algumas interações entre as irmãs que marcam uma forte sororidade entre elas, bem como as buscas e descobertas de cada uma na vida adulta. Meg, que se mantém em padrões de comportamento tidos e aceitos como femininos, compromete-se com as instituições do matrimônio e da maternidade. Jo, que aspira à carreira de escritora, muda-se da casa de sua família para a cidade de *New York*, onde teria mais oportunidades de conquistar seu sonho. Beth, introspectiva e praticante da solidariedade, resigna-se em ficar em casa com seus pais, especialmente por ser acometida por uma doença crônica. Amy, que busca a ascensão financeira e social, dedica-se à prática de sua arte e do engajamento com círculos sociais de uma classe mais alta, diferente da realidade de sua família. Cabe dizer que há diferenças na

---

<sup>4</sup> Esta guerra, também chamada de Guerra de Secessão, ocorreu devido a diferenças políticas entre os estados do Norte (cujas pautas políticas eram mais progressistas) e os estados do Sul (cujas pautas, mais conservadoras, defendiam, por exemplo, a escravização de pessoas negras). O personagem Mr. March serviu à guerra do lado dos estados do Norte.

representação desses fatos e eventos no romance e no filme, e os capítulos terceiro e quarto se encarregam de discuti-las.

Nesse sentido, esta dissertação justifica-se, em primeiro plano, por compor um nicho de pesquisas que apresenta, à área da literatura, reflexões sobre narrativas que partem do meio literário e se (re)constróem em novos meios – ou novas mídias, como Linda Hutcheon (2011) denomina –, como o cinematográfico, aqui investigado. Estas (re)construções em meios audiovisuais têm assumido grande espaço no cotidiano do público leitor (estudantes ou não), portanto devem ser consideradas dentro dos estudos literários. Isso porque, ao passo em que muito se discute sobre a falta ou a precariedade da leitura de literatura, com frequência, ignora-se que expressões literárias têm circulado, já há algum tempo, em meios ou mídias audiovisuais e, neles, são largamente consumidas. Ou seja, quando esses novos meios em que a literatura aparece envolvem recursos tecnológicos, uma grande produtividade comunicacional pode ser garantida. Por exemplo, o diálogo entre literatura e cinema, que ocorre desde a invenção deste, engendra um sem-número de produções cinematográficas, frutos de adaptação, as quais constantemente fazem as vezes da leitura dos livros “originais”.

Além disso, esta dissertação justifica-se por permitir reflexões acerca de construções sociais que pesam às mulheres, embora a níveis e intensidades diferentes, o que depende dos diversos contextos nos quais se inserem, como o casamento e a maternidade impostos como destinos ou carreiras, fatos que são visíveis e problematizáveis a partir dos objetos de estudo – romance e filme *Little Women*. Em sentido semelhante, esta pesquisa se legitima, por fim, por jogar luz a produções de mulheres e que retratem mulheres, como são os casos das narrativas selecionadas, ambas de autoria feminina.

O objetivo desta dissertação é, portanto, propor uma análise dos objetos de estudo por um viés de horizontalização entre as duas artes (literatura e cinema) e de problematização das construções de gênero, isto é, uma análise feminista não hierárquica e feminista. A análise é não hierárquica pois não busca eleger, entre o romance e o filme, a melhor produção, mas sim pretende observar de que modo ambas as obras expressam<sup>5</sup> os contextos históricos do momento de publicação, bem como são por eles condicionadas. A análise é feminista pois problematiza algumas questões de gênero relativas às personagens femininas das narrativas “contada”

---

<sup>5</sup> O termo “expressar” vem como uma melhor alternativa para verbos como “refletir”, pois este liga-se a uma perspectiva que tende a enxergar o objeto artístico como espelho da realidade. Essa concepção é problematizada no âmbito dos Estudos Literários, que compreende o objeto artístico não como espelho, mas como lugar de reelaboração da realidade, ou melhor, da redução estrutural desta. Além disso, entendemos que o reflexo dá a impressão de que o “como” a mensagem é transmitida é menos importante do que seu conteúdo. Portanto, tal noção não atenderia aos propósitos deste trabalho, visto que, neste estudo, os dispositivos (a forma) que as obras possuem para reelaborar o mundo importam tanto quanto seu conteúdo.

(romance de 1868) e “mostrada” (filme de 1994), as quais, embora apresentem o mesmo contexto histórico em suas histórias, foram produzidas e publicadas em períodos diferentes – o que, aqui, é visto como fator condicionante das diegeses.

O romance, publicado em 1868, localiza-se em meio a reivindicações embrionárias do movimento feminista que compõem a chamada “primeira onda do feminismo”, a qual, como aponta Bonnici (2007), compreende as décadas finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX (embora já houvesse manifestações contundentes em prol dos direitos das mulheres desde o século XVIII<sup>6</sup>). Já o filme, lançado em 1994, situa-se em momento posterior à “segunda onda do feminismo”, a qual, de acordo com Bonnici (2007), foi responsável por alargar as discussões feministas, em prol de uma libertação de certos papéis sociais prescritos às mulheres.

Trazer um olhar feminista a uma análise horizontal do romance *Little Women* e de uma adaptação cinematográfica homônima é, em certa medida, inovador, haja vista que os estudos de pós-graduação, que se desenvolveram no Brasil e que se dedicaram a esta narrativa, ocuparam-se, com exclusividade, do(s) texto(s) escrito(s) e de questões prioritariamente literárias. No banco de teses da CAPES<sup>7</sup>, estão disponíveis dois textos: 1) a dissertação *A Literatura Juvenil reescrita: Mulherzinhas e O Senhor March*<sup>8</sup>, de Taís Helena Mallmann (2012), orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Teixeira de Aguiar; 2) e a tese *Escritas femininas: trajetórias de vida e literatura infantojuvenil*<sup>9</sup>, de Priscila Kaufmann Correa (2017), orientada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo Martins. A dissertação tem enfoque nas questões de intertextualidade entre os dois textos literários citados em seu título (*Mulherzinhas* (1868), de Louisa May Alcott, e *O senhor March* (2005), de Geraldine Brooks), ao passo que se vale dos conceitos de literatura juvenil para sua análise. Já a tese faz uma abordagem biográfica de algumas autoras, entre elas, Louisa May Alcott, e possíveis influências em suas produções literárias, as quais apresentam, como aspecto em comum, a representação da infância em suas linhas. Assim, esta dissertação se apresenta como uma alternativa ao estudo da narrativa *Little Women*, ao trazer não somente um novo meio semiótico em que ela pode ser observada, o cinema, mas também um novo olhar pelo qual ela pode ser analisada, o feminista.

<sup>6</sup> A publicação de *A vindication of the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, é um exemplo.

<sup>7</sup> Acesso em: 22 ago 2018, às 16h06.

<sup>8</sup> Link para acesso:

[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=101165](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=101165).

<sup>9</sup> Link para acesso:

[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5002525](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5002525).

Observar uma adaptação fílmica, em uma dissertação que parte dos Estudos Literários, encontra eco no atual contexto comunicacional. Por isso, permite questionar a tradicional noção de que leitura se faz apenas com livros – de preferência canônicos –, no suporte do papel em mãos, haja vista que as narrativas literárias, foram (e ainda são) institucionalmente legitimadas como as “únicas” capazes de estimular o senso crítico no público leitor. Como forma de desconstrução dessa noção, tornam-se necessárias, e cada vez mais comuns, pesquisas acadêmicas sobre essas novas (re)criações artísticas em novos meios semióticos/novas mídias – (re)criações tais que permitem, também, que a capacidade crítica seja estimulada.

Pesquisas como esta, obviamente, não visam abolir o estudo (e ensino) de literatura no papel, apenas jogar luz a essas outras produções audiovisuais que já compõem o cenário cultural (e educacional) do sujeito contemporâneo. É importante que isso seja dito para confortar estudiosos que se aliam a posicionamentos mais “apocalípticos”. Eco (2006), em seu texto *Apocalípticos e integrados*, propõe um afastamento de tal posicionamento – o qual é corroborado pela crítica à indústria cultural (termo cunhado por Adorno). Esta produziria uma série de produtos “repetidos”, incapazes de levar a qualquer criticidade. O teórico sugere, porém, que os produtos relacionados à indústria cultural sejam observados de forma mais receptiva, uma vez que uma variedade de estímulos às inteligências de uma grande quantidade de pessoas pode resolver-se em mutação qualitativa. É por esse ponto de vista que se permite pensar que as adaptações – muitas vezes, frutos da indústria cultural – podem possibilitar, sim, posicionamentos críticos e desenvolvimento intelectual, se tiverem estimuladas diferentes análises e problematizações acerca de suas representações. É também devido a esse ponto de vista que optou-se, nesta dissertação, pela análise das (res)significações feministas de romance a filme, e não dos aspectos mercadológicos deste, os quais, devido ao vínculo da adaptação ao cinema hollywoodiano<sup>10</sup>, poderiam ser apontados – apontamentos que possivelmente reforçariam uma equivocada noção de que o cinema serve somente a fins comerciais.

Nesse sentido, busca-se, aqui, legitimar o engajamento crítico de leitores com novas estéticas, em novos meios semióticos, em novas mídias audiovisuais. Não é objetivo deste estudo, entretanto, “apagar” o já institucionalmente legitimado, isto é, a leitura dos romances (e outros gêneros literários), mas, sim, promover uma convivência horizontal entre a literatura e as outras artes, como o cinema. A ideia é sair da singularidade da análise de apenas um meio semiótico, o texto escrito, e ir em direção à pluralidade da inclusão de outro(s), o texto escrito

---

<sup>10</sup> Sobre essa discussão, o artigo *O filme Little Women: questões feministas e hollywoodianas do processo de adaptação* foi publicado no livro *Da Torre de Babel à Sociedade Tecnológica: Tradução e Multidisciplinaridade*, de 2018. Neste, a representação de algumas cenas que podem ser classificadas como clichês são discutidas.

e o fílmico. Por meio dessa convivência não hierárquica entres textos literários e textos audiovisuais, os quais se relacionam por meio de processos de adaptação, é possível ampliar as discussões e as construções de sentidos/interpretações sobre as narrativas em análise.

Isso posto, esta dissertação se divide em quatro capítulos. O primeiro se dedica aos estudos da adaptação, o segundo aos estudos feministas, o terceiro à análise do romance (também, por vezes, chamado de texto adaptado) e o quarto à análise da adaptação cinematográfica.

O primeiro capítulo tem enfoque nos estudos contemporâneos da adaptação. Para tanto, textos de Álvaro Hattner (2010; 2013) e, especialmente, de Hutcheon (2011) fornecem os subsídios teóricos. Para as questões específicas da adaptação entre literatura e cinema, estudos de Thais Flores Nogueira Diniz (1999; 2005) e Robert Stam (2003) funcionam como aporte para as discussões que se desenvolvem. Essas teorias observam as adaptações como obras autônomas – as quais, embora mantenham uma relação de intimidade com os textos dos quais partem, podem ser acessadas de forma independente – e transformadoras dos textos adaptados. O filme *Little Women* mantém vários episódios romanescos na narrativa fílmica. Entretanto, o fato de que este processo de adaptação ocorre entre um meio semiótico escrito e um meio semiótico audiovisual, bem como o fato de a produção fílmica ocorrer mais de um século após a produção romanesca, evidenciam que transformações diegéticas podem ter ocorrido.

O segundo capítulo, encarregado de discutir as teorias feministas, mobilizará, primeiramente, algumas manifestações feministas do século XIX, como forma de contextualização histórica do(s) ano(s) de produção do romance. As colocações de Alves e Pitanguy (1981) embasarão esse panorama inicial. Em seguida, serão observados alguns questionamentos que se levantam no século XX, após a conquista das primeiras reivindicações feministas do século XIX. Logo, o pensamento filosófico de Simone de Beauvoir (1980) fundamentará essa discussão, a qual não somente possibilita contextualização histórica para o filme, mas também engendra discussões quanto às construções das personagens femininas do livro e do filme, ora mais, ora menos condicionadas por uma lógica patriarcal, em ambas as narrativas. Além disso, haja vista que esta dissertação objetiva analisar um romance e um filme, discussões literárias e cinematográficas que tratam da questão feminista serão mobilizadas por meio de textos de Stam (2003) e de Zolin (2003), com enfoque na discussão sobre autoria e representação feminina em cada arte.

É importante frisar que, embora os dois primeiros capítulos façam um apanhado teórico, por vezes trazem os textos *Little Women* (livro e filme) já para antecipar alguns pontos, os quais

serão melhor explorados nas análises. Portanto, nenhum capítulo se faz exclusivamente teórico. São os capítulos terceiro e quarto, porém, que trazem as análises das obras em si.

No terceiro capítulo, o que se observará é a construção romanesca de *Little Women* (1868), bem como o fazer literário de Louisa May Alcott nesta narrativa. O romance é observado em relação a seu contexto histórico e as consequentes construções de gênero e discussões feministas que poderiam compor a diegese literária naquele momento. O protagonismo feminino na autoria e na representação das personagens é notável e merece reconhecimento. Entretanto, estereótipos e “lições de moral” permeiam as atitudes e os comportamentos das personagens femininas, Jo, Meg, Beth, Amy e Mrs. March. Cabe dizer que a presença de moralidade também é característica de literatura infantojuvenil, na qual o romance *Little Women* se encaixa.

Já no quarto capítulo, a análise tem enfoque no filme *Little Women* (1994) e no processo de adaptação coordenado pela diretora Gillian Armstrong e pela roteirista Robin Swicord. Assim, serão analisadas as (re)construções das personagens femininas, as quais ora mantêm padrões patriarcais “importados” do romance, em meio a transformações semióticas (do meio literário ao meio fílmico), ora apresentam ressignificações feministas, em relação ao livro, em meio a transformações das atitudes das protagonistas. Busca-se, portanto, observar de que modo a expansão do debate feminista no século XX pode ter sido determinante para essas ressignificações fílmicas.

Em face às novas possibilidades de acesso a expressões literárias que ocorrem via adaptação, é necessário que as pesquisas, dentre os estudos literários, tragam contribuições sobre essas novas configurações em que a literatura circula. É crescente o número de estudos que colocam produtos literários em análise junto às suas adaptações (para o cinema ou outros meios/mídias) e estes estudos têm partido de diferentes aportes teóricos que permitem olhares críticos sobre seus objetos de estudo. Dentro do Programa de Pós-graduação em Letras da UEM, e sob a mesma orientação desta dissertação, podem ser apontados, por exemplo: a dissertação *A representação da escravidão na série Harry Potter: uma análise intersemiótica*, de Fernanda Ramos de Carvalho, concluída em 2017, a qual observa os livros e os filmes pelo viés dos estudos multiculturais; e a dissertação *Coração das Trevas e Apocalipse Now pelo viés da tradução intersemiótica: um olhar para a representação do outro*, de Aline Scarmen Uchida, concluída em 2019, pesquisa que parte dos estudos pós-coloniais. Esses trabalhos citados, bem como a dissertação que aqui se apresenta, assumem um posicionamento não hierárquico em relação às adaptações fílmicas de textos literários. Percebe-se, assim, que há uma diversidade

de campos teóricos que podem ser mobilizados no estudo de adaptações, tais como as teorias feministas, por meio das quais esta pesquisa se desenvolve.

É importante frisar que tal posicionamento não hierárquico (entre livros e filmes) tem relação íntima com os estudos e discussões de dois relevantes projetos de pesquisa, desenvolvidos na Universidade Estadual de Maringá, por meio de reuniões mensais entre as orientadoras e seus integrantes: *Tradução & multidisciplinaridade: da Torre de Babel à sociedade tecnológica*, orientado pela professora doutora Líliam Cristina Marins; e *Literatura e multiletramentos: diferentes epistemologias para uma proposta de educação pluralista*, orientado pela professora doutora Vera Helena Gomes Wielewicki. Este último projeto de pesquisa, em específico, propicia possibilidades de se repensar práticas pedagógicas, de modo a oferecer condições de equidade às pessoas que, por razões biológicas ou epistemológicas, veem-se excluídas da leitura e da discussão literária. Pensar em uma abordagem de *Little Women* (romance e filme) em sala de aula não é fim desta dissertação, mas pode, por meio desta, tornar-se uma possibilidade que permita estudos horizontais e críticos acerca de obras sobre mulheres e por mulheres, em diferentes artes.

## 1. ADAPTAÇÃO: CAMINHOS E DIÁLOGOS TEÓRICOS

Ao considerar pessoas que, por razões sociais, geográficas, financeiras, religiosas, políticas, entre outras, facilmente têm acesso às variadas formas de arte, cultura e entretenimento, é possível afirmar que a maioria delas já teve contato com diferentes tipos de filmes. Isto é, a arte cinematográfica, já há algum tempo, participa ativamente do cotidiano de grande parte dos sujeitos contemporâneos. Assim, “o cinema ganhou novo estatuto, tornando-se parte integrante do dia-a-dia e impondo-se como expressão artística [...] capaz de responder às aspirações [...] de sonho do sujeito moderno” (GOROVITZ, 2006, p. 15).

Em meio a esse amplo acesso a produtos filmicos, é notável que “boa parte dos filmes te[m] atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária” (DINIZ, 2005, p. 13). Ou seja, grande parte das produções cinematográficas assistidas é fruto de processos de adaptação; muitos dos filmes são adaptações. Observar a ocorrência desses processos e produtos de modo crítico, por meio da mobilização de um aporte teórico contemporâneo que contemple as questões da adaptação, é o foco da discussão deste capítulo.

Dentre os estudos literários, é pertinente trazer as adaptações cinematográficas para a pauta, uma vez que o contato do público com os textos literários, muitas vezes, se dá nas telas, especialmente quando o texto “original” é de literatura estrangeira, como é o caso de *Little Women*. André Lefevere (2007, p. 18) expõe que o público leitor, com frequência, “deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores”. As adaptações são entendidas, aqui, também como reescrituras ou traduções (esta última denominação considerada em seu sentido mais amplo, não entre línguas apenas, mas entre meios semióticos/mídias). Melhor dizendo, dadas as outras e novas opções de acesso à narrativa *Little Women*, as quais surgem via adaptação, sua leitura no papel pode ser ora complementada ora, até mesmo, substituída pela leitura nas telas de uma de suas adaptações<sup>11</sup>, dentre as quais, para este estudo, será considerada a adaptação homônima de 1994. Essa substituição pode ser praticada tanto pelo “grande público”, que consome produções culturais por mero entretenimento, como por discentes que devem ler um texto literário devido a alguma obrigatoriedade, como cumprimento de critérios avaliativos na educação básica ou na

---

<sup>11</sup> São várias as adaptações de *Little Women*: séries televisivas, *animes*, peças teatrais, outras adaptações fílmicas (de 1918, de 1933, de 1949 e de 2018). Além disso, uma outra produção cinematográfica, prevista para ser lançada em dezembro de 2019, está em processo de filmagem, a qual incluirá as renomadas atrizes Meryl Streep, Saoirse Ronan, Laura Dern e Emma Watson no elenco e contará com a direção da premiada Greta Gerwig.

graduação<sup>12</sup>. É devido a esse alcance das adaptações que estudos como este se fazem necessários.

É a partir desses contextos que o campo de estudos e pesquisas acerca do fenômeno da adaptação tem se desenvolvido com vigor no século XXI, na medida em que se desprende dos estigmas de traição e inferioridade a ele adesivados – os quais se pautavam em critérios de fidelidade e equivalência – e busca observar as adaptações pelo viés de sua autonomia e da transformação do texto anterior, o que caracteriza uma adaptação como um novo texto.

Os estigmas de traição e inferioridade em muito se relacionavam aos primeiros estudos da adaptação, os quais foram conduzidos por teóricos que tratavam o texto “original” como detentor do sentido único a ser resgatado e transposto para o novo texto. O pesquisador das teorias da adaptação Álvaro Hattner (2010; 2013) faz um traçado desses primeiros escritos. Ele aponta George Bluestone (1957), e seu *Novels into Films*, Geoffrey Wagner (1975), com seu *The novel and the cinema*, e Dudley Andrew (1984), com o ensaio *Adaptation*, como alguns dos primeiros a se voltarem à questão da adaptação. Entretanto, resguardada a relevância desses primeiros textos por iniciarem o debate, seus autores consideravam apenas o vetor literatura → cinema, bem como davam preferência ao estudo das adaptações de textos literários canônicos. Ademais, Wagner (1975) e Andrew (1984) se prendiam, segundo Hattner (2010; 2013), em uma tendência taxonômica<sup>13</sup>, ou seja, preocupavam-se em criar nomenclaturas que classificassem as adaptações, ao passo que a superioridade literária era o fio condutor desse tipo de abordagem analítica.

Esses argumentos, além de ignorarem o aspecto plurissignificativo da literatura, não consideravam os vários condicionantes do processo de adaptação: demandas mercadológicas, contexto sócio-histórico, público-alvo, diferentes meios semióticos, influências subjetivas,

---

<sup>12</sup> Os artigos *A tradução nas aulas de Literatura de Língua Inglesa: perspectivas de uma docente e Entre a instituição de ensino e o mercado de consumo: a leitura de bestsellers por acadêmicos de Letras* podem fornecer subsídios que dialogam com essa discussão. O primeiro aborda a circulação de traduções nos bancos escolares de aulas de Literatura em Língua Inglesa e defende que tal circulação poderia/deveria ser legitimada nas práticas pedagógicas – posicionamento que permite, aqui, uma defesa da legitimização da circulação de adaptações em âmbito escolar. O segundo artigo aborda a contrariedade entre a marginalização institucional de textos considerados pertencentes à indústria cultural (*best-sellers*) e o constante consumo destas obras por parte do público leitor jovem – discussão que também pode colaborar para a presente pesquisa, uma vez que as adaptações fílmicas podem ser marginalizadas no ambiente escolar, mas, em contrapartida, são largamente consumidas às escusas por estudantes em geral.

<sup>13</sup> Respectivamente, Wagner (1975) chama as adaptações de *transposições*, *comentários* ou *alegorias* e Andrews (1984) de *empréstimos*, *interseções* ou *transformações*. O critério de classificação se dá, em ordem, das mais próximas às mais distantes do texto literário. Por essas classificações, o filme *Little Women* (1994) poderia ser classificado como uma *transposição* ou um *empréstimo*. Há, entretanto, nesta dissertação, uma recusa pelo uso de tais termos, por haver uma adesão à ideia de que toda adaptação passa por transformações, bem como tem sua própria autonomia, o que se opõe àquelas nomenclaturas. Isso se dá pela vinculação deste estudo às teorias contemporâneas de adaptação, a serem abordadas na próxima seção deste capítulo.

entre outros. Além disso, ignoravam todas as demais formas de arte ou entretenimento que poderiam entrar no jogo da adaptação: teatro, dança, *videogames*, séries televisivas e outras. Aqueles teóricos, simbolicamente, tinham formação na literatura, talvez por isso o caráter de superioridade era delegado à primeira arte, na díade literatura-cinema.

Quando surgem estudos por parte de estudiosos do cinema sobre a adaptação, como Brian McFarlane (1996), os aspectos próprios da chamada sétima arte passam a ser levados em consideração por um olhar menos hierárquico. O autor de *It wasn't like that in the book* (tradução livre: Não era assim no livro) desenvolveu sua discussão sobre a hierarquia entre o “original” e a adaptação, a partir de uma conversa que teve sobre uma adaptação cinematográfica em específico. Nesta conversa, seu interlocutor considerava a adaptação uma obra de menor complexidade em comparação ao texto literário – pensamento que imperava (por vezes, ainda impera) nas análises formais ou informais de adaptações. Problematicando essa declaração, McFarlane (1996) defende a ampliação da discussão e do estudo sobre os recursos cinematográficos (a *mise-en-scène*<sup>14</sup>, a edição e a trilha sonora), como forma de compreender que estes recursos também engendram produções tão complexas quanto livros, cada qual com suas particularidades semióticas – o livro por meio de palavras escritas e lidas em papéis e o filme por meio de gravações audiovisuais reproduzidas em telas e saídas de som. O autor afirma que

o filme tem o direito de ser julgado como um filme; entre muitas outras coisas, também é uma adaptação (é ainda um produto de um determinado sistema industrial, um gênero fílmico, parte de uma tradição cinematográfica nacional etc). Isto é, o trabalho literário precursor é apenas um dos aspectos da intertextualidade do filme (MCFARLANE, 1996, p. 9, tradução nossa<sup>15</sup>)<sup>16</sup>.

Iniciam-se, assim, as problematizações mais basilares quanto àquela tradição que julgava adaptações cinematográficas pelo viés da fidelidade à narrativa anteriormente escrita, o que corroborava (e, no senso-comum, por vezes ainda corrobora) não somente a exigência de equivalência entre texto literário e fílmico, mas também a superioridade da palavra escrita, supostamente mais complexa que as imagens e sons cinematográficos. Abriu-se, portanto, caminhos para novos alargamentos teóricos acerca das adaptações, com vistas a uma

<sup>14</sup> Aspectos relativos ao cenário, à iluminação, ao espaço, ao figurino, à atuação, entre outras, compõem a constituição da *mise-en-scène*, ou seja, os elementos que, com o intermédio da câmera, “saltam” aos olhos do espectador.

<sup>15</sup> “*The film has the right to be judged as a film; then, one of the many things it also is an adaptation (it is also the product of a particular industrial system, a genre film, part of a tradition of national filmmaking etc). That is, the precursor literary work is only an aspect of the film’s intertextuality*”.

<sup>16</sup> Todas as citações em Inglês foram traduzidas ao Português pela autora desta dissertação.

desierarquização das relações entre as artes envolvidas no processo, inclusive artes outras, não mais somente a literatura e o cinema, antes priorizados.

Hattner (2010; 2013) faz um apanhado também dessas teorias mais recentes, discutindo autores como Julie Sanders (2006), a qual aponta para a necessidade de uma metalinguagem no estudo de adaptações, e Thomas Leitch (2007)<sup>17</sup>, para quem o modelo engessado de adaptação de “livro-para-filme” será cada vez mais contestado. O autor também mobiliza os estudos de Hutcheon (2011), os quais constituem o principal aporte da pesquisa que aqui se desenvolve.

Embora os produtos analisados (*Little Women*) sejam um romanesco e um fílmico (mantendo as artes desde o início estudadas pelas teorias da adaptação), o viés analítico é horizontal e não visa ao mero apontamento de semelhanças e diferenças, como forma de classificação do tipo de adaptação, de acordo com o grau de fidelidade ao texto “original”. O que se pretende, neste estudo, é discutir as possíveis razões das construções literárias e (re)construções cinematográficas, por meio da análise de seus condicionantes sociais e históricos.

### 1.1. ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA ADAPTAÇÃO

As teorias mais contemporâneas sobre o fenômeno da adaptação, consideradas desconstrutivistas e pós-modernas, reivindicam que essas produções passem a ser vistas pelo viés da transformação e da autonomia, em oposição às expectativas por fidelidade e equivalência, fomentadas pelas teorias precedentes. Esse viés desconstrutivista se explica pelo fato de a teoria ter reflexos diretos da Desconstrução, de Derrida (2002). Para este filósofo, os centros encerram as possibilidades de trocas e transformações, centro que, trazendo ao campo da adaptação (e da tradução), poderia ser entendido como o texto “original”. Logo, pensar em uma total fidelidade a este, bem como em uma total equivalência entre ele e o novo texto que surge, via adaptação (ou tradução), vai na via contrária da desconstrução de hierarquias e centralizações, defendida por Derrida (2002).

Seguindo essa linha filosófica, Hutcheon (2011), em seu *Uma teoria da adaptação*, abre caminhos para discussões mais abrangentes e menos hierárquicas entre o texto “original”, o

---

<sup>17</sup> Este autor, embora não seja o norteador teórico desta pesquisa, propõe outra discussão interessante em seu texto *Adaptation, the genre*. Ele propõe que se observe as adaptações fílmicas como um gênero cinematográfico, que deve ter suas particularidades consideradas dentro de tal categoria. Alguns gêneros tradicionalmente convencionados como cinematográficos são: ação, animação, comédia, drama, ficção científica, entre outros.

qual chama de *texto adaptado*, e a *adaptação*<sup>18</sup>. Dentre as razões que a teórica elenca para essa ampliação de um debate mais horizontal sobre o fenômeno da adaptação, ela cita a ubiquidade e a variedade desses produtos na sociedade ocidental contemporânea. Ou seja, não somente as adaptações são extremamente presentes, como também têm ocorrido em variadas direções, não apenas entre literatura → cinema, vetor exclusivo dos estudos anteriores.

Os estudos de Hutcheon (2011), portanto, escapam de uma abordagem binária e vão ao encontro de uma perspectiva multivetorial, isto é, que observa diferentes vetores, literatura → *videogames*, literatura → teatro, cinema → literatura e outros. Segundo Hutcheon (2011, p. 11), o ato de adaptar “poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças” para quase todas as direções possíveis era praticado desde o período vitoriano (1837-1901). Entretanto, como visto na seção anterior, as teorias da adaptação consideraram por certo tempo apenas o vetor literatura → cinema. Assim, Hutcheon (2011) inova ao ampliar as possibilidades de análise de adaptações, trazendo para a pauta parques temáticos, videogames, canções, entre outras formas de adaptação menos “tradicionais”.

Por outro lado, mesmo que essa variedade e ubiquidade do fenômeno da adaptação cause uma *familiaridade* do público com tais produtos, a autora também discute o *desprezo* com o qual essas produções são observadas, especialmente, por espectadores que, antes, foram leitores do texto adaptado. Hutcheon (2011, p. 22) coloca que é comum que as adaptações sejam vistas como “secundárias, derivativas, tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”. Dentre as razões para esse desprezo, a autora coloca que há um “desconforto”, por parte do público espectador, em relação ao envolvimento comercial na produção das adaptações. É possível relacionar tal “desconforto” ao mito de que o/a autor/a do “original” partiria de um “gênio criativo”, o que o/a levaria a produzir sem fins financeiros – mito que se acentua se o texto adaptado for literário –, diferentemente dos/as autores/as da adaptação, os quais seriam movidos/as unicamente por objetivos lucrativos. Se o texto adaptado (o “original”) for literário e a adaptação for audiovisual, a *logofilia* (sacralização da palavra) e a *iconofobia* (desconfiança em relação ao visual) também intensificam esse desprezo pelas adaptações.

Hutcheon (2011) chama a atenção, também, para a possibilidade de que as expectativas por fidelidade, criadas pelos fãs/admiradores do texto adaptado, sejam frustradas com as alterações que ocorrem entre um texto e outro. Entretanto, tais mudanças/adequações são inerentes a qualquer adaptação e é o desconhecimento dessa inerência que faz com que a adaptação seja recebida com desconfiança e desprezo. Em uma pesquisa, conduzida por

---

<sup>18</sup> Os termos em itálico (que não sejam nomes em Inglês) estão destacados por serem muito utilizados nos estudos dos autores discutidos.

Burgardt (2012) e desenvolvida por meio de aplicação de questionários a voluntários angariados em comunidades específicas da antiga rede social *Orkut*, a recepção da adaptação fílmica *Alice no país das maravilhas* (2010), dirigida por Tim Burton, foi colocada em análise. Grande parte dos respondentes que se declararam fãs do texto adaptado opinaram de forma intensamente contrária à produção fílmica – a qual altera o ordenamento dos eventos, traz a personagem Alice como adolescente e mescla, ao filme, episódios de outro livro de Lewis Carroll. Por esses motivos, a maioria dos participantes da pesquisa considerou a adaptação uma *traição*, uma *deturpação* da obra “original”, um *erro* de produção, uma *decepção* cinematográfica, entre outras classificações.

Essas respostas evidenciam o desprezo com o qual as adaptações ainda podem ser recebidas, quando são observadas pela ótica da fidelidade e da equivalência, ótica que ignora que livro e filme são obras diferentes, produzidas em meios semióticos diferentes, circuladas em contextos sócio-históricos diferentes. Logo, o texto adaptado e a adaptação não poderiam, nem deveriam ser obras “iguais”. O que se percebe, portanto, é que, embora as adaptações sejam popularmente acessadas/consumidas, muitas vezes, enfrentam certa resistência quanto ao seu valor e à sua legitimidade, quando comparadas aos textos anteriores, tanto por parte do senso comum, como da crítica especializada.

É interessante pensar que, de modo análogo, o gênero literário romance, hoje consolidado popular e academicamente, em sua gênese, enfrentou a resistência de estudiosos, os quais viam esse novo estilo de escrita literária como subliteratura, conforme explica Antonio Candido (2003), no ensaio *Timidez do romance*. Naquele momento, apenas os escritos religiosos e filosóficos, bem como a epopeia, a ode e a sátira, tinham tradição venerável. Segundo o autor, o romance padecia, em seu surgimento, da falta de “dignidade teórica aos olhos da opinião erudita” (CANDIDO, 2003, p. 83), o que se assemelha ao desprezo com que as adaptações podem ser observadas. Se os romances, naquela época, eram tidos como subliteratura, as adaptações, hoje, ainda podem ser consideradas subproduções – embora os esforços teóricos da área da adaptação, dentro da qual esta dissertação se encaixa, visem o contrário. Essa “timidez envergonhada em que se achava o romance até o século XIX [...] impedia os teóricos e romancistas de desenvolverem os instrumentos mais adequados de *conceituação e análise*” (CANDIDO, 2003, p. 85, grifo nosso). Como tentativa de escape de impedimento semelhante é que teorias contemporâneas da adaptação, como a de Hutcheon (2011), propõem novas possibilidades de instrumentos *conceituais e analíticos*.

Candido (2003, p. 97) afirma, portanto, que “a ficção, embora inferior à verdade, era aceita como fonte de elevação e prazer do espírito. Mas quando se tratava daquele gênero

duvidoso [o romance] tudo recomeçava e era preciso fazê-lo passar como mercadoria suspeita”. As adaptações, em contexto atual, podem sofrer de sina semelhante, por serem vistas com ressalvas pelos que delegam maior complexidade ao “original”. O caso é que, observada uma constância da leitura<sup>19</sup> de adaptações audiovisuais em detrimento à leitura dos romances de partida, especialmente os estrangeiros, os discursos sobre a suma importância de se ler os textos escritos, como única forma de elevação intelectual, perigam cair no caráter repressivo.

Assim como o romance superou seus estigmas e hoje vê sua relevância firmada enquanto gênero literário, a adaptação tem tido sua teorização avultada e, cada vez mais, academicamente legitimada. Para Hutcheon (2011), o valor das adaptações reside no fato de que elas podem ser observadas tanto como *obras autônomas* – as quais, muitas vezes, são recebidas por um público que desconhece o texto anterior, sendo, portanto, a única experiência/contato com aquela narrativa –, quanto como produtos “*palimpsestuosos*”, uma vez que a presença do(s) texto(s) adaptado(s) faz parte da composição da adaptação – o que pode tornar sua análise, quando não hierárquica, mais diversa e abrangente, por permitir que as (re)construções no novo meio sejam apreciadas ou problematizadas, e não meramente depreciadas.

A partir disso, a autora formula três perspectivas pelas quais uma adaptação pode ser estudada – perspectivas que se inter-relacionam. Hutcheon (2011, p. 29-30) propõe a observação do fenômeno como: 1) um *produto* ou uma entidade, isto é, uma “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, a adaptação em si; 2) um *processo de criação*, ou seja, “tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” do texto adaptado; 3) e um *processo de recepção*, em outras palavras, “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”, por parte dos/as criadores/as da adaptação e do público receptor.

As próximas seções se desenvolvem a partir destas três perspectivas: produto, processo de criação e processo de recepção. Isso porque, como dito, as perspectivas se inter-relacionam, logo, os argumentos também podem se relacionar em prol de um argumento final: as adaptações são produções complexas e os esforços em teorizá-las devem escapar de abordagens simplistas que visem meramente superiorizar o “original”. Visto que a adaptação *Little Women* (1994) é uma produção cinematográfica, na seção seguinte são mobilizadas, também, algumas considerações de teorias do cinema, importantes para o estudo de um filme como *produto* de adaptação.

---

<sup>19</sup> O conceito de leitura, aqui, está ampliado a outros meios semióticos, isto é, à leitura de imagens e cenas, por exemplo. Não se reduz, portanto, apenas à leitura de palavras escritas.

## 1.2. ADAPTAÇÃO COMO *PRODUTO* CINEMATOGRAFICO

O cinema é uma arte nova, quando comparado às demais artes<sup>20</sup>, entre elas, a literatura – não à toa é considerado a sétima arte. As primeiras manifestações cinematográficas datam do fim do século XIX. Entretanto, mesmo com menos de um século e meio de existência, o cinema desfruta de enorme popularidade, a qual pode ser, em boa medida, associada à sua *reprodutibilidade técnica*, característica inerente dessa arte. Walter Benjamin (2014), em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, apresenta reflexões que podem ser vistas como um “divisor de águas” no que concerne às artes, uma vez que trata de suas tendências evolutivas.

O autor afirma que a obra de arte sempre teve caráter reprodutível, na medida em que poderia ser imitada. Porém, a reprodutibilidade técnica possibilitou novos encontros da arte com o público. Para Benjamin (2014), a *imprensa* garantiu reprodutibilidade técnica à palavra escrita, e, de modo análogo, em ordem cronológica, a *xilogravura*, a *litografia* e a *fotografia* garantiram reprodutibilidade técnica ao desenho/imagem – tendo, a última, aberto os caminhos para o advento do cinema. Em outras palavras, a reprodutibilidade técnica colocou a obra de arte em situações, antes, impensadas, ao garantir sua difusão e circulação em massa.

Por esse ângulo, para Benjamin (2014), a obra de arte teria perdido sua “aura”, no sentido de que sua existência única foi substituída por uma serial, fato que, para sujeitos mais “tradicionalistas” (e/ou “apocalípticos”), pode ter soado como usurpação ou deturpação da arte, mas, para Benjamin (2014), garantiu (e garante) que a obra seja exposta aos mais variados públicos. Assim, para o teórico, o *valor de culto* é substituído pelo *valor de exposição*, posto que as ocasiões para que as obras sejam expostas crescem por meio da reprodutibilidade técnica. Esta, se associada ao fenômeno da adaptação, torna o valor de exposição de uma obra de arte ainda mais expressivo, uma vez que garante grande *exponibilidade* ao novo produto, a adaptação, e, logo, ao texto adaptado – este em formato atualizado. A adaptação *Little Women* (1994) garantiria, por essa perspectiva, maior exponibilidade à narrativa da família March, a qual é mostrada de forma ressignificada na versão fílmica.

Mais especificamente sobre a arte cinematográfica, as contribuições de Stam (2003), no livro *Introdução à teoria do cinema*, são importantes. O autor aponta o cinema como uma das manifestações que ajudam a compor o que se pode chamar de *cultura visual*, cada vez mais

---

<sup>20</sup> Além do cinema e da literatura, a música, o teatro, a pintura, a escultura e a arquitetura compõem o rol das consideradas sete artes. A fotografia, o rádio, a televisão, as histórias em quadrinhos, o videogame e a arte digital também têm reivindicado sua classificação como arte.

relevante em contexto contemporâneo. Stam (2003) traça a evolução tanto da arte como de suas teorias, a partir de discussões que se desenvolveram no século XX, o qual chama de “século do cinema”. O autor passa por diferentes discussões (do cinema mudo à influência dos estudos culturais<sup>21</sup> no fazer cinematográfico), contemplando os debates sobre as adaptações e sobre a intervenção feminista no cinema – pertinentes a esta dissertação.

Stam (2003), inicialmente, discute a busca por legitimidade e autonomia que os teóricos do cinema pleitearam. Dado o caráter de “novidade”, o autor comenta que os primeiros teóricos da arte “clamava[m] pelo reconhecimento do cinema como uma ‘arte autônoma’” (STAM, 2003, p. 50). É possível afirmar que essa busca por autonomia visava a um afastamento das demais artes, como a literatura. Esse pensamento teórico inicial corrobora o fato de que

as adaptações [cinematográficas de livros] ficaram entre o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que as consideravam exemplos de um cinema “impuro”, e de escritores e estudiosos da literatura, que as consideravam “usurpações” dos textos literários, em especial os textos canônicos transformados em filmes (HATTNER, 2013, p. 36).

Ou seja, a teorização da adaptação sofreu intervenções negativas, pela ótica da “originalidade”, por parte de estudiosos da literatura e, também, do cinema. No entanto, após este período de afirmação enquanto arte autônoma e de teorização de seus próprios conceitos<sup>22</sup>, os estudos do cinema se abriram à observação das relações entre artes e entre textos, aceitando como aporte teórico estudos de *intertextualidade*, de Julia Kristeva, e de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin. Sobre a primeira teoria, Stam (2003) aponta, como influência nos estudos do cinema, para uma mudança de preocupações: pensando a partir da intertextualidade, busca-se não restringir as definições taxonômicas quanto aos gêneros fílmicos e observar as inter-relações entre textos, meios e artes. Já sobre a segunda teoria, o autor afirma que

o dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não-verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc. (STAM, 2003, p. 230).

---

<sup>21</sup> Dentre os estudos culturais, inserem-se os estudos feministas, multiculturais, pós-coloniais e pós-modernos.

<sup>22</sup> Entre as discussões propriamente cinematográficas, pode-se citar as *técnicas do cinema* (montagens, movimentos da câmera, distâncias focais etc.) e a *linguagem fílmica* (imagens, sons, ruídos, músicas e textos escritos).

Nesse mesmo sentido, Stam (2003) mobiliza o teórico da literatura Gérard Genette e seu conceito de *transtextualidade*, o qual se refere aos elementos que constituem relações manifestas ou secretas entre um texto e outro(s). De acordo com Stam (2003), o conceito de *transtextualidade* se classifica em cinco tipos: *intertextualidade* (citação, plágio ou alusão), *paratextualidade* (prefácios, dedicatórias, ilustrações, orçamento, divulgação etc.), *metatextualidade* (relação crítica existente entre um texto e outro), *arquitextualidade* (títulos ou subtítulos que façam referências a outros), e *hipertextualidade*, que é a relação entre um texto posterior, o *hipertexto*, e um texto anterior, o *hipotexto*.

O termo “hipertextualidade” possui uma rica aplicação potencial ao cinema, especialmente nos filmes derivados de textos preexistentes de forma mais precisa e específica que a evocada pelo termo “intertextualidade”. A hipertextualidade evoca, por exemplo, a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que as primeiras podem ser tomadas como hipertextos derivados de hipotextos preexistentes, transformados por operação de seleção, amplificação, concretização e atualização (STAM, 2003, p. 233-234).

Em outros termos, aplicando o conceito de hipertextualidade ao cinema, o *hipotexto* seria o texto adaptado (o “original”) e o *hipertexto* seria a adaptação cinematográfica. É relevante o fato de que o estudo do hipertexto, pelas lentes das teorias do cinema, admite o trabalho de transformação (seleção, amplificação, concretização e atualização) entre um texto e outro. É interessante pontuar, ainda, que “as várias adaptações antecedentes podem constituir parte do hipotexto disponível a um cineasta” (STAM, 2003, p. 234). Algumas outras adaptações, anteriores ou posteriores ao filme *Little Women*, de 1994, são citadas na primeira seção deste capítulo. Não é enfoque desta pesquisa, mas seria possível questionar sobre como esse hipotexto, composto de vários textos (ou seja, várias adaptações), teria influenciado o fazer fílmico da diretora Armstrong e da roteirista Swicord na adaptação aqui estudada.

Em síntese, as teorias do cinema passaram a reconhecer a presença das adaptações na arte cinematográfica e, portanto, propor estudos sobre elas – estudos que, gradativamente, tenderam a ser menos hierárquicos entre o “original” e a adaptação. Para Stam (2003, p. 234),

as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem.

Cabe dizer que observar as adaptações cinematográficas que partem de textos literários pelo viés da intertextualidade ou da hipertextualidade são algumas possibilidades dentre várias. A pesquisadora Thaís Flores Nogueira Diniz (2005), que tem boa parte de sua produção acadêmica voltada às relações entre literatura e cinema, faz a análise de três diferentes adaptações por meio de três aportes analíticos distintos: primeiramente, olha a adaptação como *tradução*; em seguida, como *hipertextualidade*; depois, como *reciclagem*. O objetivo da autora é mostrar que, à luz da contemporaneidade, engendram-se diferentes tipos de adaptação os quais, portanto, podem ser investigados por diferentes vieses analíticos.

Para tratar da adaptação como *tradução*, Diniz (2005) mobiliza o teórico, já citado nesta dissertação, McFarlane, para analisar o filme *As Horas* (2002), que parte do romance homônimo de Michael Cunningham. Diniz (2005) observa, então, suas funções *distribucionais*<sup>23</sup> (ações e eventos ligados linearmente) e *integracionais* (informações psicológicas e dados da identidade das personagens, atmosfera e representação de locais). A adaptação *Little Women* (1994) bem poderia ser analisada por esse viés, uma vez que mantém, do romance, boa parte do ordenamento cronológico, bem como semelhantes construções da ambientação e das personagens – as construções das personagens femininas apresentam, porém, certa variação, uma vez que elas mostram posturas mais feministas, o que é discutido no quarto capítulo.

A adaptação vista por meio do conceito de *hipertextualidade* é o filme *Shakespeare Apaixonado* (1998). Sobre o conceito, Diniz (2005) afirma que o “maior grau de hipertextualidade acontece quando uma obra inteira é derivada de toda uma outra obra e o processo é oficialmente explicitado” (DINIZ, 2005, p. 44). É o caso da adaptação *Little Women* (1994), a qual se anuncia abertamente como obra baseada no romance homônimo de Alcott, o que faz desta narrativa romanesca o principal hipotexto para o filme. Todavia, Diniz (2005) traz outras possibilidades que podem se encaixar na definição de hipotexto, utilizando o filme *Shakespeare Apaixonado* como exemplo de sua discussão. A autora considera que alguns mitos sobre a vida de Shakespeare (bem como algumas histórias bíblicas) teriam atuado na construção fílmica, o que os caracterizam como hipotexto biográfico para o filme – o hipertexto.

Nesse sentido, no caso da adaptação (ou, por esse prisma teórico, do hipertexto) *Little Women* (1994), os fatos de a personagem Jo se dizer *transcendentalista* e da família March morar na cidade de Concord, no estado de Massachusetts (EUA), podem configurar em hipotexto biográfico. Isso porque estes fatos não se apresentam na diegese romanesca, mas, de acordo com Correa (2017), compõem a biografia de Louisa May Alcott – melhor explorada no

---

<sup>23</sup> As funções distribucionais se dividem em funções *cardinais*, isto é, os pontos “cruciais” da narrativa, e funções *catalisadoras*, ou seja, ações “menos” importantes.

terceiro capítulo desta dissertação. Ou seja, por não se apresentarem no romance, são dados biográficos que funcionam como hipotexto e compõem a narrativa somente na construção fílmica.

A adaptação vista por Diniz (2005) como *reciclagem* é o filme *Adaptação* (2002)<sup>24</sup>. O aporte teórico vem de James Naremore, teórico que observa processos de reciclagem e de *remake*. Pensar na adaptação como reciclagem é pensar em uma mistura de várias formas de contar, o que contempla a análise do filme *Adaptação*, haja vista que este promove uma “mistura narrativa”. O filme parte de um livro não-ficcional, escrito por Susan Orlean, *The orchid thief* (1998), o qual, por sua vez, parte de um artigo que a mesma autora havia escrito, em 1995, acerca de uma investigação sobre roubos de orquídeas, para o jornal *The New Yorker*. Soma-se, a isso, na narrativa cinematográfica, a inserção do drama do personagem Charlie Kaufman (nome do roteirista real da adaptação cinematográfica), um roteirista que precisa adaptar o livro de Orlean. Assim, uma complexa mistura de formas de contar/mostrar/adaptar se configura.

Feitas estas discussões sobre o *produto* adaptação, com enfoque em produtos cinematográficos, a próxima seção se encarrega das discussões sobre a adaptação como *processos*, de *criação* e de *recepção*. Tais discussões têm por principais norteadores teóricos as reflexões sobre adaptação, proporcionadas por Hutcheon (2011), bem como algumas reflexões de estudiosos da recepção, como Jauss (1994) e Iser (1996).

### 1.3. PROCESSO DE CRIAÇÃO E DE RECEPÇÃO DA ADAPTAÇÃO

Quando Hutcheon (2011) trata da adaptação como um processo (de criação e de recepção), a autora coloca os/as adaptadores/as, primeiramente, como intérpretes, depois, como criadores/as. Isso significa que, para a autora, ocorre tanto uma interpretação criativa do texto adaptado quanto uma criação interpretativa de uma adaptação. Nesse sentido, há, inicialmente, um processo de recepção, por parte dos adaptadores, depois, um processo de criação da adaptação, a partir das interpretações construídas pelo contato com o texto adaptado – interpretações, muitas vezes, processadas inconscientemente. Há, ainda, um processo de

---

<sup>24</sup> É interessante pontuar que esse filme – o qual mostra um roteirista em crise ao adaptar um livro para o cinema – poderia servir até mesmo de aporte para discussões sobre o fenômeno da adaptação, uma vez que traz problematizações acerca de algumas questões: a originalidade (o que seria original?), a autoria do livro a ser adaptado (pertenceria este ao autor e, portanto, também o roteiro para o filme?), eventuais mudanças narrativas (em quê focar?), entre outras.

recepção que ocorre entre a adaptação e seus espectadores (no caso de adaptações cinematográficas).

Para compreender o primeiro processo, o de recepção do texto adaptado por parte dos adaptadores, é interessante mobilizar algumas teorias que tratam das leituras e interpretações próprias de cada leitor/a. Wolfgang Iser (1996), com sua *teoria do efeito*, apresenta conceitos como *hiato* ou *lugar vazio*, os quais seriam partes integrantes de todo texto e estariam abertas à completude no ato de sua leitura. Pensando que cada indivíduo irá completar tais hiatos ou lugares vazios de acordo com suas próprias bagagens culturais, sociais, políticas e outras, percebe-se que as interpretações serão diferentes de leitor/a para leitor/a, o que desmonta a noção de um sentido único que supostamente deveria ser compreendido e transposto à nova obra, a adaptação. Para Iser (1996), a leitura é uma atividade individual e reveladora de efeitos particulares.

É importante pontuar, ainda, que, no caso de um filme, são vários os envolvidos em sua produção, isto é, criar um filme (adaptação ou não) envolve uma coletividade de indivíduos, os quais, quando em contato com um texto adaptado, terão suas próprias representações mentais. Evidentemente que as interpretações de roteirista e diretor/a serão as preferencialmente consideradas em uma adaptação fílmica, mas pensar nessas questões reforça como o fazer cinematográfico, proveniente de processos de adaptação, denota complexidade e muitas tomadas de decisões.

Já para discutir o processo de criação da adaptação, é importante, primeiramente, considerar que existem diferentes *modos de engajamento*. De acordo com Hutcheon (2011), existem os modos “*contar*” (em romances, por exemplo), “*mostrar*” (como em filmes) e “*interagir*” (videogames são um exemplo)<sup>25</sup>. Ao tratar especificamente do modo “mostrar”, Hutcheon (2011, p. 48) afirma que as “representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções das personagens e, assim, provoca reações afetivas no público”. Essas representações visuais e gestuais, antes de serem filmadas, precisam ser preparadas, preparações essas que envolvem, além de uma participação coletiva, uma série de organizações prévias. Hutcheon (2011, p. 101) coloca que “[o]s adaptadores cinematográficos têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela”, ou seja, do “contar” para o “mostrar”. Para Jullier e Marie (2009, p. 20,

---

<sup>25</sup> Sobre o modo de engajamento “interagir”, sua definição se vale do fato de que a narrativa só é construída pela intervenção do(s) jogador(es). Exemplos de videogames populares vão do “tradicional” *Mario Bros.* (1983) até alguns mais recentes, como *Minecraft* (2009) e *Fortnite* (2017).

grifo nosso), autores de *Lendo as imagens do cinema*, “[a] arte de contar uma história em imagens e sons [...] compreende a *escolha dos atores* e dos *cenários*, [...] a disposição dos *pontos de vista* e dos *pontos de escuta*”, entre outros recursos que exigem pesquisa e estudo dos envolvidos na produção.

Sobre as escolhas dos atores, em *Little Women* (1994), algumas atrizes faziam parte de um rol de artistas consideradas celebridades. A atriz Winona Ryder, que interpreta a personagem Jo March (protagonista e “narradora”<sup>26</sup> do filme), estava em ascensão no meio hollywoodiano, devido ao seu sucesso em filmes como *Beetlejuice* (1988), *Edward mãos de tesoura* (1990) e *A casa dos espíritos* (1993). A atriz Susan Sarandon, que interpreta a mãe das meninas, Mrs. March, também já tinha grande notoriedade no cinema estadunidense, tendo filmes como *Thelma & Louise* (1991) e *O óleo de Lorenzo* (1992) marcado sua carreira. Kirsten Dunst já havia se destacado no filme *Entrevista com o Vampiro* (1994). Essa escolha por atrizes consagradas, perante o “grande público” e a crítica especializada, denota uma preocupação por manter a aceitação à produção fílmica, preocupação que pode ser explicada pelo fato de o texto adaptado ser um livro conhecido<sup>27</sup> e “sacralizado” na cultura estadunidense. Um livro canônico que se transforma em filme com a participação de atrizes e atores já conhecidos do público garante, com maior facilidade, uma aprovação por parte de seus espectadores, bem como uma bilheteria lucrativa. Essa popularidade e “sacralização” do romance *Little Women* pode também ter determinado a escolha dos cenários apresentados no filme, os quais se mantêm os mesmos da narrativa romanesca, ou seja, preserva-se uma ambientação condizente com o contexto histórico de fins de século XIX, dentro do qual se passa a história do livro.

Ainda sobre as complexidades da arte de contar uma história em imagens e sons – que podem contribuir para a compreensão do processo de criação de uma adaptação –, Jullier e Marie (2009, p. 22) afirmam que “[o] ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. Todas as posições da câmera conduzem sua série de conotações”. O ponto de vista relaciona-se, assim, intimamente, com os movimentos e enfoques da câmera. Alguns exemplos de movimentos e enfoques da câmera em *Little Women* (1994) são apresentados no quarto capítulo, como forma de marcar a importância de se observá-los com cuidado e interpretar seus possíveis significados. Já sobre os pontos de escuta, os teóricos do cinema

<sup>26</sup> A voz da personagem Jo March narra algumas passagens do filme, por meio da técnica de *voice-over*, muito comum em adaptações e que se caracteriza por uma “voz sobreposta e não-diegética utilizada, dentre outras mídias, no cinema e na televisão” (HUTCHEON, 2011, p. 70).

<sup>27</sup> Há referências contundentes ao livro *Little Women* em séries estadunidenses consagradas, como *Friends* (1994-2004) e *Modern Family* (2009-2020).

explicam que se referem àquilo que conseguimos escutar, em cada sequência. Frequentemente, as personagens, dentro do plano/enquadramento, parecem estar distantes, mas é possível que se escute nitidamente o que é dito; outras vezes, o contrário ocorre.

A partir dessa discussão sobre o processo de recepção de textos adaptados, por parte dos adaptadores, e sobre o processo de criação da adaptação no meio cinematográfico, percebe-se que a produção de uma adaptação fílmica é tarefa complexa, envolve uma vasta gama de escolhas e muito planejamento prévio. Isso desmonta o argumento superficial de que criar uma adaptação é apenas realizar uma cópia de um texto preexistente, mudando tão somente o meio semiótico.

Finalmente, o processo de recepção da adaptação cinematográfica por parte do público espectador também merece discussão, ainda que breve, uma vez que esta dissertação não investiga tal processo em relação à adaptação *Little Women* (1994). Entretanto, como discutido na primeira seção deste capítulo, sabe-se que as adaptações tendem a ser desprezadas, consideradas inferiores ou subprodutos, por serem medidas com a régua da fidelidade ao texto anterior, o qual, quando literário, por vezes é “sacralizado”. Essa “sacralização” torna os leitores do “original” ávidos por verem, na nova produção, exatamente as imagens mentais que construíram quando em contato com a produção anterior.

A contribuição de Jauss (1994), e sua *estética da recepção*, pode ajudar a compreender essa recepção negativa, pois o autor, ao discorrer quanto ao *horizonte de expectativas* do/a leitor/a, afirma que este pode variar de acordo com as experiências individuais, as diferentes visões de mundo, as convenções literárias e artísticas e o momento em que o leitor realiza a leitura. O autor trata de textos literários, mas seus conceitos estendem-se, aqui, às várias formas de textos, uma vez que “um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, *um filme* e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se lêem” (CLÜVER, 2006, p. 15, grifo nosso). Assim, pode-se pensar em como esse horizonte de expectativas seria responsável pela decepção que alguns espectadores sentem quando em contato com uma adaptação de um texto adaptado que já leram. Para Jauss (1994),

há um *saber prévio*, ele próprio um momento dessa experiência [de leitura], com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. [...] [A] *obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio*, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do *já lido*, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada *postura*

*emocional* e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão (JAUSS, 1994, p. 28, grifo nosso).

Ou seja, quando o/a leitor/a é fã do texto adaptado, a recepção da adaptação pode ser, em grande medida, negativamente afetada, uma vez que dentre seu *saber prévio* está a lembrança do *já lido*, isto é, do texto “original”, com frequência considerado “intocável”. É com isso que a leitura, agora nas telas, adquire uma *postura emocional*, muitas vezes, desconfiada e indecisa da validade do novo produto cultural que se apresenta.

No entanto, esta dissertação caminha com a ideia de que conhecer o texto literário anterior e a nova obra – a transformação, a adaptação – pode colaborar para uma ampliação da bagagem cultural de leitores. Ademais, para Hattnher (2010, p. 148), falar “de dois meios com características diferentes (ainda que apresentando relevantes denominadores comuns, como narratividade, por exemplo) mostra-nos a impossibilidade de fidelidade” entre texto adaptado e adaptação, entre narrativa “contada” e narrativa “mostrada”, entre livro e filme. Coloca-se, assim, em xeque as noções de fidelidade e equivalência que primeiramente orientaram os estudos da adaptação. Afinal, a fidelidade da adaptação deveria ser a quê? Às leituras individuais dos/as adaptadores/as? Às leituras dos espectadores, antes leitores (talvez fãs) do texto adaptado? Questões que podem ser discutidas, mas não respondidas.

Cabe, ainda, dizer que ambos os modos de engajamento, “contar” e “mostrar”, não denotam passividade do/a leitor/a, o que desmonta o argumento de que os livros são melhores do que os filmes por exigirem mais da intelectualidade quando lidos. Para Hutcheon (2011, p. 48), “[n]em o ato de olhar e interpretar marcas pretas – palavras ou notas – numa página branca, nem o de perceber e interpretar uma representação direta de uma história no palco ou na tela são, de modo algum, passivos; ambos são imaginativa, cognitiva e emocionalmente ativos”. Atribuir à literatura grau de superioridade em relação ao cinema faz parte de uma tradição teórica. Iser (1999, p. 61, grifo nosso), ao falar de adaptações fílmicas, superioriza as representações literárias, quando afirma que “a versão cinematográfica do romance *neutraliza* a atividade de composição própria da leitura. Tudo se *materializa e o espectador não precisa atualizar o que acontece*”. Essa colocação de que tudo se materializa, restando ao espectador pouco ou nenhum trabalho de atualização, é problematizável. Diniz (2005, p. 21-22, grifo nosso) afirma que

[o] romancista dispõe de um único meio de expressão que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como

nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como a música e a imagem visual. *Porém o pensamento [das personagens], mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema.*

Ou seja, ao passo que Diniz (2005) concorda que certas descrições são mais facilmente materializadas por meio dos recursos cinematográficos, outros aspectos, como pensamentos das personagens, descrições de suas personalidades, seus conflitos internos, precisam ser expressos ou sugeridos pela interpretação dos atores, pelos enquadramentos da câmera, pelos jogos de luz, pelas metáforas audiovisuais, entre outras maneiras. Dessa forma, resta, sim, ao/à leitor/a de audiovisual um trabalho de construção de imagens mentais, no ato da leitura de um filme.

Em síntese, o que se percebe é que o fenômeno da adaptação, por meio de teorias mais contemporâneas, mostra-se cada vez mais complexo. Por envolver diferentes artes, pode ser observada por diferentes perspectivas teóricas, como da literatura e do cinema, no caso de adaptações cinematográficas que partem de textos literários. Essas teorias mais contemporâneas têm conseguido, gradualmente, escapar das noções de fidelidade e equivalência e expandir as discussões, trazendo para a pauta questões que não somente perpassam o produto, mas, também, todo o processo que envolve adaptadores e leitores/espectadores. O próximo capítulo se encarrega de outra questão complexa que colabora na análise dos objetos de estudos desta dissertação: as teorias feministas.

## 2. GÊNERO: ESTUDOS FEMINISTAS EM FOCO

O objetivo geral desta dissertação, como explicitado na introdução, é questionar hierarquias que se formam entre artes, mais especificamente, entre literatura e cinema (discussão desenvolvida no primeiro capítulo, a partir dos estudos da adaptação), e que se formam entre gêneros, especificamente em relação às limitações e construções sociais que recaem a mulheres e que se desenvolvem em uma sociedade patriarcal. Para essa discussão, este capítulo se apresenta. Mobilizar as teorias feministas se justifica pelos conteúdos do texto adaptado e da adaptação aqui estudados. Isto é, um romance e um filme que não somente apresentam protagonismo feminino na autoria das obras – uma escritora do romance (Louisa May Alcott) e duas cineastas do filme (a diretora Gillian Armstrong e a roteirista Robin Swicord) –, como também representam personagens mulheres como protagonistas, cujos comportamentos podem servir de retrato histórico de algumas das condutas femininas socialmente esperadas, aceitas e impostas, bem como de algumas resistências a tais condutas.

Quando se pensa nessas discussões, um nicho que possibilita diferentes reflexões se encontra nos estudos de *gênero*, termo que surge enquanto alternativa à terminologia *sexo*, a qual, por remeter a um determinismo biológico, foi colocada na berlinda por discussões mais atuais. Pensar a partir da perspectiva de gênero permite que uma noção binária definidora de comportamentos, com base na presença de um órgão ou de outro, caia por terra. Ou seja, estes estudos propõem o escape da ideia de que ter seios e útero torna uma pessoa, por exemplo, passiva, dependente e sem iniciativa, e de que ter pênis torna uma pessoa, por exemplo, ativa, independente e corajosa.

O termo gênero é explorado por diferentes perspectivas teóricas. Steinberg e Kincheloe (2009, p. 18)<sup>28</sup>, os quais mantêm relação íntima com os estudos multiculturais, entendem o conceito de gênero como um “sistema estrutural de poder e dominação, e [a] identidade masculina [como] um agente, socialmente construído, desse poder [...], por todas as instituições sociais poderosas”, como a educação, a família, a religião e a literatura – instituições dentre as quais essas relações de poder podem ser percebidas em *Little Women* (romance e filme). Nesse sentido, para os autores, o *patriarcado* – ao lado do *elitismo de classe* e da *supremacia branca* – seria um dos *blocos de poder*, os quais exercem papel determinante nas produções culturais e, logo, em suas pesquisas científicas. Isso explica a predominância de livros e filmes de autoria

---

<sup>28</sup> “a structural system of power and domination, and [the] masculine identity is a socially constructed agent of this power [...], throughout powerful social institutions, including education”.

masculinizados como canônicos, os “clássicos” da literatura e do cinema, que merecem estudo e análise; predominância tal que permite questionar não somente quem está autorizado a “falar” (publicar livros ou produzir filmes), mas também quem tem maiores privilégios que permitam uma liberdade para aprender e desenvolver tais práticas.

Esta dissertação discute e problematiza o espaço privilegiado que as vozes e as mãos masculinas encontram dentro das instituições e dentro da literatura, do cinema e das pesquisas acadêmicas que envolvam ambas as áreas, ponto crucial para esta pesquisa. Para tanto, trazer à baila um romance e um filme, de autoria e com representação femininas, subverte não somente uma hegemonia da palavra escrita, mas também uma hegemonia masculina, no que toca os objetos de análise nos Estudos Literários<sup>29</sup>. Essa abordagem do romance e do filme *Little Women* propicia problematizações sobre algumas questões próprias de mulheres, por muito tempo negligenciadas. Assim, discussões quanto à autoria feminina e à representação de personagens mulheres, se já poderiam ser levantadas por meio da palavra escrita do romance, podem ser ampliadas por meio de uma análise da adaptação fílmica.

Em tempo, é importante que se convoque as reflexões da filósofa Judith Butler (2003) que, em seu *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, desestabiliza conceitos discursivamente constituídos em torno de todas essas questões previamente apresentadas: mulheres, patriarcado, sexo e gênero. Para a autora, “[a] crítica feminista [...] deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação” (BUTLER, 2003, p. 19). Ou seja, assim como as estruturas sexistas de poder fecharam as opções para o desenvolvimento individual das mulheres, o movimento feminista pode ter caído na mesma armadilha. É problemático pensar na existência de uma identidade que diga respeito a todas as mulheres – existência que foi elaborada para dar conta de explicar a suposta experiência comum de subjugação patriarcal.

Nesse sentido, uma noção de patriarcado universal também pode fracassar por não compreender “os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela exista” (BUTLER, 2003, p. 20). Essa ilusória universalidade do patriarcado gerou-se em virtude de uma necessidade de se atender à demanda por representatividade das reivindicações

---

<sup>29</sup> Em um breve levantamento acerca dos objetos de estudo das dissertações defendidas no ano de 2018, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UEM (link para acesso: <http://ple.uem.br/>), pode-se ver que dez delas se voltaram à análise de textos de autoria masculina, ao passo que duas, à análise de textos de autoria feminina. Isso não quer dizer que os textos investigados e seus autores homens não sejam relevantes, pelo contrário, seus valores literário e histórico devem manter-se reconhecidos. Mas a investigação dos valores literário e histórico de textos de autoras mulheres deve se tornar mais recorrente – e é em prol disso que esta dissertação se fundamenta.

feministas, mas, de acordo com a autora, tornou-se questionável e descredibilizada mais facilmente que a universalização da categoria mulheres. Trazer essa problematização teórica de Butler (2003) é fundamental, pois esta dissertação caminha com a ideia de que mulheres são diversas em raça, etnia, religiosidade, sexualidade e outros aspectos. Como anunciado na introdução, as mulheres personagens do romance e do filme *Little Women* sofrem opressões patriarcais que incidem em mulheres brancas, cristãs, heterossexuais, ocidentais, e outras características as quais correspondem a um padrão cujas pautas são, com maior frequência, ouvidas. Logo, por mais que as personagens analisadas correspondam a esse padrão elencado, não representam, absolutamente, todas as mulheres.

Ademais, Butler (2003) problematiza as terminologias sexo e gênero, ao argumentar que este termo, em sua essência, não é tão diferente daquele. O sexo é efetivamente mais observado pelo prisma biológico ao passo que o gênero é mais observado pelos prismas social e cultural; a questão é que gênero, mesmo se propondo a expandir os limites estanques que o sexo imporia, pode acabar por apenas se restringir a ele ou cair em um novo binarismo. Em outras palavras, escapa-se da concepção binária macho e fêmea, mas depara-se com a concepção binária masculino e feminino. Assim, pensar a partir da perspectiva de gênero de Butler (2003) permite que uma outra noção binária, com base na presença de um órgão ou de outro, caia por terra. Isto é, seus estudos propõem o escape da ideia de que ter seios e útero torna uma pessoa pertencente ao gênero feminino, e de que ter pênis torna uma pessoa pertencente ao gênero masculino<sup>30</sup>.

Para a autora, é ainda mais problemático quando o gênero é intimamente relacionado à sexualidade e ao desejo: o masculino desejaria o feminino e o feminino desejaria o masculino – o que corresponde ao que a autora chama de heterossexualidade compulsória (ou institucional ou oposicional). A filósofa problematiza a tradição teórica que endossa o ponto de vista de que “o sexo [...] exige um gênero [...] e um desejo – sendo o desejo heterossexual e, portanto, diferenciando-se mediante uma relação de oposição ao outro gênero que ele deseja” (BUTLER, 2003, p.45). Portanto, uma das maiores contribuições de seus estudos é trazer à tona a necessária discussão quanto à identidade de gênero, o que permite a entrada de pessoas transgêneros no debate, bem como reflexões que efetivamente contemplem as individualidades e experiências

---

<sup>30</sup> Um conceito relevante da teoria de Butler (2003) é a *performatividade*, a qual, grosso modo, diz respeito a atitudes performadas em contextos de repetição (e de possível transgressão) e que, por isso, são atribuídas aos gêneros.

de pessoas homossexuais ou bissexuais, escapando da associação dual entre gênero e desejo – o que sedimenta os estudos de Butler (2003) dentro da teoria *queer*<sup>31</sup>.

Nota-se, portanto, que o campo teórico dos estudos de gênero se desenvolve de tal modo abrangente que não envolve com exclusividade o que concerne às mulheres. A historiadora Joan Scott (1989), em seu artigo seminal *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*, discorre sobre o desenvolvimento da área e explica que essas investigações surgiram como forma de envolver homens e mulheres, para que se possa “nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido [o de gênero] e como funcionava para manter a *ordem social* e para mudá-la” (SCOTT, 1989, p. 3, grifo nosso). Esta dissertação pensa exatamente no funcionamento da ordem social em diferentes recortes sócio-históricos (idos de 1868 e idos de 1994), para fundamentar a análise do romance e do filme *Little Women*, a partir da percepção de como os contextos de cada produção artística são relevantes para possíveis compreensões de suas representações – especialmente, das representações de suas personagens mulheres. Scott (1989), ainda, argumenta de forma análoga à de Butler (2003), em relação ao perigo da universalização de categorias. A autora diz que

“homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não tem nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas (SCOTT, 1989, p. 28)

Reafirma-se, portanto, a relevância de se fugir de homogeneizações em torno dos conceitos que os estudos de gênero evocam, especialmente em relação a definições engessadas de mulher e de opressão patriarcal. Cabe dizer que, para Scott (1989), o termo gênero já foi, problematicamente, usado enquanto sinônimo de mulheres. De acordo com a autora, a justificativa para essa troca de termos era a busca por aceitabilidade política deste campo de pesquisa, dado o caráter negativo que, com frequência, era (e, em certas esferas, ainda é) atribuído aos estudos de mulheres, isto é, aos estudos feministas. Para a historiadora,

o uso do termo “gênero” visa[va] indicar a erudição e a seriedade de um trabalho, porque gênero tem uma conotação mais objetiva e neutra do que “mulheres”. O gênero parec[ia] integrar-se na terminologia científica das ciências sociais e, por consequência, dissociar-se da política – (pretensamente escandalosa) – do feminismo (SCOTT, 1989, p. 6).

---

<sup>31</sup> O termo *queer* surge como uma ressignificação da palavra que, originalmente, tinha uma denotação ofensiva (*queer* = excêntrico, estranho).

Nesse panorama, vê-se que uma discussão quanto à filiação aos estudos de gênero ou aos estudos feministas não se dá sem polêmica, conforme aponta Bonnici (2007). Nesta contenda, segundo o autor, algumas/ns pesquisadoras/es têm preferido se apresentar sob a égide do gênero, por suas reflexões se mostrarem mais focadas nas questões de sexualidade, por exemplo, enquanto outras/os têm optado por se associar mais especificamente ao(s) feminismo(s), por este campo nomear categoricamente as mulheres e problematizar as opressões por elas vividas. Esta dissertação, embora reconheça a relevante, abrangente e necessária contribuição dos estudos de gênero, bem como as férteis intersecções entre as duas áreas, opta por, especificamente, nomear-se e firmar-se como um estudo feminista. Aqui, a busca é por, abertamente, jogar luz a mulheres – escritora e cineastas, personagens de um romance e de um filme – majoritariamente, por intermédio de contribuições do(s) feminismo(s).

Nesse sentido, este capítulo dissertará sobre: manifestações feministas ocorridas no século XIX, marcadas por reivindicações legais; as novas problematizações surgidas no século XX, que colocaram em pauta questões como casamento e maternidade compulsórios; alguns apontamentos teóricos literários e cinematográficos, os quais partem da intervenção feminista; e, por fim, algumas possibilidades de intersecções entre os campos da adaptação e do feminismo.

## 2.1. ALGUMAS MOVIMENTAÇÕES FEMINISTAS NO SÉCULO XIX

Definido o enfoque teórico sedimentado no(s) feminismo(s), é relevante que se faça um apanhado de algumas de suas manifestações registradas no século XIX, período em que surge o romance *Little Women* (1868). O texto *O que é feminismo*, de Alves e Pitanguy (1981), fornece, por um viés histórico, colocações que elucidam o desenvolvimento do movimento feminista e o alinham a outros movimentos que visam denunciar opressões: movimentos negros, de minorias étnicas, ecologistas, LGBTs, entre outros. Esses movimentos “se completam na busca da superação das desigualdades sociais [...] e se somam na busca de uma nova sociedade” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 8).

Para as autoras, “a mulher<sup>32</sup> tem sido uma parte silenciosa da memória social, ausente dos manuais escolares e dos registros históricos” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 10).

---

<sup>32</sup> Ao longo do livro *O que é feminismo*, usa-se, com frequência, a palavra “mulher” no singular (“a mulher”, “condição da mulher”, “História da mulher” etc.), o que, em contexto atual, em meio a uma eclosão de novos questionamentos e novas perspectivas feministas, é problematizável, haja vista que pode singularizar o debate, desconsiderando questões de raça, classe, sexualidade e pluralidade religiosa.

Pensando em reverter esse apagamento histórico é que elas fazem um detalhado apanhado<sup>33</sup> tanto de diferentes formas de opressão como de diferentes expressões de resistência. Esse tipo de levantamento<sup>34</sup>, que conta a História das mulheres, importa “porque ninguém dela[s] se interessava e porque as mulheres não entravam na história como agentes e sujeitos” (BONNICI, 2007, p. 140). Isso se torna de fácil conclusão quando se observa os nomes prioritariamente estudados na História, na Literatura, na Sociologia e na Filosofia: nomes masculinos. É crucial deixar registrado que a História das mulheres, contada por Alves e Pitanguy (1981), gira em torno do desenvolvimento feminista cujas pautas eram não somente encabeçadas por, mas beneficiavam, *a priori*, mulheres brancas (e, geralmente, de classes mais altas).

Após uma apresentação de algumas resistências e manifestações feministas que datam desde a Antiguidade, Alves e Pitanguy (1981) se debruçam sobre os ocorridos durante a Idade Média. De acordo com as autoras, houve, nesse período histórico, uma abertura (em comparação ao contexto da Antiguidade), ainda que limitada, para uma maior atuação social e política de mulheres. As teóricas afirmam que algumas gozavam de certos direitos, participavam politicamente e assumiam papel principal na administração familiar e doméstica – uma vez que homens, com relativa frequência, envolviam-se em guerras ou em longas viagens. É interessante pontuar que, embora as narrativas romanesca e fílmica de *Little Women* não se localizem na Idade Média<sup>35</sup>, esses apontamentos elucidam o papel de protagonismo na administração doméstica que a personagem Mrs. March, juntamente às filhas, assume, em razão do afastamento domiciliar de seu marido, Mr. March, que estava a serviço da Guerra Civil Estadunidense (1861-1865).

Entretanto, segundo Alves e Pitanguy (1981), quando a Inquisição Católica (iniciada no século XII e findada no século XIX) praticou o que ficou conhecido por “caça às bruxas”, as mulheres (ocidentais) passaram a ser privadas, mais uma vez, de uma participação pública mais efetiva, o que levou a um (re)deslocamento delas da esfera pública à privada. É válido dizer que essas mulheres eram cerceadas de seus direitos públicos não sem resistência, tendo em conta

---

<sup>33</sup> Outra ressalva importante é que esse apanhado histórico que Alves e Pitanguy (1981) fazem corresponde ao contexto ocidental, mais especificamente, a acontecimentos ora do território europeu ora do estadunidense. Muitas de suas colocações são relevantes para esta pesquisa, uma vez que *Little Women* (romance e filme) se desenvolve nos Estados Unidos. É importante que isso seja apontado para não reforçar uma falsa ideia de que as colocações sobre o Ocidente são universais.

<sup>34</sup> Para um levantamento sobre movimentações feministas no Brasil, o texto de Constância Duarte (2003) fornece bons subsídios, os quais são colocados em diálogo com a literatura de autoria feminina. A autora divide seu texto em: 1) primeira onda: as primeiras letras (1830); 2) segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto (1870); 3) terceira onda: rumo à cidadania (1930); 4) e quarta onda: revolução sexual e literatura (1970).

<sup>35</sup> Em tempo, as eras históricas ocidentais se dividem em: Antiguidade (aproximadamente de 4.000 a.C. a 476 d.C.), Idade Média (aproximadamente de 476 d.C. a 1453), Idade Moderna (1453 a 1789) e Idade Contemporânea (1789 ao período atual).

que muitas levantavam suas vozes. Alós e Andreta (2017) chamam essas manifestações de resistência de *protofeminismo*, definindo-o como

um conjunto de obras, ideias e personagens históricas que foram resgatadas pelo feminismo como precursores, mas que não chegam a formar um corpo sistemático de textos ou um modelo teórico e coerente de pensamento (ALÓS; ANDRETA, 2017, p. 17).

Os autores citam como exemplos dessas movimentações protofeministas a obra e/ou a atuação de Joana D’Arc (1412-1431), de Margareth Cavendish (1661-1717) e de Catherine Macaulay (1731-1791)<sup>36</sup>. Cabe destaque à inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), cujo livro *A vindication of the rights of woman* é um marco teórico da luta pelos direitos de mulheres, por atacar as restrições educacionais impostas, em maior ou menor grau, à condição feminina, as quais, para ela, entre outras consequências, levavam jovens “à passividade, a uma vida vã e de credulidade por falta de estímulos físicos e mentais” (BONNICI, 2007, p. 267).

É com os desenvolvimentos tecnológicos e industriais que algumas movimentações mais massivas passaram a se avultar. Isso porque não somente homens, mas também mulheres (ambos de classe baixa) passaram a trabalhar nas indústrias; as trabalhadoras, entretanto, recebiam salários bem menores, em comparação aos salários dos trabalhadores. Segundo Alves e Pitanguy (1981), a justificativa para essa desigualdade salarial partia da suposição de que mulheres tinham (ou deveriam ter) quem as sustentasse financeiramente. Diante disso, algumas mulheres passaram a compor sindicatos e a organizar greves e, “[a]través de uma luta constante por seus direitos, [ess]as [...] trabalhadoras romperam o silêncio e projetaram suas reivindicações na esfera pública” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 41). De acordo com as autoras, é desse período de reivindicações trabalhistas que o dia oito de março se tornou o *Dia Internacional da(s) Mulher(es)*, por remeter a uma mobilização na qual as trabalhadoras da indústria têxtil de Nova Iorque, em 1857, pediram por melhores condições de trabalho (tais como redução da carga horária para 12 horas diárias, salários mais justos, descanso semanal e melhorias na higiene dos locais). Neste episódio, o movimento foi reprimido com força e

---

<sup>36</sup> Outros exemplos de mulheres que poderiam ser chamadas de “protofeministas”, de acordo com essa perspectiva, são citadas por Alves e Pitanguy (1981): as estadunidenses Ann Hutchinson (1591-1643), a qual foi banida da Igreja por dizer que homens e mulheres eram iguais perante Deus, e Abigail Adams (1744-1818), quem reivindicou ao marido – John Quincy Adams (1735-1826), participante do movimento pró-independência – igualdade às mulheres e foi solenemente negada e ironizada; as francesas Christine de Pisano (1364-1430), escritora que reivindicava igualdade entre os sexos, e Olympe de Gouge (1748-1793), ativista francesa que foi guilhotinada, devido a sua postura; a mexicana Juana Inês de la Cruz (1651-1695) e a inglesa Mary Astell (1668-1731), que priorizaram a luta por acesso feminino à educação.

truculência. No mesmo dia, em 1908, uma nova manifestação em prol de reivindicações muito semelhantes ocorria, agregando-se a demanda sufragista à pauta.

O movimento sufragista – mobilização em prol do direito de mulheres ao voto –, segundo Alves e Pitanguy (1981), iniciou-se em 1848, nos Estados Unidos. O sufragismo durou sete décadas, nos Estados Unidos (e na Inglaterra), e foi um dos maiores movimentos de massa, mas, “[a] pesar disso, merece dos livros de História, quando não o silêncio, apenas uns poucos parágrafos ou uma nota de rodapé” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 44). Isso reforça a ideia de que a História de mulheres foi silenciada, apagada, ignorada pelos registros oficiais. Esse momento histórico, porém, não é ignorado nesta dissertação, sendo melhor abordado no quarto capítulo – que analisa a adaptação *Little Women*.

Há, após a conquista feminina (nos Estados Unidos e na Inglaterra) do direito ao voto, “uma [provisória] desmobilização das mulheres. Entretanto, o questionamento da sua discriminação prossegue, incorporando outros aspectos que configuram a condição social da mulher” (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 48). Os episódios relacionados às manifestações sufragistas e em prol de outros direitos legais, como o fim dos casamentos forçados e o acesso à educação formal, são apontados, por Alós e Andreta (2017), como pertencentes à *primeira onda do feminismo*. Essas categorizações ou orientações cronológicas, embora sejam problematizáveis à luz dos estudos pós-estruturalistas e pós-modernos, servem para orientar a observação do contexto histórico em que cada narrativa *Little Women*, romance e filme, se insere.

A próxima seção trata de outras problematizações feministas, as quais se relacionam mais intimamente a questões subjetivas de mulheres. Com algumas das reivindicações políticas e legais atendidas, cabia instituir discussões ainda mais profundas, quanto a padrões de socialização os quais se impunham (e ainda, com certa variação, se impõem) fortemente a mulheres, no âmbito das relações interpessoais, das trajetórias de vida e dos comportamentos. É sobre essas discussões que o próximo capítulo se debruça.

## 2.2. SÉCULO XX: NOVAS VELHAS QUESTÕES EM DISCUSSÃO

Nas primeiras décadas do século XX, conforme apontam Alves e Pitanguy (1981), a maioria das mulheres ocidentais podia exercer alguns direitos legais, como votar ou ser votada, ingressar nas instituições escolares e participar do mercado de trabalho – direitos conquistados, como visto, a duras penas. É muito importante lembrar que essa conquista do mercado de trabalho deve ser vista de forma crítica, uma vez que mulheres negras, por exemplo, já há muito

tempo trabalhavam. Não o faziam, porém, por um desejo de se deslocar do âmbito privado ao público, mas pelo processo de escravização, que as impôs forçosamente esta condição de existência.

Devido a essas primeiras conquistas legais e ao período de grandes guerras, movimentações feministas mais organizadas perderam fôlego, mas voltaram a ser provocadas, em 1949, por Simone de Beauvoir. A escritora francesa, que mantém íntima relação com a corrente filosófica do *existencialismo*<sup>37</sup>, apresenta, com o seu *O segundo sexo*<sup>38</sup>, um dos textos filosóficos feministas mais basilares. De acordo com Alves e Pitanguy (1981, p. 51-52), Beauvoir

[d]enuncia as raízes culturais da desigualdade sexual, contribuindo com uma análise profunda na qual trata de questões relativas à biologia, à psicanálise, ao materialismo histórico, aos mitos, à história, à educação, para o desvendamento desta questão. [...] Simone de Beauvoir estuda a fundo o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que ela sofre durante o período de sua socialização, condicionamentos que, ao invés de integrá-la a seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem.

Assim, Beauvoir (1980) discute o fato de que o homem é considerado o “representante” da sociedade (patriarcal e ocidental), o *Ser*, e a mulher é o *Outro*<sup>39</sup>. Mas, para explicar esse suposto binarismo, a filósofa contrapõe-se ao determinismo biológico freudiano e lança luz à noção de feminilidade passiva enquanto construção social. Para desenvolver seu argumento, *O segundo sexo* se divide em dois volumes: o primeiro subtítuloado *Fatos e Mitos* e o segundo, *A experiência vivida*. Na análise do romance e do filme *Little Women*, o segundo volume será mobilizado, por apresentar as vivências de mulheres que são perpassadas por uma subjetividade marcada pela introjeção de comportamentos, anseios e expectativas, os quais, eram (e ainda são) tidos como inerentemente femininos e foram amplamente discutidos por Beauvoir (1980). A filósofa apresenta, porém, que, em realidade, estes comportamentos são socialmente construídos e, por diferentes forças e instituições, são impostos, com graus de variabilidade, à condição feminina. As personagens do romance e do filme, aqui analisadas, apresentam atitudes marcadamente moldadas por tais imposições, mas também demonstram, em certos momentos, resistência a elas.

<sup>37</sup> Outros filósofos notoriamente vinculados ao existencialismo são Martin Heidegger (1889-1976) e Jean-Paul Sartre (1905-1980) – o qual manteve um longo relacionamento afetivo com Simone de Beauvoir (1908-1986).

<sup>38</sup> O termo gênero, no momento de gênese da reflexão filosófica de Beauvoir (1981), ainda não havia tomado a forma consistente que tem na contemporaneidade.

<sup>39</sup> Butler (2003) apresenta um contraponto a esta dicotomia, discutida por Luce Irigaray. Para esta autora, tanto o *Ser* como o *Outro* são masculinos, havendo, portanto, uma completa exclusão do feminino.

Bonnici (2007, p. 32) ressalva, porém, que a mulher da qual Beauvoir (1980) trata é a “mulher ocidental, branca, de classe média” – por isso o viés filosófico da autora cabe tão efetivamente à análise de *Little Women*, visto que as personagens se enquadram nas características elencadas. A própria filósofa afirma que, quando emprega as palavras “mulher” ou “feminino”, não se refere a uma essência imutável. Entretanto, é problemática essa singularização na palavra “mulher”, marcada também por meio dos títulos de seus capítulos (alguns exemplos: “A moça”, “A mãe”, “A narcisista”, “A mulher independente”, “A lésbica”), fato que, embora mereça ser apontado, não deslegitima a validade teórica e filosófica dos apontamentos da autora. Cabe fazer essa ressalva, porém, para que não se caia na elaboração e/ou no reforço de uma concepção “descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a ‘identidade’ como tornam equívoca a noção singular de identidade” (BUTLER, 2003, p. 21).

Beauvoir (1980, p. 7) inicia o volume dois de seu livro (*A experiência vivida*) reconhecendo o trabalho de mulheres anteriores a ela, as quais já estariam “destronando o mito da feminilidade, [e que] começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano”. As personagens femininas, em *Little Women*, demonstram, em maior ou menor grau (respectivamente, no romance e no filme), essa dificuldade em afirmar independência face os condicionantes que a elas se impõem – imposições estas de ordem patriarcal, religiosa e/ou histórica. Por isso, a obra de Beauvoir (1980) desvela-se tão relevante para a análise das representações dessas personagens femininas, ora nas páginas, ora nas telas.

Os capítulos do segundo volume de *O Segundo Sexo* que mais embasam a análise de *Little Women* (romance e filme) são “Infância”, “A moça”, “A mulher casada” e “A mãe”. Dada a relevância de suas colocações para possíveis compreensões acerca das construções das personagens mulheres, no romance e no filme, semelhante divisão é adotada nas seções dos capítulos de análise (do romance no terceiro capítulo, do filme no quarto capítulo), no sentido de que Mrs. March, Meg, Jo, Beth e Amy são observadas a partir desses quatro “papéis” sociais.

No primeiro capítulo de *O segundo sexo*, “Infância”, a filósofa traça os primeiros caminhos percorridos na vida de crianças, os quais seriam, em prática, iguais para meninas e meninos, isto é, as descobertas semelhantes do mundo pelas mãos e pelos olhos, o trauma da desmama, o forte apego à mãe. Pelos idos dos três a quatro anos, os carinhos familiares direcionados a meninos vão cessando – o que, para eles, se assemelha a uma “segunda desmama” – e a cobrança para que sejam “homenzinhos” se inicia, por meio da repressão de sentimentos e de sentimentalismos. Assim, as figuras familiares “persuadem a criança [do sexo

masculino] de que é por causa da superioridade dos meninos que exigem mais dela; para encorajá-la no caminho mais difícil que é o seu, insufla-lhe o orgulho da virilidade” (BEAUVOIR, 1980, p. 13). Deposita-se em meninos, então, essa suposta superioridade, usada como compensação da “segunda desmama”. Às meninas, segundo a filósofa, restam os ensinamentos do “bom comportamento”, da passividade, da aspiração ao casamento e à maternidade – ensinamentos corroborados por meio da prática de atividades menos valorizadas social e economicamente, como costura, trabalhos domésticos e afins. Durante o período da infância, ainda, é que, para Beauvoir (1980), meninas passam a ter acesso a uma série de informações históricas e produções artísticas, as quais, por narrarem os grandes feitos de grandes homens, valentes e poderosos, reforçam a ideia de que o mundo é criado e conduzido por eles, e que esta é a ordem natural das coisas.

No capítulo “A moça”, a filósofa trata da autopercepção que as mulheres jovens apresentam quanto a essa imposta passividade, posto que as atividades infantis, a que eram permitidas, ainda que de forma limitada, cessam de vez. Beauvoir (1980, p. 27) afirma que, “mulher antes da idade, ela conhece cedo demais os limites que essa especificação impõe ao ser humano; chega adulta à adolescência. [...] A menina sobrecarregada de tarefas pode ser prematuramente escrava, condenada a uma existência sem alegria”. É representativo de tal argumento observar que o título do romance e da adaptação, que se investiga aqui, traduz-se como *Pequenas Mulheres*, mesmo as personagens Amy, Beth, Jo e Meg tendo idades entre 12 e 16 anos, no início das narrativas, o que as colocam entre a infância e a adolescência. As personagens, embora tenham certa liberdade para momentos de diversão e desenvolvimento intelectual, carregam, também, certos fardos e responsabilidades, prematuros à idade que têm – questões que são debatidas nos dois próximos capítulos.

É na juventude, ainda, que, para Beauvoir (1980), o casamento, enquanto destino, torna-se o objetivo principal, não somente de jovens, mas também dos familiares responsáveis por elas. O casamento apresenta-se como

uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. [...] Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – em certos casos, de um protetor – é para ela o mais importante dos empreendimentos (BEAUVOIR, 1980, p. 67).

Tão problemático quanto pensar o casamento como uma “carreira” é o que a moça deve fazer para conquistá-lo – para que um homem a escolha e ela não se torne uma pária da sociedade. A moça “deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua

espontaneidade e substituir, a esta, com a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas” (BEAUVOIR, 1980, p. 73). Em *Little Women*, a personagem Jo tem personalidade consideravelmente espontânea e, por isso, é “corrigida”, em diferentes graus, pela irmã, Meg, pela mãe, Mrs. March, e pelo pai, Mr. March – fato que é discutido e exemplificado no terceiro e quarto capítulos.

É a partir dessa perspectiva de casamento, que se anuncia não somente como destino, mas também como carreira, que a autora constrói o capítulo “A mulher casada”. Para Beauvoir (1980, p. 165), “mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser”, ao passo que homens teriam, nos termos irônicos da filósofa, trinte e seis outras possibilidades de existência. Ou seja, para mulheres, o casamento representaria a principal (talvez única) ferramenta de ascensão social, enquanto os homens têm sua autonomia marcada pelas relações de trabalho e demais relações sociais em que se inserem. Às mulheres, restam as obrigações de “dar filhos à comunidade, [...] satisfazer as necessidades sexuais de um homem e tomar conta do lar” (BEAUVOIR, 1980, p. 167). Muitas mulheres, segundo a filósofa, almejam o casamento como uma forma de escape da sina que as “aprisiona” no lar paterno; entretanto, na maioria das vezes, caem em novos lares, dos quais supostamente são donas, mas que as encerram em inúmeras funções, dentre elas, o trabalho diário, infundável e não reconhecido da limpeza doméstica – trabalho para o qual mulheres são “treinadas” desde a infância.

Pensando a questão da maternidade, o capítulo “A mãe” parte da problematização do mito de que ela seria a realização do destino fisiológico feminino, “sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha[ria] voltado para a perpetuação da espécie<sup>40</sup>” (BEAUVOIR, 1980, p. 248). Para iniciar este capítulo, a filósofa funda uma discussão, ao tratar da polêmica questão do aborto, enquanto alternativa de escape ao que seria, nos termos da autora, uma “escravidão da reprodução” – uma vez que, à época, os métodos contraceptivos eram ainda mais limitados e uma gravidez, muitas vezes, escapava do caráter de escolha. Esta discussão levou o Vaticano a colocar a obra de Beauvoir (1980) no *Index Librorum Prohibitorum*<sup>41</sup>. Ademais, Beauvoir (1980) trata abertamente de dramas biológicos (como dores e desconfortos) e psicológicos (como medos e inseguranças) enfrentados pelas mulheres, desde o momento da gestação até o momento de lidar com a nova pessoa que surge – discussões que

---

<sup>40</sup> Butler (2003), quando trata da equivocada associação entre gênero e desejo, a atribui aos fins reprodutivos que historicamente colaboraram para engendrar uma heterossexualidade compulsória.

<sup>41</sup> O termo se refere a uma lista de livros proibidos pela Igreja Católica, cuja primeira publicação ocorreu em 1559 e a última em 1966.

corroboram uma “desromantização” da maternidade. Em outra argumentação, tão necessária quanto polêmica, Beauvoir (1980) delega à mãe muito da responsabilidade pela manutenção de certos padrões de feminilidade, socialmente construídos, atribuindo à figura materna o encargo por apregoar certos ensinamentos de passividade e de aspiração ao casamento, ensinamentos com os quais meninas têm que lidar desde a infância.

Em suma, a filósofa coloca na berlinda a noção de *Eterno Feminino*, ao propor que certas ações, sentimentos e vontades, por muito tempo associados à natureza biológica da mulher, são, em realidade, construções sociais. Para desmontar a falseada noção, a filósofa argumenta que estes papéis se impõem por profundas forças sociais, isto é, por meio da educação, dentro do ambiente familiar, através das práticas religiosas; não podem, portanto, ser explicados puramente pela ordem fisiológica ou por uma suposta essência feminina. É devido à abrangência de discussões de *O segundo sexo* que ele pode ser convocado como aporte teórico de uma análise literária e cinematográfica. Portanto, os quatro capítulos discutidos serão retomados na análise, para fundamentar algumas das reflexões sobre as personagens femininas de *Little Women* (romance e filme). Sobre essa irrefutável relevância da obra, diante do campo literário, Bonnici (2007) afirma que o livro

provocou [...] o surgimento da nova crítica feminista, o reexame da literatura de mulheres do passado e do presente, a análise dos *estereótipos* masculinos e femininos, *a relação entre escrita e gênero*, a investigação sobre *atitudes sexistas na literatura* e os incentivos à escrita acadêmica e criativa de autoria feminina (BONNICI, 2007, p. 30, grifo nosso).

O texto de Beauvoir (1980), embora tenha sido publicado em 1949, mantém suas reflexões, basilares<sup>42</sup> ao(s) feminismo(s), extremamente atuais. Sua provocação à tomada de consciência sobre as forças que se impõem à subjetividade de mulheres, privando, limitando ou obrigando determinadas experiências, solapa a passividade feminina e (re)desafia as mulheres a se tornarem agentes de suas próprias histórias e a transformarem suas realidades. Como seu legado, pode-se apontar o que se convencionou chamar de *segunda onda feminista*<sup>43</sup>, a qual, para Alós e Andreta (2017), teria sido responsável por alicerçar as bases do(s) feminismo(s) nos campos político e teórico.

---

<sup>42</sup> Embora basilares, é comum que se veja, ouça e/ou reproduza, ainda, uma tradicional e errônea associação de certos comportamentos a determinados gêneros.

<sup>43</sup> O termo, segundo Alós e Andreta (2017), foi cunhado pela jornalista Martha Weinman Lear, ao publicar um artigo intitulado *The Second Feminist Wave*, em 10 de março de 1968, no *The New York Times Magazine*.

Nesta segunda onda, outras movimentações feministas ativas surgiram, em meados do século XX, dentre as quais, destaca-se o *Movimento pela libertação da mulher*<sup>44</sup>, desenvolvido nos anos 60 e 70, nos Estados Unidos. Algumas das principais ações feministas deste movimento foram: mobilizações em prol do melhoramento na educação dos filhos e filhas, bem como da criação de creches; formação de grupos de conscientização, onde aconteciam conversas/trocas sobre experiências femininas face opressões patriarcais; críticas às formas midiáticas que manifestavam padronização ou objetificação de corpos de mulheres; ampliação de pesquisas que jogassem luz às questões próprias do(s) universo(s) feminino(s); entre outras. A partir dessa agenda, o movimento trouxe à tona importantes escritoras, as quais se fizeram relevantes também ao campo literário, dentre elas: Betty Friedan, Shulamitah Firestone, Ann Oakley, Kate Millet, Juliet Mitchell e Germaine Greer<sup>45</sup>. Essas pensadoras e ativistas feministas têm sua relevância histórica marcada “pela sua atuação política, cultural e literária. Seus escritos efetivamente foram os alicerces das posições teóricas dos estudos literários e críticos feministas” (BONNICI, 2007, p. 235). Estabelecia-se, assim, parâmetros feministas de denúncia de desigualdade de gênero em diferentes esferas sociais, os quais, adiante, expandiram-se em prol de novas e pertinentes reivindicações.

É a partir disso que o movimento feminista desenvolveu diálogos mais profundos com as questões de classe, raça, etnia e orientação sexual. Portanto, o feminismo ramificou-se, finalmente, em feminismos, uma vez que muitas colocações teóricas e ações práticas, anteriores, não contemplavam ou representavam todas as mulheres. É pensando nessas problematizações que a subseção seguinte se propõe.

### 2.2.1. Feminismo ou feminismos?

O levante de maciços questionamentos em relação aos limites antes delineados em torno do feminismo marca o que se convencionou chamar de *terceira onda feminista*, ocorrida nos idos dos anos 90. Nesse período, propõe-se que as diferentes formas de opressão de raça, classe, sexualidade e identidade de gênero estejam na pauta em equidade com as opressões patriarcais. É nesse contexto que novas contribuições filosóficas e teóricas, como as de Butler (2003),

---

<sup>44</sup> Esta frente feminista estadunidense (em Inglês: *Women's liberation movement*) é apresentada no documentário *She's beautiful when she's angry* (2014), o qual apresenta registros videográficos da época, bem como depoimentos atuais de muitas das participantes de tais movimentações.

<sup>45</sup> Essas escritoras escreveram relevantes obras para a compreensão de novas demandas feministas, cabendo destaque ao livro *A mística feminina* (1963), de Betty Friedan.

irrompem convocando algumas ressignificações e renovações feministas, necessárias para que o debate seja justo para, efetivamente, todas as mulheres. Para esta autora,

[a] presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo [...] acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina (BUTLER, 2003, p. 20).

Por meio desse viés reflexivo, consolida-se uma fundamental problematização de que as experiências e vivências das mulheres ocidentais, brancas, de classe média ou alta, heterossexuais e cisgêneros guiaram grande parte das movimentações e teorias primeiras que refletiam sobre as questões de desigualdade de gênero. Esse “modelo” de mulher, supostamente tido como universal, engendrou um feminismo hegemônico que, embora legítimo e significativo, trata com mais acurácia<sup>46</sup> das questões próprias de mulheres que no “modelo” se encaixam – o que pode ser observado em textos como os de Beauvoir (1980) e de Alves e Pitanguy (1981), apresentados nas seções anteriores, não sem tais ressalvas. Portanto, como forma de desconstruir a ideia dessa suposta identidade feminina, única e estável, houve um levante de vozes que reivindicaram (e ainda reivindicam) seu local de fala, seu espaço político, sua participação pública, o relato de suas narrativas e consequentes reparações destes apagamentos históricos. Em vista disso, uma eclosão de feminismos permitiu uma expansão demasiado pertinente do debate feminista e a subversão dos contornos que a ele se impunham. Bonnici (2007) discute a existência de alguns feminismos, dentre eles: o brasileiro, o latino-americano, o lésbico, o marxista, o pós-colonial, o pós-estruturalista, o ecofeminista, entre outros.

Quando se pensa, especificamente, no recorte de raça e classe, pode-se apontar, enquanto expoente do feminismo negro, a filósofa e ativista Angela Davis (2016)<sup>47</sup>. Entre as

---

<sup>46</sup> Isso quer dizer que as colocações de Beauvoir (1981) até podem contemplar outras mulheres, não brancas, não ocidentais, não heterossexuais, mas, para estas, são insuficientes. Por exemplo, se todas as mulheres têm que aprender a lidar com a passividade imposta desde a infância, mulheres negras têm que aprender, também, a lidar com os traumas gerados pelo racismo; se todas as mulheres têm que esperar que um marido as escolha em casamento, as mulheres negras têm que lidar com o fato de serem, muitas vezes, preteridas e relegadas a uma possível solidão; se todas as mulheres têm que lidar com o fardo da manutenção infundável do lar, mulheres negras têm que lidar com o fardo da manutenção infundável de outros lares, quando, por falta de oportunidades de estudo e trabalho, recorrem ao trabalho doméstico como sustento.

<sup>47</sup> A estadunidense Angela Davis tem uma trajetória de vida extremamente relevante de militância social, racial e anticapitalista. Fez parte do *Partido dos Panteras Negras*, que, entre outros objetivos, visava combater a violência policial conferida às pessoas negras, entre outras formas de discriminação e exclusão raciais. Ao lado de Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King Jr. (1929-1968), é um dos nomes mais proeminentes da luta pelos direitos civis da população negra – que aconteceu entre as décadas de 50 e 80 do século passado. Os três ativistas também fundaram algumas das pedras fundamentais da luta antirracista.

narrativas femininas de mulheres negras<sup>48</sup> que a autora desvela em seu *Mulheres, raça e classe*, Davis (2016) trata das experiências vividas pelas mulheres escravizadas<sup>49</sup>, experiências estas que eram marcadas por dolorosos castigos corporais, rotinas de trabalho extremamente árduas, humilhações das mais diversas, privações de diferentes recursos vitais, abusos sexuais e estupro. Ou seja, quando se pensa por este ponto de vista, é possível observar algumas disparidades em relação às lutas femininas historicamente implementadas: ao passo que, em contexto ocidental, as mulheres brancas lutaram por acesso à educação e ao mercado de trabalho, as mulheres negras lutaram por sobrevivência no “trabalho” em que forçosamente eram inseridas, por meio de escravização. Embora ambas as lutas fossem válidas, é fácil concluir qual infligia mais sofrimento<sup>50</sup>.

Davis (2016), ainda, denuncia a base racista<sup>51</sup> que fundamentou o sufrágismo – já citado na primeira seção deste capítulo –, por ter, como líderes do movimento, apenas mulheres brancas. É relativo a isso o que levou alguns homens a ironizarem a causa sufragista, em uma convenção de mulheres em Akron, Ohio, em 1851. Estes homens argumentavam que as mulheres deveriam continuar privadas do direito ao voto, por serem, em suas palavras, seres frágeis e precisarem de ajuda para pular poças e subir em carruagens. Evidentemente, esse modelo de mulher se refere às mulheres brancas, de classe média a alta, tomado, por eles, como norma. Cabe lembrar que essa suposta fragilidade, como bem explicado por Beauvoir (1980), tampouco se constitui em algo inerente à natureza das mulheres brancas, mas, sim, é socialmente construído e imposto.

Na mesma convenção, citada por Davis (2016), a ativista abolicionista e feminista Sojourner Truth (1797-1883) – uma das únicas mulheres negras participantes do sufrágismo –,

---

<sup>48</sup> Tais experiências se referem às vivências de mulheres negras escravizadas no território americano. As vivências de mulheres negras em África também merecem profundos estudo e análise, haja vista que os currículos escolares e acadêmicos, de base eurocêntrica, engendraram um desconhecimento da História africana. Sabe-se, entretanto, que a colonização europeia no território africano, ao modo da colonização portuguesa no Brasil, responsável por um genocídio do povo indígena, não se deu, naquele continente, com menor violência.

<sup>49</sup> O cuidado pela escolha da palavra “escravizada”, em lugar da palavra “escrava”, se dá de forma proposital, como desvio de uma possível significação que delegaria a esta condição de existência o caráter de essência. Sabe-se que há uma herança aristotélica que dividia pessoas entre livres e escravas. Aqui, isso é negado não somente no campo ideológico, mas também no campo linguístico. Pessoas foram escravizadas, sofreram com a escravização – ação esta que é imposta, ditada, infligida, por meio de força e violência exacerbadas.

<sup>50</sup> É interessante pontuar que, segundo Davis (2016), muitas mulheres brancas, diante das condições de vida da população negra escravizada, assumiram papel ativo na luta antiescravagista, o que, inclusive, as levou a uma autoconscientização de suas próprias condições de opressão.

<sup>51</sup> Para se entender essa base racista, é de suma importância que se compreenda que racismo não se limita ao ato de delegar apelidos ofensivos a pessoas negras. O racismo se dá de forma estrutural e institucional; estrutural porque engendra historicamente as estruturas que pavimentam a organização de uma sociedade e institucional porque se firma nas bases das principais instituições sociais de poder.

ao discursar<sup>52</sup>, descontrói o argumento daqueles homens, argumento que visava manter as mulheres sem o direito ao voto. De acordo com Davis (2016), Truth, em seu discurso, afirma que ela nunca havia recebido ajuda para pular poças, nem para subir em carruagens e que, ademais, podia trabalhar tanto quanto homens, bem como “aguentar o chicote” como eles (referência explícita à violência implementada pelo processo de escravização da população negra). Para concluir cada colocação sua, a ativista questionava: “*ain’t I a woman?*” (“eu não sou uma mulher?”). Esta frase é extremamente simbólica das manifestações e teorias que procuram jogar luz às questões próprias das mulheres negras e/ou pobres e que lutam por *interseccionalidade* entre as lutas feministas e antirracistas.

Nesse sentido, é de avultada relevância que se pense o feminismo pela via interseccional. Carla Akotirene (2019), em seu *Interseccionalidade*, examina o conceito que, ao se tornar, gradativamente, mais popular academicamente, precisa ter suas origens no feminismo negro ressaltadas. Pelas mãos e reflexões de Kimberlé Williams Crenshaw, professora negra, atuante na área de Direito dos Estados Unidos e estudiosa contemporânea das teorias de raça e gênero, o conceito de interseccionalidade foi desenvolvido. Nas palavras de Akotirene (2019, p. 13),

[a] interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórica-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais.

A interseccionalidade, assim, oferece um lugar de atuação a mulheres negras, uma vez que o movimento negro havia priorizado as vozes de homens negros e o movimento feminista, as vozes de mulheres brancas. Mas pensar o feminismo pelo viés interseccional não oferece espaço para discussões apenas de e sobre mulheres negras; Akotirene (2019) convoca ao debate, também, mulheres caribenhas, terceiro-mundistas, lésbicas, indígenas e outras mulheres para quem o feminismo hegemônico não ofereceu as ferramentas de emancipação. A partir disso, é possível mobilizar outro nome que merece destaque, por problematizar pesquisas feitas pelo prisma feminista ocidental: o da indiana Chandra Mohanty (1984).

Em seu estudo, ela não aponta, especificamente, para o problema de um feminismo ocidental, branco e excludente ser tomado como a única perspectiva feminista e não abarcar as

---

<sup>52</sup> Uma releitura desse discurso, feita pela atriz Kerry Washington, pode ser acessada (acesso “obrigatório” a quem busca uma maior compreensão da necessidade de interseccionalidades no feminismo) no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=QM7DNHjQKnQ>.

existências e resistências de outras mulheres. A socióloga direciona sua discussão para o problema da homogeneização que ocorre quando as feministas ocidentais estudam questões alheias a elas e próprias de outras categorias de mulheres, como as mulheres de *terceiro mundo*<sup>53</sup>. Para Mohanty (1984), quando ocidentais estudam mulheres terceiro-mundistas, tendem a classificá-las por uma ótica homogeneizadora que delega a estas caráter de vulnerabilidade e ignorância. Desconsidera-se, assim, muitas particularidades culturais, geográficas e religiosas que compõem o terceiro mundo e que, portanto, moldam as vivências femininas de diferentes formas. Para a pesquisadora, algumas mulheres de terceiro mundo realmente padecem de opressões específicas deste recorte social, mas outras não somente as sentem em diferentes níveis, como também se mostram mobilizadas em resistência<sup>54</sup> a elas. Mohanty (1984), mesmo reconhecendo o valor de boa parte destes estudos, por seu grau informativo, sugere que as singularidades das mulheres de terceiro mundo sejam investigadas por elas mesmas, por meio de seus métodos, através de suas perspectivas.

As contribuições de Davis (2016), Akotirene (2019) e Mohanty (1984) elucidam quão necessário se faz saber, ponderar e pesquisar sobre os muitos movimentos, vertentes e discussões feministas, os quais, por ampliar os discursos, desprendem-se da invisibilização de vivências e pautas de muitas mulheres, antes não contempladas. A partir disso, pavimenta-se caminhos para que os estudos literários, e artísticos, em geral, se voltem para as produções criadas por ou representativas de mulheres negras, indígenas, pobres, lésbicas e outras identidades antes não reconhecidas. Essa abertura às culturas, por muito tempo, marginalizadas e/ou desprestigiadas, alavancadas por estudos multiculturais, pós-coloniais, decoloniais e feministas, possibilita tão somente benefícios em prol de uma diversidade. Assim,

[o] cânone ocidental é [...] solapado por um “cânone” dilatado com literaturas de autoria feminina; *o feminismo monolítico é subvertido pelos feminismos*; a androginia é atacada pela diferença; a verdade e as metanarrativas são relativizadas; a “*hegemonia*” feminista é suplantada pela crítica constante da academia feminista sobre si mesma (BONNICI, 2007, p. 61, grifo nosso).

<sup>53</sup> A concepção de terceiro mundo adotada aqui é a mesma adotada por muitos estudos multiculturais, como os de Mohanty (1984), os quais localizam países de África, de Ásia e de América Latina neste grande domínio social.

<sup>54</sup> Pensando nisso, é possível citar a dissertação de mestrado *Uso do véu islâmico: táticas, estratégias e resistência(s)*, da pesquisadora Ana Lúcia Dacome Bueno, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras da UEM. O estudo observou, por meio da teoria foucaultiana, uma possibilidade de compreender o véu islâmico como uma estratégia de resistência, e não como um símbolo de opressão, como comumente, em contexto ocidental, se pensa.

Esta dissertação, ao apresentar sua análise por uma perspectiva de feminismo que, de modo geral, se impôs/impõe hegemonicamente na academia, toma, constantemente, certos cuidados teóricos para não reforçar homogeneizações – em consonância à orientação contemporânea que esta dissertação, como um todo, assume. Assim, a escolha teórica e filosófica se justifica pelo fato de que as mulheres de *Little Women*<sup>55</sup> (romance e filme) são brancas, cristãs, ocidentais e heterossexuais, logo, têm suas vivências contempladas pelas observações de Beauvoir (1980)<sup>56</sup>, por exemplo.

A próxima seção traz algumas colocações de teorias literárias e de teorias cinematográficas, as quais se desenvolvem a partir das intervenções feministas – teorias as quais, em vista de todo o discutido nas primeiras seções deste capítulo, mostram que a inserção de mulheres na literatura e no cinema tem se dado de modo árduo. As questões relativas à autoria feminina e à representação de personagens mulheres, na literatura e no cinema, que se fazem necessárias a este estudo, são, na sequência, elucidadas.

### 2.3. MULHERES EM CENA: NA LITERATURA E NO CINEMA

A formulação de teorias feministas, na literatura e no cinema, emergiu a partir das intervenções feministas acontecidas em outros campos. Pensar os campos literário e cinematográfico, por este tipo de viés teórico, deve passar necessariamente pela análise da autoria feminina e da representação de personagens femininas, em ambas as artes. Sobre a produção literária de mulheres, a escritora Virginia Woolf (1990), em seu célebre *Um teto todo seu*, faz um “estudo de caso” que se apresenta na vanguarda das discussões sobre a atuação de escritoras. A autora defendeu, em seu texto<sup>57</sup>, que, para que as mulheres pudessem atuar na literatura de maneira eficiente, isto é, escrevendo seus textos com qualidade e conseguindo

---

<sup>55</sup> Quanto à escolha dos objetos de estudos, que giram em torno dessa identidade feminina que (ainda) se impõe de tal modo hegemônico, delega-se a uma necessidade, por parte da autora da dissertação, mulher branca e de classe média, de trilhar caminhos mais primários em prol de uma consolidação teórica e evolução enquanto pesquisadora – consolidação e evolução que devem levar a pesquisas sobre outras experiências femininas e feministas, na futura trajetória acadêmica que se esboçará.

<sup>56</sup> Cabe apontamento o fato de que a escritora brasileira Djamila Ribeiro (2015), nome contemporâneo relevante no que concerne às discussões do feminismo negro – tendo escrito textos de leitura obrigatória, como *Quem tem medo do feminismo negro?* e *O que é lugar de fala?* –, escreveu sua dissertação de mestrado a partir do viés filosófico de Beauvoir (1980). Para tanto, a ativista e filósofa brasileira negra não propõe que as contribuições da filósofa francesa branca sejam descartadas, mas ressignificadas; para Ribeiro (2015), se, na perspectiva de Beauvoir (1980), a mulher é o *Outro*, a mulher negra é o *Outro* do *Outro*.

<sup>57</sup> O texto, publicado em 1929, foi desenvolvido a partir de algumas palestras que ela havia ministrado em 1928.

publicá-los, precisariam tanto de uma renda anual<sup>58</sup> quanto de um quarto/teto só delas. Woolf (1990) justifica ambas as reivindicações.

A necessidade de uma renda relacionava-se intimamente às privações educacionais e trabalhistas, com as quais a condição feminina<sup>59</sup>, em diferentes graus, sofreu até os fins do século XIX – privações discutidas por Alves e Pitanguy (1981) e explicadas por Beauvoir (1980). Ou seja, mulheres eram, com frequência, mais dependentes financeiramente, dependência esta que poderia determinar o acesso à cultura e à educação e, logo, o desenvolvimento de sua intelectualidade. Em relação ao quarto/teto onde as escritoras pudessem atuar, Woolf (1990) justificou tal demanda pelo fato de que muitas mulheres (especialmente, as de classes mais baixas) tinham que dividir cômodos com outros membros da família. Assim, se uma mulher nascesse com um talento artístico, involuntariamente, poderia sufocá-lo, por falta de espaço físico em que pudesse praticá-lo – realidade que, pelos prismas de raça e classe, facilmente pode ser apontada como atual. O quarto/teto possibilitaria que as escritoras imergissem em seus escritos e efetivamente os desenvolvessem.

Woolf (1990) trata, ainda, do fato de que muitas escritoras, mesmo quando conseguiam encontrar condições que possibilitassem uma dedicação à escrita, quando não tinham seus textos veementemente negados pelas editoras, tinham que publicá-los anonimamente ou sob pseudônimos masculinos. A autora traz alguns nomes de mulheres escritoras que escreveram sob pseudônimos: Currer Bell (pseudônimo de Charlotte Brontë), George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans) e George Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin)<sup>60</sup>.

Como consequência desses cenários, o cânone<sup>61</sup> literário “sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta” (ZOLIN, 2009, p. 327). Isso pode ser explicado tanto porque, como visto, mulheres tinham menos espaço de atuação neste ofício (e em qualquer outro), quanto porque muitas vezes elas retratavam suas próprias experiências<sup>62</sup>, o que, de certa forma, era/é rechaçado pela crítica. Woolf (1990, p. 91-92) explica que

---

<sup>58</sup> A autora defende uma renda no valor de quinhentas libras, que se adequa ao recorte histórico e regional do qual ela fala.

<sup>59</sup> A condição feminina discutida por Woolf (1990), como se é possível prever, abarca mais as vivências e experiências de mulheres brancas e ocidentais.

<sup>60</sup> Estas escritoras, respectivamente, produziram os romances *Jane Eyre* (1847), *The mill on the foss* ou *O moinho à beira do rio* (1860) e *Indiana* (1832).

<sup>61</sup> Entende-se por cânone, aqui, o conjunto de obras literárias prestigiadas institucionalmente e que, por isso, teria prestígio incontestável e recebem a maior parte dos esforços acadêmicos em prol de suas análises, exames e recomendações de leitura.

<sup>62</sup> Experiências que variam, logicamente, devido a uma série de fatores, mas que Woolf (1990), ainda que, de certa forma, conduza um texto revolucionário, apresenta, nele, uma identidade única feminina – a qual foi extrapolada à luz da contemporaneidade.

são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas.

A canonização de textos literários relaciona-se, portanto, a um sistema de valores, o qual julga o que é de qualidade e o que não é, o que vale a pena ser publicado/lido e o que não vale, com base nos conteúdos; se estes são supostamente (por serem socialmente construídos), masculinos, são de qualidade, se são supostamente femininos, são de futilidade. A intervenção feminista garante, nesse sentido, que obras escritas por mulheres tenham suas narrativas revisitadas e valorizadas. Quando percebidas certas reproduções de discurso patriarcal, em sua diegese, estas devem ser vistas como expressão de um pensamento social histórico, o qual enrijecia e/ou limitava algumas experiências femininas reais e, por consequência, algumas de suas representações literárias. Sobre isso, Alós e Andreta (2017, p. 20) colocam que

um dos postulados básicos das diferentes vertentes da crítica literária feminista é a impossibilidade de se pensar o texto literário desvinculado do seu contexto de leitura e produção, bem como do contexto onde se realiza a sua leitura. A crítica literária feminista se faz interdisciplinar por definição, uma vez que ela não admite a leitura do texto em um modo desvinculado de sua exterioridade e de sua historicidade.

Tal perspectiva justifica a escolha desta dissertação por analisar os modos com que os contextos históricos patriarcais e feministas são expressos por determinadas representações das personagens femininas de *Little Women* (romance e filme). Ainda sobre isso, Zolin (2009) expõe uma tradição literária própria de mulheres escritoras, a qual passaria por três fases, teorizadas por Elaine Showalter<sup>63</sup>. Nessa perspectiva, pavimentou-se alguns rumos da crítica literária feminista, à medida em que esta autora identificou alguns padrões de escrita feminina: 1) na *fase feminina* (a de *imitação*; ocorrida aproximadamente de 1840 a 1880), as escritoras teriam implementado, em seus textos, imitações de padrões de escrita masculinos, os quais reproduziam valores patriarcais quanto aos papéis de gênero; 2) na *fase feminista* (a de *protesto*; acontecida aproximadamente de 1880 a 1920), as autoras teriam desenvolvido textos com um tom crítico de protesto a desigualdades sociais e de (re)invenção de seus próprios padrões de escrita, desvinculados dos padrões masculinos – um tema recorrente, como exemplo, era o sufrágio feminino; 3) na *fase fêmea* ou *fase mulher* (a de *autodescoberta*; ocorrida

---

<sup>63</sup> Alós e Andreta (2017) também mobilizam a teoria de Showalter em seu texto.

aproximadamente de 1920 a 1965), as escritoras teriam criado textos de temática subjetiva, retratando uma busca por autoconhecimento e autodescoberta<sup>64</sup>.

Showalter trata de literatura, mas essas classificações podem ser mobilizadas para a análise do romance e da adaptação aqui investigados. Assim, por esse prisma, o romance *Little Women* (1868) poderia ser classificado como pertencente à *fase feminina*, embora apresente alguns traços de *fase feminista*, ao passo que o filme *Little Women* (1994) poderia ser classificado dentro de características da *fase feminista*, embora reproduza alguns traços de *fase feminina*. Ambas as possíveis classificações são, nos capítulos terceiro e quarto, exemplificadas. Em tempo, Showalter é responsável por formular, também, o conceito de *ginocrítica* que, nos termos de Alós e Andreta (2017, p. 22), seria “a crítica literária feita por mulheres, que se ocupam da representação literária de mulheres, em textos escritos por mulheres”, crítica que, nestes termos, se desenvolve nesta dissertação, ou melhor, de forma ampliada, trazendo à baila também uma adaptação fílmica.

Sobre a questão específica da representação literária de personagens mulheres, Zolin (2009, p. 222) afirma que o que se viu, por muito tempo, nos textos literários, especialmente os produzidos por mãos masculinas, eram “personagens femininas tradicionalmente construídas como submissas, dependentes, econômica e psicologicamente, do homem, reduplicando o estereótipo patriarcal”. Alguns estereótipos que Zolin (2009, p. 227) elenca são: “[a] mulher sedutora e/ou perigosa e/ou imoral, [a] mulher como megera, [a] mulher-anjo e/ou indefesa e/ou incapaz e/ou impotente<sup>65</sup>”. No caminho da busca por emancipação feminina na literatura, as personagens mulheres “passam, paulatinamente, a ser engendradas como sendo conscientes de sua condição de inferioridade [imposta] e como capazes de empreender mudanças em relação a esse estado de objetificação” (ZOLIN, 2009, p. 222), o que pode, em muito, ser atribuído à gradual entrada de mulheres escritoras na arte literária. Estes dois tipos de construções – a que encerrava mulheres em estereótipos e a que mostra mulheres cada vez mais conscientes de suas condições – podem ser percebidos, com certa variação, no romance e no filme *Little Women*, o que se relaciona, intimamente, às possíveis classificações com base na categorização de Showalter<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Já foi dito, nesta dissertação, que estas classificações que, de certa forma, apresentam-se parcialmente “engessadas” são problematizáveis à luz da pós-modernidade. Entretanto, neste caso, podem ser extrapoladas e servir para orientar uma possível interpretação das influências dos contextos do romance (e do filme) *Little Women* em suas representações.

<sup>65</sup> Alguns exemplos dos estereótipos mencionados são, respectivamente: Lúcia, de *Lucíola* (1862), Catarina, de *A megera domada* (1594) e a protagonista de *Cinderela* (1697).

<sup>66</sup> Cabe reforçar que as considerações sobre autoria feminina e representação feminina, na literatura, expostas nesta seção, compreendem, especialmente, os textos literários ocidentais produzidos por mãos brancas.

Em relação às especificidades do cinema, o campo teórico cinematográfico feminista passou a ser, com mais consistência, formulado nos anos 70, como um reflexo das tantas teorias emergentes durante a segunda onda feminista (décadas de 60 e 70). Do ponto de vista da autoria feminina no cinema, entende-se que o “cânone” cinematográfico também se viu, por longo tempo, fechado em produções de cineastas homens. Stam (2003) explica que alguns festivais de cinema feminino funcionaram como um divisor de águas para que houvesse a entrada das mulheres na autoria da arte cinematográfica. Entretanto, Andrea Armentano e Sofía Torre (2016), curadoras da *Mostra de Cinema Mulheres em Cena*<sup>67</sup>, embora promovam os trabalhos de cineastas especificamente da América Latina, trazem, no catálogo de sua mostra, alguns dados mundiais que denunciam uma realidade ainda desigual para mulheres frente ao “cânone” cinematográfico. Até a elaboração do catálogo, *Cannes*<sup>68</sup> havia premiado apenas uma mulher, em toda sua história, com a *Palma de Ouro*<sup>69</sup> para Jane Campion, com *O piano*, em 1993. O *Oscar* havia premiado apenas uma mulher, na categoria melhor direção, a diretora Kathryn Bigelow, com *Guerra ao terror*, em 2010. Esses dados revelam que, possivelmente, tão ou mais árduo tem sido para que mulheres possam conduzir produções cinematográficas, como diretoras e/ou roteiristas – o que evidencia a necessidade de filiar, aos estudos acadêmicos, filmes de autoria feminina, como é o caso da adaptação *Little Women* (1994).

Mesmo em meio a esse terreno, em certa medida, mais infértil ao trabalho fílmico feminino, Armentano e Torre (2016) veem uma mudança de panorama, que, paulatinamente, tem permitido a atuação de mais mulheres no cinema, o que possibilita também uma mudança de tom nas produções fílmicas.

A entrada das mulheres na produção audiovisual propiciou um impulso transformador na interpretação patriarcal da realidade, seja pela introdução de temáticas voltadas para os “problemas femininos”, seja pela perspectiva das personagens ou pela estética construída por meio de um olhar diferenciado (ARMENTANO; TORRE, 2016, p. 5).

Especificamente em relação à representação de personagens femininas, Janet McCabe (2004), com o livro *Feminist film studies: writing woman into cinema*, apresenta importantes considerações. A autora reconhece, primeiramente, o trabalho de autoras, como Beauvoir (1980), enquanto condutor a uma imersão em apontamentos críticos, em relação à arte cinematográfica. Pensando a partir desse legado, reconhece-se que o cinema hollywoodiano

---

<sup>67</sup> Mostra realizada no *Centro Cultural Banco do Brasil* (CCBB), em 2016, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

<sup>68</sup> O *Festival de Cannes* é um festival francês de cinema, foi criado em 1946 e é extremamente relevante para o mercado e a crítica cinematográficos.

<sup>69</sup> Nome do prêmio dado ao vencedor ou vencedora da categoria *Melhor Filme*.

tem sido expressivo na manutenção de uma tradição patriarcal que reproduz estereótipos em torno de personagens femininas – especialmente quando os cineastas são homens. Como problemática, McCabe (2004, p. 8<sup>70</sup>) afirma que “[e]stas imagens estereotipadas proporcionam ao público feminino pouca chance de autêntico reconhecimento”. A explicação para essa perpetuação de representações de estereótipos femininos decorre de uma *ansiedade patriarcal*, nos termos de McCabe (2004), face os avanços femininos na área.

Stam (2003) elenca alguns desses estereótipos em relação à apresentação de mulheres nas telas do cinema: a virgem, a descerebrada, a *femme fatale*, a megera, a prostituta, a sofredora<sup>71</sup>, entre outros. Essas representações podem infantilizar, demonizar ou transformar as mulheres em meros objetos sexuais, muitas vezes à espera de um amor masculino que ou dará sentido às suas vidas ou as salvará. Teresa de Lauretis (1984), outro nome relevante no estudo cinematográfico via feminismo(s), com *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, oferece sua contribuição sobre essa questão. Ela afirma que

[a]s representações de mulher como corpo-espetáculo a ser olhado, um lugar sexual e de objeto de desejo – tão penetrante em nossa cultura, encontra na narrativa do cinema sua mais complexa forma de expressão e larga circulação. [...] [A] crítica fílmica feminista [...] apontou para a visão aceita de mulher como possuidora de uma essência feminina eterna e a-histórica, uma aproximação da natureza que serviu para manter mulheres em seus lugares (LAURETIS, 1984, p. 4)<sup>72</sup>

Assim, por muito tempo, o cinema reproduziu (se não mais reproduz) aquela imagem de mulher que se baseava na ultrapassada conceituação biológica como explicação dos comportamentos femininos e masculinos. Esta conceituação já foi desmontada por Beauvoir (1981), a qual sofisticou o debate mobilizando o conceito de construção social como explicação dos comportamentos relativos aos gêneros – conceito este que, por sua vez, continua em processo de ressignificação, uma vez que os limites em torno das questões de gênero continuam sendo, constantemente, questionados, por meio, por exemplo, das proposições de Butler (2003).

Nessa trilha, Lauretis (1984) desenvolve outro argumento a partir de uma perspectiva que se relaciona com essas discussões mais contemporâneas; ela afirma que as preocupações

<sup>70</sup> “[t]hese stereotypical images afford female audiences little chance for authentic recognition”.

<sup>71</sup> Alguns exemplos desses estereótipos cinematográficos são, respectivamente: Jamie Sullivan, de *Um amor para recordar* (2002), Karen Smith, de *Meninas malvadas* (2004), Jessica Rabbit, de *Uma cilada para Roger Rabbit* (1988), Kat Stratford, de *Dez coisas que eu odeio em você* (1999), Vivian Ward, de *Uma linda mulher* (1990), Bella Swan, de *Crepúsculo* (2008).

<sup>72</sup> “The representation of woman as spectacle-body to be looked at, place of sexuality, and object of desire-so pervasive in our culture, finds in narrative cinema its most complex expression and widest circulation. [...] [The] feminist film criticism [...] pointed to [...] the accepted view of woman as the possessor of an ahistorical, eternal feminine essence, a closeness to nature that served to keep women in “their” place”.

em relação à teoria feminista do cinema (no que toca a autoria e/ou a representação de personagens), devem deixar de problematizar uma disputa entre homens e mulheres e se voltar à disputa entre Mulher e mulheres. Isto é, Lauretis (1984) direciona seu enfoque à problematização da identidade única feminina, corroborada por uma série de fatores (discutidos nas seções anteriores deste capítulo), desembocando na necessidade de se apontar a existência e a representação de mulheres reais<sup>73</sup>.

Percebe-se que, assim como tem sido longo o caminho rumo à emancipação feminina, considerando os diferentes fatores que determinam a “velocidade” da caminhada, no âmbito público, na participação social e política e no campo acadêmico, uma realidade parecida seria observada no campo literário e no campo cinematográfico. Ou seja, as exclusões e/ou condicionamentos sociais, que afetaram (e ainda afetam), em diferentes níveis, as experiências de mulheres, colaboraram para que elas escrevessem menos ou produzissem menos filmes, tanto por escassez de estímulos, quanto por falta de condições para o desenvolvimento de sua criatividade, dentre outros motivos. Semelhantes fatores conduziram, também, uma criação e manutenção de estereótipos femininos na literatura e no cinema.

Para que o caminho de inclusão de autoras mulheres, tanto no mercado, quanto no cânone, literário e cinematográfico, deixe mais rapidamente de ser custoso, bem como para que mais personagens mulheres de “carne e osso”, por meio de diferentes caracterizações femininas, ocupem as páginas e as telas, é que a discussão feminista<sup>74</sup> continua urgente em pesquisas acadêmicas, como esta.

#### 2.4. ADAPTAÇÃO E FEMINISMO: POSSÍVEIS INTERSECÇÕES?

Para encerrar este capítulo, propõe-se uma seção que mobiliza discussões tão interessantes quanto controversas. Dadas as naturezas dos objetos de estudo, um romance e uma adaptação cinematográfica, ambos de autoria feminina com protagonistas mulheres, os quais suscitam discussões de ordem feminista, permite-se apresentar estudos que se desenvolvem a

---

<sup>73</sup> Outro importante texto da autora é citado por Scott (1989) e Stam (2003): *The technology of gender* (A tecnologia do gênero), no qual a autora aborda as questões relativas às construções de subjetividades por meio das representações sociais. Para ela, o cinema atuaria como um dos mecanismos (ou tecnologias) de construção subjetiva, perpassada pelas questões de gênero.

<sup>74</sup> Mantendo uma perspectiva interseccional, é primordial que se faça a ressalva de que, se houve uma estereotipação no que concerne a representações femininas nas duas artes envolvidas nesta dissertação, as mulheres não brancas, não heterossexuais e de classes mais baixas foram ainda mais retratadas por vieses estereotipados quando não tiveram suas existências, sumariamente, ignoradas. A pesquisadora brasileira Regina Dalcastagné conduziu um estudo relevante em torno desta questão, *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*, o qual, embora focalize recorte artístico, geográfico e histórico específico, serve para ilustrar esta ressalva.

partir de possíveis pontos de encontro entre as áreas que embasam esta pesquisa: adaptação e feminismo. Lori Chamberlain (1988), em seu artigo *Gender and the metaphors of translation*, faz algumas possíveis analogias entre as relações que se estabelecem entre mulheres e homens e entre traduções e textos “originais”<sup>75</sup>. Cabe lembrar que os estudos da adaptação caminham lado a lado com os estudos da tradução, isto é, ambos já foram analisados com base na fidelidade, mas, em teorias mais recentes, são estudados pelo prisma da transformação. Portanto, as colocações mobilizadas pela autora, sobre traduções, podem ser relacionadas às adaptações. De antemão, cabe avisar que estas analogias, as quais, de certa maneira, comparam mulheres a traduções/adaptações, podem ser questionáveis, uma vez que se trata de seres humanos e textos, respectivamente. Entretanto, para esta dissertação, é interessante que o registro teórico seja feito.

Partindo da análise de alguns textos teóricos antigos sobre tradução, a primeira analogia que Chamberlain (1988) estabelece é a de que tanto textos “originais” quanto homens eram, respectivamente, opostos às traduções e às mulheres, em quesito de legitimidade. A autora coloca que,

como a pesquisa feminista de uma variedade de disciplinas mostrou, a oposição entre trabalho produtivo e reprodutivo organiza o modo com que a cultura valoriza o trabalho: este paradigma retrata *originalidade e criatividade* em termos de *paternidade e autoridade*, relegando a figura feminina a uma variedade de papéis secundários (CHAMBERLAIN, 1988, p. 455, grifo nosso)<sup>76</sup>.

Os papéis que a autora atribui, por oposição, às mulheres e às traduções – secundariedade, cópia, subalternidade –, podem, inclusive, ser discutidos à luz das reflexões de Beauvoir (1980). *O segundo sexo* se relaciona bem com este caráter secundário atribuído às mulheres (o que se observa até mesmo a partir de seu título), o qual comunga com o fato de que as mulheres são vistas como o *Outro* em relação aos homens – estes sendo o *Sujeito*, a *Norma*, o *Ser*. O que Beauvoir (1980) comenta sobre a estrutura do casamento pode somar para essa discussão.

A mulher, em se casando, [...] torna-se vassala dele [do homem]. Economicamente ele é o *chefe* [...], é portanto ele quem a encarna aos olhos

<sup>75</sup> Como se percebe, o estudo é conduzido com base em binarismos, os quais sabe-se que pautaram os papéis de gênero, mas, em discussões mais atuais, têm sido colocados na berlinda.

<sup>76</sup> “As feminist research from a variety of disciplines has shown, the opposition between productive and reproductive work organizes the way a culture values work: this paradigm depicts originality or creativity in terms of paternity and authority, relegating the figure of the female to a variety of secondary roles”.

da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele, fica sendo sua “metade” [...], é anexada ao universo do esposo, dá-lhe sua pessoa, deve-lhe a virgindade e uma *fidelidade* rigorosa (BEAUVOIR, 1980, p. 169, grifo nosso).

Também as traduções passam pelos crivos da fidelidade e da subalternidade em relação ao “chefe”, neste caso, o “original”. Por ser o segundo texto, a tradução é vista como menos importante, o texto que deve tão somente reproduzir, de maneira precisa, fiel e subordinada, a mensagem do elemento supostamente mais relevante: o primeiro texto, portanto, a autoridade.

A questão que Chamberlain (1988) levanta é: quantos “originais” teriam sido lidos em diferentes recortes históricos, geográficos e sociais, não fossem suas traduções (ou adaptações)? A autora defende que, se o texto “original” lança, ao mundo, um texto novo, uma história nova, uma nova teoria, é por meio da tradução (ou adaptação) que o acesso a estas produções é possibilitado em diferentes contextos. Ou seja, é a tradução/adaptação que permite que um texto sobreviva nos mais diferentes contextos, conforme discutido primeiramente por Benjamin (2008), posteriormente por Derrida (2002)<sup>77</sup>. Chamberlain (1988, p. 467)<sup>78</sup> argumenta nesse mesmo sentido, quando afirma que “[o] desprezo que a academia tem pela tradução contrasta bruscamente com a sua confiança em traduções, nos estudos dos ‘clássicos’ da literatura mundial, de textos filosóficos primordiais e textos críticos”. Isso denotaria uma atitude contraditória, por parte da academia, uma vez que os “originais” são “adorados”, mas o que, em muitos casos, se lê são traduções.

Chamberlain (1988, p. 456)<sup>79</sup> constrói, ainda, outra analogia, a partir da análise daquelas teorias antigas da tradução, sobre as quais se debruçou; sobre isso, ela expressa que “o tradutor é visto como um homem, o texto [“original”] em si visto como uma mulher, cuja castidade deve ser protegida”, em sua integridade. Isso se remete ora ao caráter de fragilidade, característica supostamente inerente à natureza feminina, ora ao caráter de fidelidade, prisma pelo qual traduções e adaptações já foram observadas. Luise Von Flotow (1991) sumariza bem os argumentos principais de Chamberlain (1988). Flotow (1991, p. 81)<sup>80</sup> revela que estas

---

<sup>77</sup> Derrida (2002), em *Torres de Babel*, parte de uma discussão primeira levantada por Benjamin (2008), para defender a ideia de que traduções (e adaptações) garantem a *sobrevida* dos textos “originais”, sobrevida que deve inevitavelmente ocorrer via mutação/transformação.

<sup>78</sup> “The academy’s general scorn for translation contrasts sharply with its reliance on translation in the study of the “classics” of world literature, of major philosophical and critical texts”.

<sup>79</sup> “the translator is figured as a male, the text itself is figured as a female whose chastity must be protected”.

<sup>80</sup> “metaphors of translation has shown that the most traditional and misogynist conceptions of gender roles and tributes have coloured much of the discussion on translation, coding it as a passive and subservient activity that simply reproduces someone else’s real work. And as we all know, the work of reproduction, of human beings or texts, though absolutely vital for literary or human endeavours, is generally underpaid, undervalued, even despised in the hierarchical structures that define our culture”.

metáforas da tradução mostraram que os conceitos mais tradicionais e misóginos de papéis e atribuições de gênero compuseram muitas das discussões sobre tradução, codificando-a como uma atividade passiva e subserviente que simplesmente reproduz o real trabalho de uma outra pessoa. E, como se sabe, o trabalho de reprodução, de seres humanos e textos, apesar de ser absolutamente vital para empreitadas literárias e humanas, é geralmente mal-paga, pouco valorizada, até desprezada, nas estruturas hierárquicas que definem nossa cultura.

Flotow (1991, p. 72)<sup>81</sup> discute, também, as atividades implementadas por um grupo de tradutoras feministas canadenses, as quais “atacam, desconstróem ou, simplesmente, ignoram a linguagem percebida enquanto inerentemente misógina”. Para a autora, essas tradutoras compartilham do desejo de que esta linguagem, que reproduz uma tradição de opressão patriarcal, seja questionada. Assim, novos caminhos se abririam para que as mulheres fossem finalmente vistas ou ouvidas – o que pode ser considerado uma atitude extremamente polêmica e, até mesmo, equivocada, uma vez que se apaga, assim, alguns registros literários que podem expressar os recortes históricos em que emergem. Como sugestão, poderia se recomendar que notas de rodapé fossem usadas como forma de contra-argumentação ao que fosse problemático, do ponto de vista feminista.

Para Flotow (1991), porém, traduzir, por meio dessa abordagem, não seria problemático, posto que subverteria uma tradição de invisibilização delegada ao trabalho de tradução, o qual deveria ser realizado sem deixar marcas ou vestígios, de acordo com perspectivas antigas de tradução. Assim, para Flotow (1991), essas tradutoras mulheres canadenses reverteram dois silenciamentos, quando atacaram, desconstruíram ou ignoraram linguagens patriarcais: o silenciamento que se impõe à categoria das mulheres e o silenciamento que se impõe à categoria de tradutoras e tradutores. Isso porque, quando traduzem, deixam na tradução suas marcas de *mulheres tradutoras*.

Essas discussões, que se fundam em meio à controvérsia, por associarem textos (traduções/adaptações) a pessoas (mulheres), encerram este capítulo, o qual se debruçou sobre as ocorrências feministas desenroladas nos séculos XIX e XX – em contexto ocidental. Debateu-se, portanto: as lutas legais do século XIX, dentre as quais exigia-se o voto feminino; as problematizações em torno da existência feminina, pautada por construções socialmente impostas, por diferentes forças institucionais; o necessário questionamento do feminismo hegemônico e proposição de novos feminismos, os quais finalmente elucidaram outras vivências e identidades (não brancas e não heterossexuais, por exemplo); os reflexos do debate

---

<sup>81</sup> “*attack, deconstruct, or simply bypass the conventional language they perceived as inherently misogynist*”.

feminista nas formulações teóricas na área da literatura e do cinema. Os próximos capítulos se dedicam, por meio de todo o aporte teórico mobilizado, às análises, primeiramente, do romance e, por fim, da adaptação cinematográfica *Little Women*.

### 3. O TEXTO ADAPTADO: *LITTLE WOMEN* NAS PÁGINAS

Findas as elaborações de motivação teórica, as quais, com frequência, convocaram o romance e o filme para ilustração dos pontos, os próximos capítulos se voltam às análises, propriamente ditas, dos objetos de estudos, as quais, evidentemente, delineiam-se sob a égide dos estudos da adaptação e do feminismo<sup>82</sup>.

Para esta análise de *Little Women* (romance e filme), as discussões desenvolvidas por Hutcheon (2011) se oferecem como abrangente norte teórico. Possibilita-se, por meio das reflexões da autora, observar as adaptações como produções autônomas – neste caso, uma produção fílmica –, especialmente, quando seu público desconhece o texto adaptado (ou “original”) – neste caso, um romance. Entretanto, uma vez que esta pesquisa se encaixa no campo dos Estudos Literários, mobilizar e analisar o romance que engendra o filme é essencial, haja vista que, “embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente *duplas* ou *multilaminadas* que elas podem ser *teorizadas* como adaptações” (HUTCHEON, 2011, p. 28, grifo nosso).

Discutir possíveis representações e significações do romance adaptado fornece subsídios para compreender possíveis representações e (res)significações da adaptação fílmica – sem perder de vista o enfoque nas problematizações feministas que as narrativas romanesca e fílmica possibilitam. O romance *Little Women* (1868), portanto, sendo uma das “lâminas” que compõem o filme *Little Women* (1994), recebe, neste capítulo, um olhar crítico feminista – lembrando que o livro, neste contexto analítico, também pode ser chamado de texto adaptado (em diálogo com a adaptação) ou hipotexto (em diálogo com o hipertexto), a partir de teorias que estudam o fenômeno da tradução/adaptação, já mobilizadas no primeiro capítulo.

A análise do texto adaptado (ou hipotexto) transitará por alguns aspectos relevantes às discussões feministas, com as quais este estudo se compromete, e abordará questões literárias relativas: à autoria feminina da obra; às características de literatura infantojuvenil e de

---

<sup>82</sup> É importante dizer que as leituras, interpretações, significações e ressignificações construídas na relação com o livro e com a adaptação, as quais aqui se apresentam, são apenas algumas das muitas possíveis, haja vista que, embora este trabalho preze por manter um rigor científico e acadêmico, é atravessado por subjetividades, por horizontes de expectativas e por repertórios individuais – os quais também perpassaram o contato com as obras, a literária e a cinematográfica, bem como o contato com as teorias. Logo, o olhar do/a leitor/a deste estudo (especialmente o de quem também acessou os textos artísticos analisados) pode preencher faltas e/ou identificar excessos, bem como rumar caminhos diferentes face o vasto campo plurissignificativo que a literatura e o cinema possibilitam.

*bildungsroman*<sup>83</sup> feminino; às representações de padrões sociais de comportamento, bem como de atos de resistência a eles. Dada a relevância das considerações filosóficas de Beauvoir (1980), para o entendimento de que tais padrões não são naturais, mas, sim, socialmente impostos a mulheres, afetando sua subjetividade, a autora será, com frequência, mobilizada, para observar a infância, a juventude, o casamento e a maternidade, presentes na narrativa de Alcott.

Falando, especificamente, sobre a autoria do romance, a estadunidense Louisa May Alcott (1832-1888) merece destaque, no campo literário, uma vez que produziu e alcançou sucesso em vida, em um período bem pouco fértil à atuação literária feminina. É interessante pontuar que o conteúdo de seu livro mais conhecido, o aqui analisado, *Little Women*, é, com frequência, associado à sua biografia, especialmente, no que toca à trajetória da personagem Jo. Assim como a personagem, a autora tinha três irmãs, com quem mantinha sólida relação afetiva, ao passo que recebia, dos pais, incentivo em prol de seu desenvolvimento enquanto escritora. Segundo a pesquisadora Correa (2017), Alcott, desde muito jovem, foi incentivada por seus pais a estudar, ler e escrever. Aos 13 anos, ela passou a ter um quarto que usaria especificamente para sua atividade de escrita, “um teto todo seu”, condição exposta por Woolf (1990) como essencial para que mulheres pudessem desenvolver habilidades de escritora – condição experimentada, também, pela personagem Jo.

Ainda de acordo com a pesquisadora, Alcott passou boa parte de sua vida revezando moradia entre Boston e Concord, cidades no estado de Massachusetts, nos Estados Unidos. Nestes locais, uma efervescência literária, política e filosófica tomou força em meados do século XIX, a qual era fortemente associada ao *Transcendentalismo*, movimento cultural e filosófico estadunidense que defendia a “emergência de uma nova era. Faziam críticas à sociedade da época, insistindo que as pessoas tivessem uma nova relação com o universo, aproximando-se da natureza e *abrindo mão de bens materiais*” (CORREA, 2017, p. 36, grifo nosso). A proposta transcendentalista estimulava que o indivíduo se voltasse a si mesmo, se aprofundasse em sua essência interior, questionasse certas influências sociais que pudessem levar a futilidades e exercitasse práticas vinculadas à solidariedade. Inserida nesse turbilhão de eventos culturais e questionamentos filosóficos, Alcott

---

<sup>83</sup> *Bildungsroman* é um tipo de romance que acompanha o desenvolvimento psicológico e moral de um ou mais personagens, geralmente, de sua infância à fase adulta. O termo vem do alemão: *bildung* (educação) e *roman* (romance). Alguns livros que podem ser considerados *bildungsroman* são: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, e *Jane Eyre* (1847), da escritora britânica Charlotte Brontë, a qual, como apresentado no segundo capítulo, por vezes, escreveu sob o pseudônimo masculino Currer Bell.

vivenciou uma experiência intelectual enriquecedora em meio aos amigos de Bronson [seu pai] – entre os quais estavam Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Theodore Parker<sup>84</sup>, que a levaram a conhecer editores como Thomas Niles<sup>85</sup>. [...] Ela circulou por vários meios, permitindo que escolhesse a carreira que quisesse seguir, com apoio de seus pais e com a orientação de amigos (CORREA, 2017, p. 33).

O que se percebe, portanto, é que Alcott teve o que muitas mulheres com possível talento para a escrita não tiveram (ou ainda não têm) – especialmente quando se considera questões de raça e classe. A escritora teve oportunidades e condições de desenvolver habilidades intelectuais e profissionais, na escrita literária. Isto é, ela dispôs de ferramentas importantes, como as discutidas por Woolf (1990), para que pudesse reverter, em sua subjetividade, a concepção de um destino único feminino, pautado no casamento (heteroafetivo) e na maternidade, conforme questionado por Beauvoir (1980), os quais poderiam encerrá-la no âmbito doméstico. Alcott, em meio aos incentivos intelectuais, culturais e filosóficos que recebeu de sua família e do meio em que se socializava, obteve os subsídios necessários para implementar a prática da escrita, alcançando, com tal, sucesso e reconhecimento e adentrando em um meio profissional quase exclusivamente masculino.

Em tempo, cabe dizer que a proposta transcendentalista, de desenvolver reflexões que se voltem ao interior do ser humano, ao desapego de bens materiais e à prática de solidariedade, tem reflexo direto na narrativa romanesca *Little Women*. Isso porque, em toda a diegese, há um forte incentivo, por parte dos pais (especialmente da mãe, Mrs. March), para que as filhas, as irmãs March, pratiquem a união familiar, o cultivo de um bom caráter e a ajuda ao próximo, entre outros fundamentos que dialogam com as matrizes transcendentalistas (e também com princípios cristãos, presentes no livro) – o que será melhor ilustrado *a posteriori*.

Ainda merece destaque, na trajetória de Alcott, o fato de que seu romance mais proeminente, aqui investigado, apresenta em suas páginas protagonistas mulheres, o que também, de certa forma, subverteu uma hegemonia de protagonismo masculino nos textos literários, no período histórico em que a autora atuou. Na história literária de Alcott, com

---

<sup>84</sup> Ralph Waldo Emerson (1803-1882) foi um famoso escritor e poeta; dentre seus trabalhos, destacam-se *Nature* (1836) e *Self-reliance* (1841) – em Português, respectivamente: *Natureza* e *Autossuficiência*. Estes dois textos de Emerson foram os principais responsáveis por alicerçar o pensamento do Transcendentalismo. Henry David Thoreau (1817-1862) e Theodore Parker (1810-1860) também são importantes nomes de tal corrente cultural-filosófica, sendo o primeiro um relevante escritor – que ficou conhecido por seu livro *A desobediência civil* (1849), o qual pautou manifestações políticas posteriores – e o segundo, um ministro cristão.

<sup>85</sup> Thomas Niles foi o editor literário que, ao ver os contos de Alcott publicados em periódicos, a convidou para escrever uma história infantojuvenil, a qual veio a se tornar o romance *Little Women* (1868).

exceção do vizinho e amigo da família March, o personagem Theodore Laurence, chamado de Laurie ou Teddy, que age ativamente em toda a narrativa, os demais homens assumem papéis secundários. É o caso do pai das personagens principais, Mr. March, do avô de Laurie, Mr. Laurence, do tutor de Laurie (e posterior marido de Meg), John Brooke, e do professor (e futuro marido de Jo), Friedrich Bhaer, entre outros. Ou seja, são as personagens femininas e suas vivências que compõem o material basilar para a construção narrativa.

O romance *Little Women* se apresenta em 418 páginas<sup>86</sup> e 47 capítulos<sup>87</sup> (23 na primeira parte e 24 na segunda). Conforme apresentado logo na introdução desta dissertação, as duas partes, originalmente, compunham dois diferentes livros: *Little Women*, publicado em 1868, e *Good Wives*, publicado em 1869. Entretanto, o livro *Little Women*, que comumente é circulado e acessado – e, por isso, é o objeto de estudo desta dissertação –, é uma junção de ambas as narrativas. O romance trata das vivências familiares e sociais de quatro irmãs: Margaret, apelidada de Meg (16 anos); Josephine, chamada de Jo (15 anos); Elizabeth, apelidada de Beth (13 anos); e Amy (12 anos)<sup>88</sup>. As irmãs apresentam forte elo afetivo, sustentado, substancialmente, por Mrs. March, mãe das meninas. A personagem Marmee, como as filhas a chamam, assume, especialmente na primeira parte da narrativa, o papel principal na administração doméstica, ao passo que a família enfrenta certas dificuldades financeiras<sup>89</sup>, explicadas, em boa medida, pela ausência do pai, Mr. March, no lar, o qual está a serviço da Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865). Após o retorno do pai, as personagens, já adultas, passam por experiências que as desafiam a sair do lar, tais como viagens, casamento, maternidade e busca por carreiras profissionais. Em síntese, elas experimentam as demandas

---

<sup>86</sup> Na edição utilizada neste estudo.

<sup>87</sup> Não é foco desta dissertação fazer uma análise “formalista” do romance, mas, a título de registro, o livro é narrado em terceira pessoa, cujo ponto de vista é onisciente. Em momentos pontuais, o narrador se apresenta em primeira pessoa, como no exemplo que inicia o capítulo XX: “Eu não acho que eu tenho palavras para descrever o encontro de mãe e filhas” – no original: “*I don't think I have any words in which to tell the meeting of the mother and daughters*” (ALCOTT, 2012, p. 176). Há, ainda, momentos de interação do narrador com o leitor; por exemplo, ao fim da primeira parte (originalmente, ao fim do primeiro livro), o narrador “brinca” com a possibilidade de uma continuação da história, por meio de um livro seguinte (o que de fato ocorreu): “[A] cortina cai por cima de Meg, Jo, Beth e Amy. Se ela se abrirá novamente, dependerá da recepção dada ao drama doméstico chamado *Little Women*” – no original: “[*T*]he curtain falls upon Meg, Jo, Beth, and Amy. Whether it ever rises again, depends upon the reception given the first act of the domestic drama called *Little Women*” (ALCOTT, 2012, p. 208).

<sup>88</sup> Idades apresentadas pelas personagens no início da narrativa romanesca, a qual se finaliza quando todas estão em idade adulta.

<sup>89</sup> A família March, no início da narrativa, passa por momento financeiro menos abastado, quando comparado a um período passado de suas vidas. Assim, algumas privações ocorrem, no âmbito doméstico, e as garotas precisam trabalhar para colaborar com o sustento da família. É preciso ressaltar, porém, que seus membros não enfrentam a carência total de recursos, a ponto de, por exemplo, experimentar um cenário de fome e miséria – a exemplo do que enfrenta uma família estrangeira, os Hummels, apresentada na narrativa em extrema vulnerabilidade social.

sociais e históricas, da passagem da infância à vida adulta – demandas específicas sentidas por mulheres<sup>90</sup> –, em uma narrativa de cunho fortemente familiar.

As irmãs são apresentadas tendo personalidades diferentes e, portanto, anseios diversos. A recatada Meg almeja o matrimônio, a despojada Jo, uma carreira artística como escritora, a ambiciosa Amy, ascensão social, e a tímida Beth quer apenas estar perto de sua família. A construção das personalidades das personagens é um ponto problematizável da narrativa de Alcott. Pode-se dizer que, mesmo em meio aos seus esforços literários, a autora recaiu em um lugar-comum de representar mulheres por meio de alguns estereótipos. No começo da narrativa, o narrador assim as descreve:

Como jovens leitores<sup>91</sup> gostam de saber ‘como as pessoas são’, tomaremos<sup>92</sup> este momento para dá-los um breve esboço das quatro irmãs [...].

Margaret, a mais velha das quatro, era [...] muito bonita, sendo gorda<sup>93</sup> e justa [...]. Jo, de 15 anos, era muito alta, magra [...] tinha uma boca decidida, um nariz cômico, olhos cinzas afiados [...]. Seu cabelo comprido e espesso era sua única beleza, mas geralmente estava enrolado em uma rede, para ficar fora de seu caminho. [...] Elizabeth, ou Beth, [...] era uma garota [...] rosada, [...] com um jeito tímido, uma voz tímida, e uma expressão pacífica [...]. Amy, apesar de ser a mais jovem, era uma pessoa muito importante, pelo menos na sua opinião (ALCOTT, 2001, p. 5 e 6<sup>94</sup>).

O que se pode esboçar, por meio do excerto, e que ao longo da narrativa se reforça, é que: Meg se enquadraria no estereótipo da mulher bonita e elegível ao casamento (heteroafetivo); Jo, da rebelde, que não se encaixa em padrões atribuídos à feminilidade; Beth, da personagem angelical; Amy, da ambiciosa e, por vezes, fútil. Estes estereótipos marcam-se

<sup>90</sup> Vale retomar o que já foi apontado na introdução e nos capítulos 1 e 2 desta pesquisa: as mulheres de *Little Women* são brancas, heterossexuais, cisgênero, ocidentais e cristãs. Não representam, absolutamente, uma universalidade feminina – universalidade que, como já discutido, não existe.

<sup>91</sup> Percebe-se, novamente, uma interação do narrador com o público a quem se dirige a narrativa, o qual é marcado como ‘jovens leitores/as’, reforçando o caráter de literatura infantojuvenil do livro.

<sup>92</sup> Novamente, vê-se uma variação na narração, da 3ª para a 1ª pessoa.

<sup>93</sup> É interessante pensar que a atriz que interpretou a personagem Meg, na adaptação que aqui se estuda, é uma mulher magra – o que é uma constante nas outras adaptações de *Little Women*. Algumas figuras são apresentadas no próximo capítulo, as quais mostrarão a personagem em cenas do filme. Essa escolha dialoga com a problemática associação entre beleza e magreza, sustentada por várias instituições sociais, dentre elas, o cinema hollywoodiano e o *star system*. É possível pensar, ainda, a partir da descrição literária e da apresentação audiovisual da personagem Meg, nas mudanças dos padrões corporais de beleza, ao longo do tempo. Dada a amplitude dessa discussão, ela não encontra espaço nesta dissertação, mas marca o leque de possibilidades reflexivas importantes que se apresenta diante de adaptações.

<sup>94</sup> “As young readers like to know ‘how people look’, we will take this moment to give them a little sketch of the four sisters [...].

Margaret, the eldest of the four, was [...] very pretty, being plump and fair [...]. Fifteen-year-old Jo was very tall, thin [...]. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp, gray eyes [...] Her long, thick hair was her one beauty, but it was usually bundled into a net, to be out of her way. [...] Elizabeth, or Beth, [...] was a rosy [...] girl, [...] with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression [...]. Amy, though the youngest, was a most important person, in her own opinion at least.”

em diversos outros momentos de *Little Women*, como no próximo excerto, no qual as personagens-irmãs apresentam, ainda na primeira parte da narrativa, seus desejos futuros, em um momento em que elas descrevem como seriam seus “castelos” dos sonhos.

“Eu gostaria de uma casa adorável, cheia de coisas luxuosas – comida boa, roupas bonitas, linda mobília, pessoas agradáveis e pilhas de dinheiro [...]” [– disse Meg].

“Por que você não diz que teria um esplêndido, sábio e bom marido e algumas crianças angelicais? Você sabe que seu castelo não seria perfeito sem”, disse bruscamente Jo, que não tinha fantasias afetuosas ainda, e bem desprezava romance, exceto em livros.

“Você teria nada além de cavalos, tinteiros, e romances no seu”, respondeu Meg petulantemente. “E eu não teria? Teria um estábulo cheio de corcéis árabes, quartos pilhados de livros, e eu escreveria por meio de um tinteiro mágico, para que meus trabalhos fossem tão famosos como a música de Laurie<sup>95</sup> [...]” [– respondeu Jo].

“O meu é ficar segura em casa com o Pai e a Mãe<sup>96</sup>, e ajudar a tomar conta da Família”, disse Beth, contente [...].

“Eu tenho sempre tantos desejos, mas o meu predileto é ser artista, e ir a Roma, e fazer boas pinturas, e ser a melhor artista de todo o mundo”, era o desejo modesto de Amy (ALCOTT, 2001, p. 125)<sup>97</sup>.

Percebe-se, pelo trecho, que as ambições futuras das personagens são diferentes e condizem com suas características físicas e personalidades, antes apresentadas: Meg, a irmã bonita, almeja o casamento (e uma vida luxuosa que este, supostamente, proveria) e a maternidade, conforme espera-se socialmente de mulheres; Jo, a irmã que não se enquadra em rótulos, tem desejos profissionais na escrita de literatura e aspira uma vida voltada à intelectualidade; Beth, a irmã “tão boa para o mundo que este não a merece” (de tal modo que ela morre no meio da narrativa), deseja apenas estar com sua família; Amy, a irmã ambiciosa, busca ascensão social, por meio de viagens e da prática das artes plásticas (muito prestigiadas

<sup>95</sup> A personagem Jo, neste momento, também projeta uma carreira artística para seu amigo, a personagem Laurie, o qual, no decorrer da narrativa, teve seu desejo, de atuar como músico, desmotivado por seu avô.

<sup>96</sup> O uso da letra inicial maiúscula, nas palavras “Pai” e “Mãe”, denota um respeito, baseado em uma hierarquia familiar, que a personagem tinha pelos pais – sendo que, simbolicamente, em primeiro lugar na hierarquia, aparece o pai.

<sup>97</sup> “*I should like a lovely house, full of all sorts of luxurious things – nice food, pretty clothes, handsome furniture, pleasant people, and heaps of money [...].*” [– said Meg].

“*Why don't you say you'd have a splendid, wise, good husband and some angelic little children? You know your castle wouldn't be perfect without.*” said blunt Jo, who had no tender fancies yet, and rather scorned romance, except in books.

“*You'd have nothing but horses, inkstands, and novels in yours.*” answered Meg petulantly. “*Wouldn't I though? I'd have a stable full of Arabian steeds, rooms piled high with books, and I'd write out of a magic inkstand, so that my works should be as famous as Laurie's music [...].*” [– answered Jo].

“*Mine is to stay at home safe with Father and Mother, and help take care of the Family.*” said Beth contentedly [...].

“*I have ever so many wishes, but the pet one is to be an artist, and go to Rome, and do fine pictures, and be the best artist in the whole world.*” was Amy's modest desire.

naquele momento histórico). Essas representações, na narrativa de Alcott, das personalidades, das características físicas e dos sonhos das personagens, em certa medida, enrijecem suas possibilidades de existência, as quais podem reverberar das páginas literárias para outros contextos sociais (e vice-versa). Jo, por exemplo, personagem que tem atitudes que dialogam com o feminismo, pode reforçar uma noção equivocada de que mulheres feministas, pura e simplesmente, não se preocupariam com a aparência física, quando, na realidade, questionam os padrões de beleza impostos às mulheres, bem como o peso que tais ocupam em sua subjetividade e sua socialização.

Mas antes que se apresente qualquer posicionamento que vise puramente deslegitimar o valor da obra de Alcott, devido à presença de estereótipos em seu livro, é preciso que se faça uma ressalva. Como orientam Alós e Andreta (2017, p. 20), “não se pode perder de vista [...] a impossibilidade de se pensar o texto literário desvinculado do seu contexto de produção”. Logo, apontamentos quanto à representação de estereótipos (e outros possíveis problemas, do ponto de vista feminista, os quais serão percorridos ainda neste capítulo) são formulados, aqui, sem um tom meramente acusatório de reprodução patriarcal, por parte de Alcott. Em oposição a isso, pretende-se demonstrar que, à escritora, difundia-se uma tradição literária formulada em meio a um contexto social de desigualdade de gênero que pode ter condicionado certas representações em seu livro. Essa tradição literária mantém relação íntima com as limitadas possibilidades de existência permitidas a mulheres da época, como bem discute Beauvoir (1980). No período histórico-literário em que Alcott escreve,

[d]ado que as mulheres escritoras não dispõem de uma tradição à qual se filiar, [...] elas se veem obrigadas a reproduzir as formas literárias vigentes. Todavia, elas o fazem a partir de uma escrita palimpséstica que produz um texto de dupla voz. Por trás de esquemas narrativos bastante tradicionais e previsíveis do ponto de vista das formas e dos enredos, subtextos subversivos são inseridos, de maneira a materializar o ponto de vista das mulheres escritoras no plano dos conteúdos, mas de uma maneira travestida em que as formas literárias se apresentam de modo convencional (ALÓS; ANDRETA, 2017, p. 23).

Nas páginas do texto adaptado (o romance *Little Women*), é possível se ler e se observar, também, momentos em que há uma recusa a essa tradição literária ou um tom de problematização social na voz das personagens, especialmente na voz da personagem Jo, o que denota um momento de transição na literatura – momento em que se começava a ver mulheres representando mulheres. Ou seja, ainda era forte a “mão” patriarcal a moldar as subjetividades e as manifestações literárias femininas. Entretanto, ao mesmo tempo, havia uma tomada de

fôlego para que certas condições fossem questionadas, afinal, historicamente, ocorria o que se convencionou chamar de primeira onda feminista<sup>98</sup>. Assim, retomando a possível classificação tripartite de Showalter referente à literatura de autoria feminina, mobilizada por Zolin (2009) e Alós e Andreta (2017), o texto de Alcott poderia ser classificado, cronologicamente, como literatura da fase feminina (desenvolvida nos moldes patriarcais e ocorrida entre 1844 e 1880), mas não sem possíveis traços de literatura da fase feminista (cujos textos apresentam tom contestatório aos padrões de gênero).

Nessas possibilidades de observações e questionamentos, reside o valor do texto de Alcott, o qual se mantém relevante na literatura estadunidense (e ocidental) também por meio de suas adaptações – que garantem sobrevivência à narrativa (ressignificada), em diferentes contextos históricos e sociais. As próximas seções, deste capítulo, apresentam reflexões que transitam nesses dois diferentes aspectos do romance: em que transparecem padrões comportamentais, impostos, socialmente; e em que se permite alguma contestação ao estado de coisas patriarcal. O traçado analítico das próximas seções perpassa a infância, a juventude, o matrimônio e a maternidade, seguindo uma linha analítica que se propõe através das reflexões filosóficas de Beauvoir (1980).

### 3.1. A INFÂNCIA NO TEXTO DE ALCOTT: MULHERZINHAS

Mantendo em vista a ressalva quanto ao possível condicionamento da narrativa, promovido pelo contexto histórico em que Alcott escreveu *Little Women*, é de relevância, para uma compreensão do romance, apontar para uma expressiva presença de *moralidade* em suas linhas, isto é, o livro é marcado por *lições de moral*, as quais moldam as subjetividades e as ações das personagens. Além de estas serem apresentadas, no início da narrativa, com idades entre 12 e 16 anos, que se situam nesse período de transição da infância à juventude, essa presença de constantes lições de moral é uma das principais características que levam o livro a ser classificado como literatura infantojuvenil, produzida no século XIX, característica que também fica marcada pela reprodução de certos padrões socialmente atribuídos ao

---

<sup>98</sup> Gonçalves (2017) elabora uma discussão interessante que mobiliza dois romances de autoria feminina: *Little Women* (1868) e *The colour purple* (1982) – em Português: *A cor púrpura* –, da escritora contemporânea estadunidense Alice Walker. Partindo da observação de uma autorrepresentação literária, por parte das autoras, Gonçalves (2017) possibilita pensar que Alcott, escritora branca e atuante em contexto de primeira onda feminista, e Walker, escritora negra e atuante após a segunda onda feminista, apresentariam diferentes representações femininas em suas linhas narrativas. A partir dessa perspectiva, é preciso dizer que Alcott representou as mulheres de seu romance ao modo como as compreendia, brancas, heterossexuais, cristãs – fato que não a exime de reproduzir um modelo de mulher que guiou o feminismo hegemônico dos séculos passados.

comportamento feminino. Alves e Pitanguy (1981) alertam que as histórias infantis e infantojuvenis reproduziram, por muito tempo, os papéis diferenciados de gênero, uma vez que os livros com protagonismo masculino apresentavam aventuras e fantasia, ao passo que os livros de protagonismo feminino se assemelhavam a manuais de “boa conduta”. Beauvoir (1980) afirma que, desde criança, uma menina é ensinada a ser uma mulher. Nesse sentido, as meninas de *Little Women* são, desde cedo, pequenas mulheres, mulherzinhas (como os títulos do livro sugerem, no original e em sua tradução à Língua Portuguesa, respectivamente).

Lajolo e Zilberman (2007) trazem importantes considerações acerca do surgimento e da evolução da literatura infantil (e infantojuvenil)<sup>99</sup>. As autoras afirmam que, nos idos do século XVIII, com a ascensão da burguesia e a industrialização, as instituições sociais (como a educação, a família, a religião e a arte) passaram a se organizar em prol de uma manutenção de uma ordem, devido às mudanças políticas e culturais que tomavam corpo. Dentre as instituições, as autoras citam a família como uma das mais relevantes a esta manutenção. Por isso, a literatura infantil (e infantojuvenil) surge, assumindo um caráter mercantil, em meio a um projeto social, por meio de textos cuja base eram histórias familiares, nas quais seus membros tinham papéis de gênero bem definidos. Esses textos satisfaziam os interesses sociais em pauta, pois mantinham “um estereótipo familiar, que se estabiliza[va] através da divisão do trabalho entre seus membros (ao pai, cabendo a sustentação econômica, e à mãe, a gerência da vida doméstica privada) e convert[ia]-se na finalidade existencial do indivíduo” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 16). Assim, por meio dos livros infantis (e infantojuvenis), esses modelos familiares alcançavam as crianças e os jovens e engendravam modelos de comportamento social, ao reforçar padrões binários de gênero (e sexualidade).

Lajolo e Zilberman (2007) explicam que, devido ao fato de as histórias, apresentadas nos livros infantis (e infantojuvenis), serem representadas pelo olhar de adultos, elas retratavam o modo como estes queriam que a criança e a/o jovem vissem, compreendessem e se relacionassem com o mundo. Nikolajeva (2013, p. 313)<sup>100</sup> confirma que “todo livro que se apresenta ao público infantojuvenil inevitavelmente [...] reflete as crenças e opiniões dos adultos por trás dele”. A presença, em *Little Women*, de personagens que, ora aceitam os

---

<sup>99</sup> As discussões sobre literatura infantojuvenil, que são apresentadas nesta seção, relacionam-se ao recorte histórico e geográfico em que o romance *Little Women* surge. Importa dizer isso porque, pensando no contexto atual, a literatura infantojuvenil assume outras motivações e temáticas. Livros como *Harry Potter* (a saga de J. K. Rowling) e *Jogos Vorazes* (a trilogia de Suzanne Collins), por exemplo, podem ser considerados infantojuvenis e extrapolam os limites delineados na gênese da literatura infantil e infantojuvenil. Em tempo, cabe dizer que os livros citados também receberam suas adaptações fílmicas, bem como são escritos por mulheres, o que reforça a pertinência de discussões como as desenvolvidas neste estudo.

<sup>100</sup> “Every book addressing a young audience inevitably [...] reflects the beliefs and opinions of the adults behind it.”

destinos imbuídos socialmente à condição feminina, ora problematizam situações dadas como naturais, pode ter a ver com as crenças e as opiniões de Alcott, a adulta por trás do livro, que vivia em uma sociedade cujo patriarcado pautava primariamente sua estrutura, compondo o cerne das instituições, mas que também tinha acesso a diferentes movimentações sociais, culturais e filosóficas.

Pensando especificamente na literatura infantojuvenil dos Estados Unidos, Mallmann (2012, p. 26) explica que esta se vestiu, por muito tempo, de tendências nacionalistas<sup>101</sup>. A pesquisadora argumenta que “[q]uando os intelectuais norte-americanos<sup>102</sup> começam a dedicar a sua atenção ao futuro, eles tomam consciência de que o destino da República depende da formação do caráter moral da nova geração” e a literatura infantojuvenil passa a servir a esses fins. Assim,

[o]s escritores estadunidenses passam a escrever para *instruir* as crianças, mas também para *guiar os pais* durante a educação de seus filhos. [...] *Histórias domésticas*, centradas nos pais e nos filhos, em famílias de classe média, dominam o panorama literário até a metade do século XIX (MALLMANN, 2012, p. 26-27, grifo nosso).

No romance *Little Women*, não somente as representações das personagens Meg, Jo, Beth e Amy podem ter servido de modelos para meninas e mulheres, mas também as construções das personagens Mrs. March e Mr. March podem ter servido de exemplos para os pais ávidos em prover aos filhos e, mais especificamente, às filhas uma boa educação, dentro dos moldes sociais, burgueses e estadunidenses, vigentes, desenvolvidos a partir de uma noção de moralidade (cristã e nacionalista). Não se pode perder de vista que os ensinamentos morais de *Little Women* se relacionam, também, aos princípios transcendentalistas que pautaram as decisões literárias de Alcott – uma vez que sua experiência de vida era, também, pautada neles –, bem como à noção de passividade feminina que é construída ao longo da infância e da

---

<sup>101</sup> Em diferentes momentos do livro, percebe-se a presença de um discurso patriota e nacionalista. Como exemplo, no capítulo 8, a personagem Mrs. March, interrogada pelas filhas por não ter chorado na partida do pai à guerra, diz: “Eu dei o meu melhor pelo país que amo, e contive minhas lágrimas até que ele partisse. Por que eu deveria reclamar, quando nós dois apenas cumprimos nosso dever [...]? Se eu não pareço precisar de ajuda, é porque eu tenho um amigo ainda melhor que seu Pai, [...] você pode superar e sobreviver a tudo se você aprender a sentir a força e ternura de nosso Pai Celestial”. Originalmente: “*I gave my best to the country I love, and kept my tears till he was gone. Why should I complain, when we both have merely done our duty [...]? If I don't seem to need help, it is because I have a better friend, even than Father, [...] you can overcome and outlive them all if you learn to feel the strength and tenderness of your Heavenly Father*” (ALCOTT, 2001, p. 72). Esse excerto marca não somente um discurso nacionalista, mas também um discurso religioso cristão, fortemente presente também na narrativa literária.

<sup>102</sup> É importante dizer que o uso do termo “norte-americano” é questionável, uma vez que, na América do Norte, há três países (Canadá, Estados Unidos e México) e não somente um. Adota-se, como alternativa, em outros momentos desta dissertação, o uso do termo “estadunidense”.

juventude de meninas e reforçada pelas instituições sociais mais poderosas – o que é elaborado por Beauvoir (1980).

A maioria dos capítulos de *Little Women* se encerra com uma “lição de moral”. Ao fim do terceiro capítulo, as personagens Meg e Jo haviam ido a uma festa e, ao retornarem para casa, Meg idealiza ser uma “donzela” da alta sociedade – desejo que marca a constituição da personagem. Jo, imediatamente, responde: “[e]u não acredito que mocinhas finas se divirtam mais do que nós, apesar de nossos cabelos queimados, de nossos vestidos velhos, [...] e de nossos sapatos apertados que torcem nossos tornozelos quando somos bobas o suficiente para usá-los” (ALCOTT, 2001, p. 30)<sup>103</sup>. O comentário de Jo se remete a uma aceitabilidade transcendentalista das próprias condições sociais em que se insere, bem como a uma negação de ímpetos mais desejosos por coisas meramente materiais.

Ao fim do quarto capítulo, a personagem Mrs. March é quem dá uma “lição de moral” às filhas, em um dia em que estas apresentam constantes reclamações sobre diferentes insatisfações. As filhas pedem que a mãe as conte uma história e Marmee diz o seguinte:

“Era uma vez quatro garotas que tinham o suficiente para comer e beber e vestir, vários confortos e prazeres, amigos gentis e pais que as amavam carinhosamente, mas mesmo assim elas não estavam contentes [...]. Essas garotas eram ansiosas por serem boas e faziam excelentes resoluções, mas não as mantinham muito bem [...]. Então elas perguntaram a uma senhora qual magia poderiam usar para serem felizes e a senhora disse: ‘Quando se sentirem descontentes, pensem nas suas bênçãos e sejam gratas.’”<sup>104</sup> (ALCOTT, 2001, p. 39)<sup>105</sup>.

O trecho romanesco pode ser associado a ensinamentos morais transcendentalistas (e cristãos), que sugerem uma devoção à prática do bom caráter e da gratidão, em oposição a um anseio por bens materiais. Por outro lado, também pode ser observado por meio da problematização do ideal de passividade feminina, que, direta ou indiretamente, instruía as mulheres a se resignarem e serem gratas pelo que já têm.

Outro exemplo notável de lição de moral é apresentado ao fim do capítulo onze. Neste, a personagem Mrs. March resolve fazer um experimento: ela e Hannah (que trabalha na casa

<sup>103</sup> “*I don't believe fine young ladies enjoy themselves a bit more than we do, in spite of our burned hair, old gowns, [...] and tight slippers that sprain our ankles when we are silly enough to wear them*”.

<sup>104</sup> Na narrativa romanesca, as aspas são utilizadas para apresentar as falas e os diálogos, o que caracteriza o estilo da autora.

<sup>105</sup> “*Once upon a time, there were four girls, who had enough to eat and drink and wear, a good many comforts and pleasures, kind friends and parents who loved them dearly, and yet they were not contented [...]. These girls were anxious to be good and made many excellent resolutions, but they did not keep them very well [...]. So they asked an old woman what spell they could use to make them happy, and she said: ‘When you feel discontented, think over your blessings, and be grateful.’*”

da família March) se ausentam do lar e deixam a limpeza e a arrumação por conta exclusiva das filhas. Estas, de início, aproveitam tal liberdade, para, posteriormente, se verem incomodadas em meio à bagunça. Quando Mrs. March retorna e se depara com a situação, novamente, assume o papel de “agente moralizante”, ao instruir às meninas: “[t]enham horas regradas para trabalhar e brincar, façam do dia de vocês útil e agradável, e provem que vocês entenderam o valor do tempo empregando-o com qualidade” (ALCOTT, 2001, p. 103)<sup>106</sup>. Beauvoir (1980) discute essa repetição diária do trabalho doméstico, tarefa historicamente atribuída quase que com exclusividade à rotina feminina. A filósofa classifica a atividade diária de limpeza e de organização da casa como exaustiva e não-emancipadora, no sentido de que não faz a mulher se sentir pertencente a ou agente em uma sociedade, haja vista que tal prática se encerra no âmbito privado. Para a filósofa, impõe-se à existência feminina, por meio de uma série de instâncias, que, “dia após dia, é preciso lavar os pratos, espanar os móveis, consertar a roupa, que no dia seguinte já estarão novamente sujos, empoeirados, rasgada” (BEAUVOIR, 1980, p. 199). Essa atividade exclusivamente doméstica, que colaborou na privação de mulheres de uma emancipação pública e social, camuflou-se na alcunha criada e atribuída a elas: as “donas” de casa – que, em verdade, eram donas de nada. Assim, desenvolveu-se a ideia de que

[é] pelo trabalho doméstico que a mulher realiza a apropriação de seu ‘ninho’. [...] Da administração de sua residência, tira sua justificação social; sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar (BEAUVOIR, 1980, p. 197).

Quando Mrs. March ensina às filhas que a limpeza e a arrumação doméstica devem ser feitas por elas diariamente, de certa maneira, a narrativa pode reforçar, no imaginário de leitores e, principalmente, de leitoras, o paradigma da mulher como a responsável única por estes afazeres, associando, à “natureza” feminina, a condição de “do lar”.

Todos esses ensinamentos e aprendizados sobre como as meninas (Meg, Jo, Beth e Amy) devem se portar, atravessam toda a narrativa, passando pela infância, pela juventude e culminando na vida adulta das personagens. É por isso que se pode observar o romance como um *bildungsroman* feminino. De acordo com Mello (2016), no século XIX, tal conceito estava ligado à representação literária da preparação da menina/mulher para o casamento (heteroafetivo) e para a maternidade. Isto remete, em muito, às discussões filosóficas de Beauvoir (1980), as quais consideram o matrimônio e a maternidade como carreiras e destinos

---

<sup>106</sup> “Have regular hours for work and play, make each day both useful and pleasant, and prove that you understand the worth of time by employing it well”.

impostos a mulheres, desde muito cedo, por uma série de instituições sociais, dentre elas, a literatura infantojuvenil.

Mas *Little Women*, embora em muitos momentos reforce essa preparação moral para o casamento (heteroafetivo) e para a maternidade, também permite problematizações sobre tal, sendo Mrs. March<sup>107</sup> fundamental para isso. A personagem é

a figura central para o processo de formação das meninas, é a mãe que, por meio de sua voz, traz as importantes lições e tradições da época, as quais as meninas deveriam seguir para se formarem como mulheres de êxito. Entretanto, apesar de trazer importantes elementos da tradição, como a educação com base em preceitos bíblicos [...], as lições de mamãe March são direcionadas à *formação de um sujeito ético, que não mira a felicidade necessariamente no dinheiro, tampouco foca a figura masculina como norma padrão para que a mulher pudesse ser considerada um indivíduo*, mas estabelece que cada uma das meninas deve buscar por seus sonhos, sem ferir sua integridade ou individualizar-se demasiadamente, lembrando-as sempre de voltar seu olhar ao próximo e suas possíveis necessidades (MELLO, 2016, p. 120).

Esse incentivo de Mrs. March, por não focar na figura masculina, para que suas filhas pudessem se realizar como indivíduos independentemente de tal, comprova-se em determinados trechos, como no nono capítulo, no qual a mãe diz às filhas: “Eu quero que minhas filhas sejam bonitas, realizadas e boas. Sejam admiradas, amadas e respeitadas [...]. Eu prefiro vê-las esposas de homens pobres, se forem felizes, amadas” (ALCOTT, 2001, p. 85-86)<sup>108</sup>. Em seguida, Meg lamenta o fato de que a família, sendo pobre, não atrairia “bons” casamentos às filhas, ao que a mãe acrescenta: “Melhor serem solteiras do que serem esposas infelizes” (ALCOTT, 2001, p. 86)<sup>109</sup>. Por meio dessa perspectiva, a personagem Mrs. March permite um escape do destino único que deve ser perseguido por mulheres obstinadamente: o matrimônio.

Beauvoir (1980) argumenta que, na maioria das vezes, a própria mãe pode ser o elemento responsável por encarcerar a(s) filha(s) em casamentos que estas não desejam, mas se veem obrigadas a desejar, para cumprir seu “papel” no mundo. A filósofa apresenta, em seu estudo, vários exemplos literários em que isso ocorre. Nesse sentido, a personagem Mrs. March, de certa forma, subverte essa reprodução, de responsabilidade materna, de que mulheres devem

<sup>107</sup> É importante dizer que a presença materna que moraliza, mas também problematiza, é um privilégio das personagens-filhas de *Little Women*. Gonçalves (2017) coloca que a personagem negra Celie, de *A cor púrpura*, não usufrui desse suporte financeiro, emocional e psicológico, fato que colabora, inclusive, para essa desconstrução da equivocada noção de uma identidade universal feminina – desconstrução impulsionada pelas discussões de raça, classe e sexualidade.

<sup>108</sup> “I want my daughters to be beautiful, accomplished, and good. To be admired, loved, and respected [...]. I'd rather see you poor men's wives, if you were happy, beloved.”

<sup>109</sup> “Better be happy old maids than unhappy wives.”

traçar suas trajetórias em razão de um casamento (heteroafetivo), pois tal seria sua única possibilidade de ascensão social e de existência. Outras questões referentes ao e à maternidade, tanto de Mrs. March, como das filhas, serão mais discutidas na última seção deste capítulo.

Partindo do argumento de que o romance *Little Women*, ora reproduz os padrões de gênero postos pela sociedade, ora os questiona, a personagem Jo, a irmã que quer ser escritora, é exemplo deste último caso, uma vez que seu comportamento e sua atividade de escrita se aproximam do feminismo, por serem questionadores e desafiadores de modelos sociais de cunho patriarcal. É sobre essa personagem que a próxima seção se debruça.

### 3.2. A RESISTÊNCIA LITERÁRIA DE JO MARCH

A representação da personagem Jo, no romance, aliada ao seu significativo protagonismo feminino e à sua autoria feminina, é uma das razões que fazem com que *Little Women* mantenha, desde 1868, uma relevância literária, resgatada sempre que uma nova adaptação surge. A aspirante a escritora, Jo March, logo nas primeiras páginas do livro, mostra que sua representação traria problematizações feministas, cabíveis ao período histórico, o qual é fortemente marcado pela desigualdade de gênero. Logo no início da narrativa, com seu pai, Mr. March, a serviço da Guerra Civil dos Estados Unidos, a personagem desabafo sobre sua condição:

“Eu odeio pensar que eu tenho que crescer, e ser Miss March, e usar vestidos longos, e me enfeitar como uma boneca! Já é ruim suficiente ser uma garota, de qualquer forma, quando eu gosto de jogos, trabalho e modos de meninos! Eu não consigo superar minha decepção em não ser um menino. E está pior do que nunca agora, porque eu estou morrendo de vontade de ir lutar com o papai. E eu só posso ficar em casa e tricotar, como uma velha miserável!” (ALCOTT, 2001, p. 5)<sup>110</sup>.

Neste desabafo, questionador de sua realidade, a personagem problematiza alguns “coquetismos” e exigências quanto à aparência supostamente feminina, bem como algumas limitações sociais impostas a meninas. Isto é, ela se incomoda por ter que se enfeitar e se vestir de determinada maneira e questiona o fato de algumas atividades serem tidas como femininas e outras, masculinas – estas, exatamente, as que ela gostaria de exercer, como servir ao exército.

---

<sup>110</sup> “I hate to think I've got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China Aster! It's bad enough to be a girl, anyway, when I like boy's games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy. And it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with Papa. And I can only stay home and knit, like a poky old woman!”

No capítulo 21, a personagem Laurie, após uma briga com seu avô (responsável pelo rapaz), sugere à amiga Jo que os dois viajem para a cidade de Washington, oferecendo, inclusive, o pagamento de todas as despesas. Jo, mesmo desejosa por mudança, liberdade e diversão, como fica claro pelo excerto apresentado anteriormente, recusa a oferta, dizendo: “Se eu fosse um garoto, nós iríamos juntos, e nos divertiríamos muito, mas com eu sou uma pobre garota, devo ser apropriada e ficar em casa” (ALCOTT, 2001, p. 188)<sup>111</sup>.

Nestes excertos (e em outros), muitas das atribuições sociais, que, naquele recorte histórico, delegavam, ao homem, lugar privilegiado no espaço público e, à mulher, lugar condicionado ao âmbito privado, são abertas à discussão, por meio da voz de Jo. Assim, a personagem pôde/pode aflorar, com suas falas e atitudes, uma problematização das noções *binárias* de gênero de seu contexto histórico-social. O seu próprio apelido, Jo, engendra uma discussão nesse sentido, por ser considerado um nome “masculino”, o que, inclusive, gera questionamentos sobre sua identidade de gênero, fomentadas por excertos como o primeiro apresentado – em que a personagem se diz decepcionada por não ser menino. Gonçalves (2017) alerta, porém, que tal discussão seria imprudente, haja vista que fica evidente que ela deseja ser menino por ter vontades impedidas pelo fato de ser mulher. Fosse em contexto atual, no qual alguns caminhos se abriram à condição feminina, devido à luta feminista, possivelmente ela assim não desejaria.

Beauvoir (1981) discutiu o fato de que uma mulher, como a personagem Jo, “se irrita por *ser freada pelas regras da decência*, embaraçada por suas roupas, escravizada aos cuidados da casa, *detida em todos os seus impulsos*” (BEAUVOIR, 1980, p. 37, grifo nosso) e, portanto, oferece (ou tenta oferecer) resistência a tais prescrições. Em *Little Women*, a personagem Meg, embora mantenha uma relação de união e afetividade com Jo, é uma das grandes responsáveis por freá-la, detê-la, prescrevendo os supostos modelos comportamentais femininos que esta deve seguir – modelos baseados também em ideais morais transcendentalistas e cristãos, conforme discutido na seção anterior. Sobre mulheres como a personagem Meg, Beauvoir (1980) aponta para o fato de que elas se conformam com o estado de coisas, não porque não tem capacidades intelectuais, mas porque as construções sociais se colocam de forma poderosa. A filósofa afirma que, uma vez que essas mulheres internalizam a ideia de que “o mundo define-se sem ela e tem um aspecto imutável, [...] ela não ousa empreender, revoltar-se, inventar: votada à docilidade, à resignação, não pode senão aceitar, na sociedade, um lugar já preparado” (BEAUVOIR, 1980, p. 69).

---

<sup>111</sup> “*If I was a boy, we'd run away together, and have a capital time, but as I'm a miserable girl, I must be proper and stop at home.*”

Assim, a personagem Meg se encarrega de repreender e moralizar várias atitudes de Jo, como suas “manias” de assobiar e de usar gírias, suas maneiras despojadas de andar, de se portar e de arrumar os cabelos. Quando as personagens vão uma festa sofisticada, Meg é quem explica a Jo como deve agir no evento social: “Não, piscar não é próprio de uma dama. [...] Agora segure seus ombros retos, dê passos curtos, e não aperte as mãos quando for apresentada a alguém.” (ALCOTT, 2001, p. 24)<sup>112</sup>. Meg, portanto, diferentemente de Jo, reforça um posicionamento binário, que identifica comportamentos como femininos ou masculinos, corrigindo a irmã tão logo identifica, em seu comportamento individual, atributos masculinos<sup>113</sup>. No diálogo, abaixo, é possível perceber tanto a censura comportamental de Meg (a qual é, muitas vezes, reforçada por Amy), quanto a contestação de Jo aos padrões:

Jo se sentou, colocou as mãos nos bolsos e começou a assobiar.  
 “Não faz isso, Jo. É coisa de menino!” [disse Amy]  
 “É por isso que faço.”  
 “Eu detesto moças [...] rudes!”  
 [...]  
 “[Jo], *you are old enough to leave off boyish tricks [...]. It didn't matter so much when you were a little girl, but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady.*” [disse Meg] (ALCOTT, 2001, p. 4-5, grifo nosso)<sup>114</sup>.

O que se percebe, pelo excerto, é que Meg alerta Jo, por ser uma mocinha, a agir de acordo, isto é, submeter-se aos padrões instituídos e apresentados por outras instâncias, que não as escolhas pessoais. Quando a atitude de Jo, de assobiar e colocar as mãos nos bolsos, é atribuída ao comportamento masculino, Jo afirma que é por isso que assim o faz, o que denota, em sua voz, uma tentativa de *resistência* à noção engessada, pelas instituições de poder, sobre como deve e pode agir uma mulher.

Pensando, especificamente, neste conceito, a atividade de escrita de Jo pode ser vista como uma estratégia de resistência<sup>115</sup> a uma ordem das coisas, imposta como supostamente

<sup>112</sup> “No, winking isn't ladylike. [...] Now hold your shoulder straight, and take short steps, and don't shake hands if you are introduced to anyone.”

<sup>113</sup> Meg utiliza termos como *boyish* (de menino) e *tomboy* (menina moleque) para referir-se ao comportamento “masculino” de Jo.

<sup>114</sup> *Jo immediately sat up, put her hands in her pockets, and began to whistle.*

“Don't, Jo. It's so boyish!” [said Amy]

“That's why I do it.”

“I detest rude [...] girls!”

[...]

“[Jo], *you are old enough to leave off boyish tricks [...]. It didn't matter so much when you were a little girl, but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady.*” [said Meg]”

<sup>115</sup> O estudo da resistência literária da personagem Jo March, no romance *Little Women*, compôs um artigo de mesma autoria desta dissertação – o qual é listado nas referências.

natural: homens no ambiente público, mulheres no privado; homens produzindo literatura, mulheres apenas consumindo. As discussões desenvolvidas pelo teórico pós-colonial Ashcroft (2002), acerca de resistência literária, sugerem que “as formas sutis [...] de resistência social e cultural, [...] formas de *dizer ‘não’*, [...] são as mais interessantes, porque são mais *difíceis para os poderes imperiais combaterem*” (ASHCROFT, 2002, p. 20, grifo nosso)<sup>116</sup>. Adaptando a discussão do poder imperial (em relação ao colonizado) à discussão do poder patriarcal (em relação à mulher), pode-se observar como resistência a atividade de escrita de Jo, na narrativa de Alcott. A personagem resiste quando busca assumir um espaço que considera também ser de alcance feminino: o da produção literária. Pela sua persistência em escrever e em se inserir no mercado literário, Jo diz “não” a uma lógica patriarcal que visa excluí-la (e às outras mulheres) da atividade de escrita. Uma vez que ela conquista, em certa medida, sucesso com seus textos literários, sua apropriação da atividade literária – ofício até então, predominantemente, efetivado por homens – dificilmente será revertida, ou *combatida*, nos termos de Ashcroft (2002).

Demonstra-se, assim, a “capacidade de pessoas comuns, vivendo abaixo do nível de *diplomacia formal* ou *rebelião ativa*, de fomentar mudanças em suas existências culturais” (ASHCROFT, 2002, p. 21 – 22)<sup>117</sup>. A personagem Jo, embora tenha os privilégios de ter um espaço para escrever e os incentivos familiares, não frequentou a escola, sendo educada em casa, não participou de manifestações sociais mais organizadas, nem de círculos politizados. Pelo contrário, ela mostra conformidade com muitos dos valores morais, nacionalistas e cristãos de seu entorno familiar – até mesmo, submetendo-se, ao longo da narrativa, a um comportamento mais próximo do padrão de feminilidade<sup>118</sup>. Mesmo assim, ela resiste e insiste em ocupar um lugar que foi delineado para a atuação masculina, o da escrita de literatura.

A trajetória literária de Jo se desenvolveu a partir de peças que ela escrevia no começo do romance *Little Women*, quando tinha quinze anos. Essas eram apresentadas no ambiente familiar e se caracterizavam, como poderia se esperar, por um tom patriarcal – personagens masculinos valentes, personagens femininas vulneráveis. Jo também era responsável, junto às irmãs, pelo *The Pickwick Portfolio*, um “jornalzinho” escrito pelas personagens, as quais,

<sup>116</sup> “the subtle [...] forms of social and cultural resistance [...] forms of saying ‘no’ [...] are most interesting because they are most difficult for imperial powers to combat.”

<sup>117</sup> “capacity of ordinary people, living below the level of formal policy or active rebellion to foment change in their cultural existence.”

<sup>118</sup> É interessante pensar que essa tradição literária de “domar” mulheres que tentam, de alguma forma, escapar de modelos comportamentais, vem de bastante tempo. Exemplo muito conhecido disso é o da personagem Catherine, de *A Megera Domada* (1594), famosa peça de Shakespeare. Isso denota que séculos se passaram e uma arte moralista seguiu educando e adequando a mulher intempestiva, rebelde e autônoma.

simbolicamente, assinavam com pseudônimos masculinos – a saber: Meg assina como Samuel Pickwick, Jo, como Augustus Snodgrass, Beth, como Tracy Truman e Amy, como Nathaniel Winkle. O uso dos pseudônimos masculinos, até mesmo em um jornal informal e sem circulação, simboliza o que Woolf (1990) discute, tanto sobre a necessidade que escritoras mulheres têm de utilizar pseudônimos masculinos, para conseguirem atuar, quanto pela atribuição de que uma atividade intelectual é, essencialmente, masculina.

Ainda na primeira parte do livro, Jo consegue publicar duas histórias no jornal *The Rival Painters*, embora sem receber por elas. Assim, a personagem começa a se aproximar de seu desejo constantemente anunciado:

“Eu quero fazer algo esplêndido [...], algo heroico e maravilhoso que não será esquecido depois que eu morrer [...]. Eu acho que eu devo escrever livros e ficar rica e famosa, o que me caberia perfeitamente, então este é meu sonho favorito” (ALCOTT, 2001, p.125)<sup>119</sup>.

É relevante dizer que a noção de escrita literária que a personagem Jo tinha era predeterminada por padrões literários vigentes – ao modo do que já se discutiu, neste capítulo, sobre a escrita de sua criadora, a escritora Alcott. Na segunda parte de *Little Women*, Jo começa a publicar no jornal *The Spread Eagle* e a receber pagamento por isso, ou seja, passa a ter uma renda – fator essencial para o desenvolvimento da escrita literária feminina, conforme defendido por Woolf (1990). Com a mudança à cidade de Nova Iorque, a personagem desenvolve uma escrita que se encaixa fortemente nos moldes editoriais exigidos pelo jornal para o qual trabalha, *Weekly Volcano*. Ela escreve, então, histórias curtas e eletrizantes, das quais se envergonha, por não apresentarem algum tipo de moral.

Após a morte de Beth, Jo, de volta à casa dos March, para de escrever essas histórias, das quais não se orgulha, e, incentivada pela mãe, escreve algo de sua vontade, “vindo do coração”. Isso consiste em uma resistência “que se veste das influências do poder dominante, e as altera para ferramentas de expressão de um profundo senso de *identidade* e ser cultural” (ASHCROFT, 2002, p. 20)<sup>120</sup>. Com essa escrita mais *identitária*, o narrador diz que

algo nessa história foi direto aos corações daqueles que leram, pois, sua família riu e chorou com ela, seu pai a enviou, muito contra sua vontade, para uma das revistas populares e, para sua total surpresa, não foi somente paga, mas requisitada. Cartas de diferentes pessoas, cujos elogios eram uma honra, seguiram a aparição da pequena história, jornais copiaram, e estranhos assim

<sup>119</sup> “I want to do something splendid [...], something heroic or wonderful that won't be forgotten after I'm dead [...]. I think I shall write books, and get rich and famous, that would suit me, so that is my favorite dream.”

<sup>120</sup> “taking the array of influences exerted by the dominant power, and altering them into tools for expressing a deeply held sense of identity and cultural being.”

como amigos, a admiraram. Para uma pequena coisa, foi um grande sucesso (ALCOTT, 2001, p. 374)<sup>121</sup>.

Essa maior autonomia na escrita de Jo, que se desvincula da obrigatoriedade de escrever para seguir moldes editoriais, dialoga com a ideia de que sujeitos colonizados ou minorizados “são inteiramente autônomos para mostrar como [...] eles fazem escolhas, empregam estratégias de autoformação e produção [...], o que os caracterizam como agentes” (ASHCROFT, 2002, p. 35)<sup>122</sup>. Em síntese, o teórico Ashcroft (2002) aponta para o caráter de transformação que esse tipo de resistência, pacífica e literária, oportuniza à sociedade, o que pode se relacionar à transformação que a representação da personagem Jo pode engendrar, ainda que indiretamente. Isto é, uma leitora, ao entrar em contato com a história de Jo e sua busca por uma carreira literária, pode conceber uma nova possibilidade de existência, não antes imaginada. Sabe-se que o feminismo

se constrói [...] a partir das *resistências*, derrotas e conquistas que compõem a História da Mulher e se coloca como um movimento vivo, cujas lutas e estratégias estão em permanente processo de re-criação. Na busca da superação das relações hierárquicas entre homens e mulheres, alinha-se a todos os movimentos que lutam contra a discriminação em suas diferentes formas (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 74, grifo nosso).

Nesse sentido, o romance *Little Women* pode ser visto como componente de um pacote de textos, debates, reivindicações e produtos culturais que fomentaram as pautas feministas mais embrionárias, no século XIX. A representação e a resistência literária de Jo podem ter contribuído para a abertura de novos caminhos femininos, no que toca à autoria literária e o protagonismo em textos literários. Cabe dizer que a resistência literária de Jo se alinha à resistência literária de sua criadora, a autora Louisa May Alcott. A escritora tem uma trajetória literária muito parecida com a da personagem Jo: produção de textos domésticos → produção de textos que se rendem a padrões editoriais → produção de textos mais identitários – embora se saiba que estes, também, são definidos por padrões literários do recorte histórico-social, como se viu nos exemplos dos estereótipos e das lições de moral.

<sup>121</sup> “something got into that story that went straight to the hearts of those who read it, for when her family had laughed and cried over it, her father sent it, much against her will, to one of the popular magazines, and to her utter surprise, it was not only paid for, but others requested. Letters from several persons, whose praise was honor, followed the appearance of the little story, newspapers copied it, and strangers as well as friends, admired it. For a small thing it was a great success.”

<sup>122</sup> “colonial subjects are entirely autonomous to show how [...] they make choices, employ strategies of self-formation and production [...], which characterize them as agents.”

Paralelamente à sua ascensão literária, é notável que, em contrapartida, o comportamento de Jo vai se “domesticando” ao longo da narrativa<sup>123</sup>, o que se explica pelas investidas moralizantes de sua família, especialmente de Meg, entre outras razões. Assim, suas atitudes, no início, contestadoras, vão se resignando; seus impulsos, considerados “masculinos”, vão se adequando a uma padrão supostamente feminino; a vida caseira, que antes ela temia, lança-se como uma alternativa possível. Até mesmo seu posicionamento sobre matrimônio muda e o que, antes, era uma insituição social incômoda a ela, torna-se aceitável. Seu discurso, inicialmente, culmina na vontade de livrar a irmã do casamento: “gostaria de poder casar, eu mesma, com Meg” (ALCOTT, 2001, p. 179)<sup>124</sup>. Entretanto, na segunda metade do livro, o matrimônio se torna uma possibilidade aceitável e desejável a Jo, ao passo que a personagem, ao declarar seu medo de “ficar sozinha”, diz: “casamento é uma excelente coisa, afinal” (ALCOTT, 2001, p. 372)<sup>125</sup>.

Em tempo, as discussões acerca de casamento (heteroafetivo), implementadas nesta dissertação e impulsionadas pela teoria de Beauvoir (1980), não visam incentivar uma visão exclusivamente negativa, mas sim possibilitar um questionamento sobre sua compulsoriedade à condição feminina, bem como sobre uma hierarquia que, geralmente, firma-se entre o homem e a mulher, dentro da relação, quando esta é heteroafetiva. É sobre casamento e maternidade que as discussões da próxima seção se encarregam.

### 3.3. CASAMENTO E MATERNIDADE “CONTADOS” EM *LITTLE WOMEN*

Em *Little Women*, tanto o casamento (heteroafetivo), quanto a maternidade, têm grande relevância nas páginas literárias, especialmente, a partir da segunda metade do livro – o qual, originalmente, era um livro sequencial que se chamava *Good Wives* (em Português: Boas Esposas). Esse título simboliza muito a perspectiva compulsória e hierárquica que acompanhava (ou acompanha) ambas as instituições sociais. Isso porque as personagens, protagonistas de suas histórias, mantendo ambições distintas e práticas intelectuais, quando adultas, embora desempenhem outros papéis sociais, tem como título principal o de esposa. Ou

---

<sup>123</sup> Essa constatação de uma possível emancipação profissional de Jo, por meio da escrita literária, em detrimento a uma não emancipação individual e subjetiva, dialoga com o alerta de Gonçalves (2017) de que mulheres não somente devem poder *fazer* o que a elas foi restrito, mas também devem poder *ser* aquilo que as foi negado. Para o pesquisador, em *A cor púrpura*, há uma exploração mais aprofundada das questões de identidade, gênero, raça e sexualidade, por meio da personagem Celie.

<sup>124</sup> “*I just wish I could marry Meg myself.*”

<sup>125</sup> “*marriage is an excellent thing after all.*”

seja, elas transitam da qualidade de pequenas mulheres, na infância e na juventude, à qualidade de boas esposas, na vida adulta.

Na narrativa romanesca, a personagem Mrs. March é casada com Mr. March, a personagem Meg casa-se com John Brooke (tutor de Laurie), a personagem Amy casa-se com Laurie (vizinho e amigo da família March) e a personagem Jo casa-se com o professor Friedrich Bhaer (a quem conhece quando se muda a Nova Iorque). Dentre as irmãs, Meg e Amy têm filhos. Ou seja, com exceção de Beth, personagem que falece, devido a uma doença crônica, todas “cumprem” com seu “destino” de se casar e duas “cumprem” com o “destino” de ser mãe. Para esta análise, os casamentos<sup>126</sup> de Mrs. March (casada com Mr. March) e Meg (casada com John Brooke) são os que possibilitam maiores problematizações.

A respeito do casamento de Mrs. March, embora esta seja o agente central do desenvolvimento de suas filhas e, durante boa parte da narrativa, a principal administradora da casa e das finanças, ela não é considerada a chefe da casa. Isso fica explícito, no capítulo 24, quando Mr. March retorna da guerra. O narrador coloca que,

para intrusos, as cinco mulheres energéticas pareciam controlar a casa, e assim elas fizeram em muitas coisas, mas o estudioso [...] ainda era o *chefe da família*, a consciência da casa, a âncora, o conforto, porque as ocupadas e ansiosas mulheres recorriam a ele em tempos turbulentos, encontrando nele, no mais *sagrado* sentido das palavras, marido e pai (ALCOTT, 2001, p. 209, grifo nosso)<sup>127</sup>.

Ou seja, o que ocorre é uma *divinização do pai*, como o único ser que pode oferecer estrutura à família “chefiada” por ele. É interessante pontuar que essa divinização do pai, do marido, do homem, ou, pelo menos, de sua imagem, transparece, até mesmo, quando ele está ausente do lar, ou seja, é algo simbólico. Beauvoir (1980, p. 31) dá atenção a esse aspecto e, inclusive, cita a narrativa de Alcott, como exemplo:

Nas narrativas contemporâneas, como nas lendas antigas, o homem é o herói privilegiado. Os livros de Mme de Ségur são uma curiosa exceção: descrevem uma sociedade matriarcal em que o marido, quando não está ausente, desempenha um papel ridículo; mas de costume a imagem do pai é, como no

<sup>126</sup> Vale lembrar que, no romance de Alcott, não há qualquer menção à sexualidade das personagens dentro de seus casamentos, o que se relaciona às características morais de literatura infantojuvenil, às quais o romance se filia. Conforme aponta Gonçalves (2017), isso se difere em muito das representações de *A cor púrpura*, que mostram a descoberta e a libertação de Celie, protagonista da história, nas relações sexuais homoafetivas.

<sup>127</sup> “*To outsiders the five energetic women seemed to rule the house, and so they did in many things, but the quiet scholar [...] was still the head of the family, the household conscience, anchor, and comforter, for to him the busy, anxious women always turned in troublous times, finding him, in the truest sense of those sacred words, husband and father.*”

mundo real, aureolada de glória. É sob a égide do pai divinizado pela ausência que se desenrolam os dramas femininos de *Little Women*.

Essa divinização de Mr. March, quando ele está no lar ou não, além de ser relevante para o entendimento da hierarquia patriarcal que funda seu matrimônio, também importa para uma compreensão de sua relação com a filha Jo, personagem a qual, por vezes, mostra-se em duelo interno, ora por protestar contra os padrões de gênero, ora por se obrigar a se adequar a eles, devido a exigências familiares e sociais. A personagem Jo, logo no início do livro, lê com a mãe e as irmãs, uma carta do pai, direcionada a Mrs. March. Na carta, ele recomenda, indiretamente, às filhas, certos comportamentos:

“Eu sei que elas vão se lembrar de tudo que eu disse a elas, que elas serão filhas amáveis a você, cumprirão seus deveres fielmente, lutarão contra seus inimigos interiores bravamente, e se realizarão tão lindamente que quando eu voltar a elas eu poderei ser mais amoroso e orgulhoso do que nunca das minhas pequenas mulheres” (ALCOTT, 2001, p. 9)<sup>128</sup>.

Após tamanha recomendação de docilidade, obediência e resignação, Jo afirma que vai se esforçar para não ser “rude e selvagem, mas para cumprir seu dever [...], ao invés de querer ser outra pessoa” (ALCOTT, 2001, p. 10)<sup>129</sup>. E assim ocorre, uma vez que, a partir das investidas moralizantes exteriores e por meio dos esforços de Jo, em prol de uma adequação social, a personagem acaba se tornando “apropriada” à demanda de feminilidade<sup>130</sup>. No retorno do pai ao lar, ele diz à filha: “Eu não vejo o ‘filho Jo’ que deixei um ano atrás [...]. Vejo uma jovem moça que prende o colarinho direito, ata as botas com capricho e não assobia ou fala gírias, nem se deita no tapete como costumava fazer” (ALCOTT, 2001, p. 197)<sup>131</sup>. Dessa forma, o pai atribui à submissão de Jo comportamentos supostamente femininos, motivo de elogio. Essa adequação da personagem Jo se relaciona intimamente ao conceito de *falocentrismo*<sup>132</sup>. Bonnici (2007, p. 83) discute que os textos literários “podem ser interpretados em termos falocêntricos quando, empregando várias maneiras extremamente sutis e simbólicas, o falo é

<sup>128</sup> “I know they will remember all I said to them, that they will be loving children to you, will do their duty faithfully, fight their bosom enemies bravely, and conquer themselves so beautifully that when I come back to them I may be fonder and prouder than ever of my little women.”

<sup>129</sup> “rough and wild, but do my duty [...], instead of wanting to be somewhere else”.

<sup>130</sup> Situação semelhante se apresenta em outros romances, como o já citado *bildungsroman* feminino, *Jane Eyre*, o qual traz um tom crítico à sociedade vitoriana, por meio da representação de uma personagem questionadora e autêntica que, devido a seu comportamento, recebe investidas sociais de adequação.

<sup>131</sup> “I don't see the ‘son Jo’ whom I left a year ago [...]. I see a young lady who pins her collar straight, laces her boots neatly, and neither whistles, talks slang, nor lies on the rug as she used to do.”

<sup>132</sup> Bonnici (2007, p. 83) apresenta a definição lacaniana de falocentrismo como “o ordenamento dos sistemas de diferença do Simbólico referente à sexualidade”.

equacionado com o poder, a autoridade, a presença e a posse”. Durante o tempo em que o pai está fora de casa, sua presença simbólica é um dos maiores fatores contribuintes para que Jo se adapte ao modelo feminino de apresentação social. Durante o tempo em que pai está no lar, mesmo com uma maior relevância da maternidade de Mrs. March na narrativa, o pai é o chefe da casa.

Voltando-se, mais especificamente, à questão da maternidade de Mrs. March, já se sabe que a personagem tem papel fundamental na manutenção da união entre as irmãs, no desenvolvimento moral e intelectual das filhas e na manutenção do lar. Entretanto, alguns excertos permitem observar que sua compreensão de mundo ainda era muito pautada em padrões de gênero do recorte histórico-social. No romance, a mãe incentiva a ida de sua filha Jo a Nova Iorque, mas com a ressalva de que isto irá mostrar a ela o que realmente importa: “aproveite sua liberdade até que você se canse, porque somente então descobrirá que há algo mais doce” (ALCOTT, 2001, p.287)<sup>133</sup>. Este “algo mais doce” pode ser entendido como um possível matrimônio e uma consequente constituição de família. Isso demonstra que Mrs. March, mesmo mantendo uma relação de amizade e incentivo com as filhas, por vezes, reforça papéis sociais femininos que devem ser cumpridos. Beauvoir (1980) explica que

até uma *mãe generosa* que deseja sinceramente o bem da criança *pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma “mulher de verdade”*, porquanto é assim que a sociedade a acolherá mais facilmente [...], ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a *cuidar da casa* [...]. Para ser graciosa, *ela deverá reprimir seus movimentos espontâneos*; pedem-lhe que não tome atitudes de menino, proíbem-lhe exercícios violentos, brigas (BEAUVOIR, 1980, p. 23, grifo nosso).

Já em outra seção deste capítulo da dissertação, mostrou-se que Mrs. March é responsável por muitos ensinamentos morais às filhas, concernentes, inclusive, à limpeza e aos cuidados domésticos. É interessante pontuar que a personagem Mrs. March inflige a si mesma essa “repressão de movimentos espontâneos”. Em um diálogo com Jo, a qual se vê abatida, por pensar que nunca irá “domar” a própria personalidade, a mãe recomenda à filha que reze e nunca se canse de tentar curar seu temperamento, dando um depoimento sobre o seu próprio:

“Eu tenho tentado curá-lo por quarenta anos, e apenas alcancei sucesso em controlá-lo. Eu estou brava quase todos os dias da minha vida, Jo, mas aprendi

---

<sup>133</sup> “*enjoy your liberty till you tire of it, for only then will you find that there is something sweeter*”.

a não mostrar, e ainda espero aprender a não sentir, embora isso possa levar mais quarenta anos” (ALCOTT, 2001, p. 70)<sup>134</sup>.

Percebe-se que a mãe também é responsável por lembrar Jo sobre a passividade supostamente feminina, ao recomendar que a filha esconda seus sentimentos mais efusivos. Mesmo ela confessando que se sente brava constantemente, ela se priva de manifestar tais insatisfações e revoltas, pois, a seu ver, uma mulher “de verdade” se resigna, se acalma, se conforma, se sujeita, se submete. Assim, extremismos comportamentais não seriam permitidos, por serem associados a uma atitude “masculina”.

A personagem Meg também experimenta uma hierarquização entre os papéis de gênero, dentro de seu casamento e em sua maternidade. No capítulo 38, Meg se vê incomodada por ter que cumprir com as funções do cuidado com os filhos sozinha. Irritada com esta situação, ela pede ajuda a Mrs. March e desabafa: “não é justo que eu deva ter todo o trabalho mais difícil e, nunca, nenhuma diversão. Homens são muito egoístas, mesmo os melhores deles” (ALCOTT, 2001, p. 336)<sup>135</sup>. Na sequência dessa fala, que é um desabafo e uma denúncia de uma questão extremamente problemática, dentro de casamentos heteroafetivos, a mãe de Meg pede calma à filha e paciência com seu marido John Brooke. Assim, Meg opta por conversar com o esposo e delega a ele algumas tarefas, ainda que a responsabilidade parental se mantenha desigual. Ao fim do capítulo, o narrador conta que ela “aprendeu que o *reino* mais feliz de uma mulher é sua casa, a maior honra de governar não é como *rainha*, mas como uma esposa e uma mãe sábia” (ALCOTT, 2001, p. 343-344, grifo nosso)<sup>136</sup>. Nota-se um condicionamento, por parte de Mrs. March, em prol da aceitação, por parte de Meg, de uma hierarquia dentro de seu casamento, que confere à maternidade maior encargo na criação dos filhos. Para Beauvoir (1980, p. 24), já na infância,

[a] menina constata que o cuidado das crianças cabe à mãe, é o que lhe ensinam; relatos ouvidos, livros lidos, toda a sua pequena experiência a conforma; encorajam-na a encantar-se com essas riquezas futuras, dão-lhe bonecas para que tais riquezas assumam desde logo um aspecto tangível. Sua “vocação” é-lhe imperiosamente ditada (BEAUVOIR, 1980, p. 24).

---

<sup>134</sup> “I’ve been trying to cure it for forty years, and have only succeeded in controlling it. I am angry nearly every day of my life, Jo, but I have learned not to show it, and I still hope to learn not to feel it, though it may take me another forty years to do so”.

<sup>135</sup> “It isn’t fair that I should have the hardest work, and never any amusement. Men are very selfish, even the best of them”.

<sup>136</sup> “learned, that a woman’s happiest kingdom is home, her highest honor the art of ruling it not as a queen, but as a wise wife and mother”.

A “vocação materna” de Meg é ditada pelos conselhos de Mrs. March e pelas demais instituições sociais poderosas, os quais a fazem se “encantar” com seu “reinado” de esposa e de mãe e aceitar as diferenças, socialmente construídas e impostas, entre os gêneros. Ademais, o capítulo 45 do romance mostra que, enquanto mãe, Meg reproduz tais diferenças. Na apresentação das personagens Demi e Daisy, filho e filha, respectivamente, da personagem, seus interesses, embora sejam crianças, são descritos de forma bem diferente. Se Daisy ajuda com os afazeres domésticos, Demi tem interesses em mecânica e filosofia, além de, em determinados momentos, mostra sinais de controle sobre a irmã.

Em vista de todo o exposto, pode-se dizer que *Little Women* compõe o aparato social que impulsiona a frase mais difundida de Beauvoir (1980): “não se nasce mulher, torna-se mulher”. As noções de passividade, de resignação, de bom comportamento e de papéis binários de gênero se apresentam na narrativa de Alcott, embora não sem espaço para problematizações feministas, especialmente, na voz de Jo, e nos relevantes protagonismo e autoria femininos. Novamente, reforça-se que as representações literárias construídas por Alcott não devem ser vistas em prol de uma desqualificação de sua obra, mas sim observadas como registro histórico de um pensamento social que marcava fortemente as supostas separações entre masculino e feminino. Afinal

*Little Women* (1868), de Louisa M. Alcott, propagou visões progressistas sobre a educação e o status social das mulheres e, embora não pudesse retratar mulheres totalmente emancipadas, era suficientemente desafiador para a época. Ainda didático, permite a suas heroínas algum espaço de independência, inclusive por meio da escrita e da arte. A menina moleca de *Little Women* abriu caminho para o romance de meninas radicais, como *Anne of Green Gables* (1908) e especialmente *Emily of the New Moon* (1923), ambas de L. M. Montgomery, em que a educação e a criatividade são apresentadas como o caminho para a emancipação de mulheres. (NIKOLAJEVA, 2013, p. 318)<sup>137</sup>

Um romance que se classifica como literatura infantojuvenil, como *bildungsroman* feminino e é de autoria feminina pode, facilmente, ser desqualificado, por ser considerado um texto de “mocinha”, isto é, supostamente pouco intelectualizado, voltado a temáticas sentimentais e/ou fúteis, de baixo valor literário – classificações problemáticas à luz das

---

<sup>137</sup> “*Little Women* (1868), by Louisa M. Alcott, propagated progressive views on women’s education and social status, and although it could not portray fully emancipated women, it was sufficiently challenging for its time. Still didactic, it allows its heroines some room for independence, not least through writing and art. The tomboy girl of *Little Women* paved the way for the radical girls’ novel, such as *Anne of Green Gables* (1908) and especially *Emily of the New Moon* (1923), both by L. M. Montgomery, in which education and creativity are presented as women’s way to emancipation.”

discussões de Woolf (1990), as quais questionam as razões de os assuntos “femininos” serem menos importantes que os assuntos “masculinos”. As características do livro de Alcott devem ser reavaliadas em favor de uma discussão mais ampla quanto ao pensamento social de uma época e de sua influência na composição da obra. Ademais, são todas as possibilidades analíticas, discutidas neste capítulo, que, em verdade, mantêm a obra relevante literariamente e alvo de um fenômeno de grande ubiquidade no contexto artístico e comunicacional atual: a adaptação. As (re)construções e (res)significações fílmicas da adaptação *Little Women* (1994), com enfoque na infância, na juventude, no casamento e na maternidade, “mostradas” nas telas, são discutidas, a partir de uma perspectiva feminista, no próximo capítulo.

#### 4. *LITTLE WOMEN*: DAS PÁGINAS ÀS TELAS

O filme *Little Women* (1994), dirigido pela australiana Gillian Armstrong (1950-presente) e roteirizado pela estadunidense Robin Swicord (1952-presente), é uma das muitas adaptações (para o cinema ou outros meios semióticos) do romance homônimo, o qual pode ter este grande número de (re)criações associado à sua notoriedade literária, especialmente, em território estadunidense. Esta adaptação compartilha do texto adaptado algumas características, como alguns eventos narrativos importantes e o contexto histórico em que a história se desenvolve. Entretanto, no que concerne à construção das personagens mulheres, é perceptível que algumas de suas atitudes, bem como alguns fatos de suas vidas, adquirem, nas telas, atributos mais feministas. Este capítulo se volta a essas discussões.

Sobre essa constância de adaptações de textos literários “consagrados”, como é o caso do romance *Little Women*, Hutcheon (2011, p. 55) oferece uma possível explicação quando afirma que, “[p]or motivos econômicos, os adaptadores frequentemente optam por adaptar obras já conhecidas e que se mostraram populares ao longo dos anos”. Pela perspectiva derridiana, uma adaptação pode, inclusive, colaborar na sobrevivência da obra adaptada, em diferentes momentos históricos, sem a obrigatoriedade de restituir uma cópia. Isso porque, no processo de adaptação, os/as adaptadores/as

podem perfeitamente mudar [...], e não apenas o ordenamento do enredo, embora esse seja o caso mais óbvio. O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas (HUTCHEON, 2011, p. 34).

O romance *Little Women*, composto de 424 páginas (na edição utilizada para esta pesquisa), passou por reordenamentos, transformações, compressões, expansões e mudanças, para chegar às telas da adaptação homônima de 1994. Dentre as escolhas das adaptadoras, capítulos inteiros foram excluídos<sup>138</sup> e eventos foram reordenados<sup>139</sup>. Além disso, a adaptação

---

<sup>138</sup> Alguns exemplos de capítulos romanescos excluídos da narrativa fílmica são: o capítulo 12, no qual um piquenique ocorre entre as irmãs March e alguns amigos de Laurie; o capítulo 28, a partir do qual algumas experiências matrimoniais de Meg são apresentadas; o capítulo 38, o qual mostra as demandas da maternidade que a vinda dos filhos gêmeos de Meg impõe à personagem; entre outros. Dentre as motivações para estes cortes, pode-se apontar a necessidade de enfoque em eventos menos secundários (caso do capítulo 12), devido à exigida agilidade cinematográfica, bem como a perda de relevância do matrimônio e da maternidade entre romance e filme (caso dos capítulos 28 e 38), o que se discute na terceira seção deste capítulo.

<sup>139</sup> Um bom exemplo de reordenação no enredo é uma cena fílmica que chama a atenção pela combinação de eventos. Nesta, a personagem Beth, já doente, ganha um piano de presente de Mr. Lawrence (avô de Laurie). Poucos momentos depois, o pai, que estava na Guerra Civil, surpreendentemente retorna ao lar – o que visa delegar

apresentou, segundo esta análise, expressões de influências culturais e históricas de cunho feminista em sua (re)criação. Quando trata das possíveis influências culturais e históricas, que podem ser experimentadas em um processo de adaptação, Diniz (1999) afirma que traços culturais passados e presentes permeiam a produção do novo texto. Isso se relaciona ao fato de que “[a] cultura é definida como um *processo cumulativo*, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores, que limita ou estimula a ação criativa do indivíduo” (DINIZ, 1999, p. 35, grifo nosso). Em *Little Women*, as representações femininas são ora mantidas, entre narrativa “contada” (o romance de 1868) e “mostrada” (o filme de 1994), ora ressignificadas, pelo prisma das novas problematizações feministas do século XX<sup>140</sup>, as quais podem ter estimulado a ação criativa das adaptadoras. A adaptação promove, portanto, uma (re)leitura e uma (re)escrita do romance e das personagens, por parte de suas (re)criadoras, mas também os “mantém” em sua diegese. Isso porque

[t]rabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “*palimpsestosas*” – assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (HUTCHEON, 2011, p. 27).

Pensando nessa presença do romance que paira sobre a adaptação, a análise do filme *Little Women* parte de alguns pontos, previamente levantados na análise do romance (apresentada no terceiro capítulo), e abarca: a autoria feminina do filme; sua representatividade de mulheres (e alguns possíveis estereótipos); e possíveis traços de moralidade “transpostos” das páginas às telas. Estes pontos devem ser observados, porém, sob a compreendida influência do avanço das discussões feministas, ocorrido entre a produção do texto adaptado e a produção da adaptação. Observar pontos de encontro e de ressignificação entre o romance e o filme ilustra as razões, defendidas por Hutcheon (2011), que engendram uma adaptação, as quais, segundo

---

grande emoção à sequência cênica. No romance, Beth ganha o piano muito antes de ter sua saúde fragilizada ou da volta da figura paterna ao lar, em momento pós-guerra. A necessidade de uma agilidade cinematográfica também pode ser apontada como um dos motivadores para esta combinação de eventos.

<sup>140</sup> Essas novas problematizações feministas do século XX também incluem as vivências, narrativas, pautas e demandas de mulheres não brancas, não heterossexuais, não ocidentais e possibilitam, inclusive, o surgimento de produtos culturais como o romance *A cor púrpura* (1982), citado no terceiro capítulo, bem como o surgimento de sua adaptação fílmica homônima, de 1985. Este filme foi recebido com aclamação por público e crítica, apresentando em seu elenco nomes como Danny Glover, Whoopi Goldberg e Oprah Winfrey. A direção foi de responsabilidade de Steven Spielberg e o roteiro da mesma autora do romance, Alice Walker.

a autora, podem passar tanto pelo desejo de homenagear o texto adaptado quanto pela vontade de contestá-lo.

O filme *Little Women* se desenvolve no total de uma hora, 53 minutos e 42 segundos, contando com créditos iniciais e finais, o que pode ser considerado o formato padrão de um longa-metragem comercial. A contracapa do DVD classifica a adaptação como um filme dramático, de temática do convívio familiar – o que demonstra algumas das características “herdadas” do romance adaptado –, por isso tem classificação indicativa livre para todos os públicos. A diretora, Gillian Armstrong, tem experiência com a direção de filmes que apresentam protagonismo feminino, como é o caso do filme *High Tide* (1987)<sup>141</sup>. Já a roteirista, Robin Swicord, tem experiência com a adaptação de textos literários, tendo assinado o roteiro de *O curioso caso de Benjamin Button* (2008)<sup>142</sup>. É expressivo, em uma pesquisa acadêmica que mobiliza a arte cinematográfica, trazer à baila filmes de autoria feminina, visto que a produção fílmica masculina ainda encontra maiores receptividade e atenção, tanto do público, quanto da crítica – o que pode ser explicado pelo fato de que o terreno da produção cinematográfica ainda se faz menos aberto a mulheres, como bem apontam Armentano e Torre (2016), pesquisadoras mobilizadas no segundo capítulo desta dissertação.

O elenco da adaptação *Little Women* é constituído por atrizes renomadas no mercado cinematográfico hollywoodiano, como se vê na Imagem 1, abaixo: Susan Sarandon, no papel de Mrs. March (ou Marmee); Winona Ryder, como a protagonista Jo; Trini Alvarado, como a irmã mais velha, Meg; Claire Danes, interpretando Beth; e Kirsten Dunst (que se vê na imagem) e Samantha Mathis, ambas interpretando a irmã mais nova, Amy – respectivamente, na infância e na juventude<sup>143</sup>. Pesquisar filmes cujas personagens principais são mulheres, as quais apresentam personalidades distintas e anseios diversos, bem como se encaixam em papéis sociais que, em certa medida, escapam da exclusiva servidão a homens ou do estereótipo que remete à sexualização de seus corpos, também é passível de ênfase. Não somente pesquisadores da literatura, como Zolin (2009), apontam para o problema da ausência, da objetificação ou do estereótipo de personagens mulheres em textos literários, mas pesquisadores do cinema, como

<sup>141</sup> O drama tem como premissa o reencontro entre mãe, Lilli (interpretada pela atriz Judy Davis), e sua filha, Ally (interpretada por Claudia Karvan).

<sup>142</sup> O filme é estrelado por Brad Pitt e Cate Blanchett e parte do conto literário homônimo do estadunidense F. Scott Fitzgerald.

<sup>143</sup> Cabe dizer que a mudança das atrizes que interpretam a personagem Amy visa marcar a passagem de tempo da infância à juventude, o que, no romance, colabora para que seja caracterizado como *bildungsroman* feminino. Ou seja, esse acompanhamento do desenvolvimento social, intelectual e moral das personagens, característico de *bildungsroman*, também ocorre no filme.

Stam (2003), também discutem essa problemática, quando observam, especificamente, as produções cinematográficas.

Imagem 1: As personagens Jo, Meg, Amy, Mrs. March e Beth.<sup>144</sup>



A adaptação *Little Women* obteve relativa atenção da crítica especializada, recebendo algumas indicações a prêmios importantes: ao *Oscar*, por melhor atriz, para Winona Ryder, por melhor figurino e por melhor trilha sonora; ao *BAFTA (British Academy Film Awards)*, por melhor figurino; e ao *BSFC Award (Boston Society of Film Critics Awards)*, por melhor atriz coadjuvante/secundária, para Kirsten Dunst (categoria da qual a atriz saiu vencedora). Tais indicações demonstram que as cineastas buscaram implementar uma alta qualidade cinematográfica em sua produção, a qual passa por um trabalho coletivo árduo que dura muito mais do que o período de filmagens. Para a realização de um filme, cineastas precisam tomar uma série de decisões antes mesmo das gravações, pois as sequências (ou cenas) devem antes ser construídas, para depois serem registradas, como apontam Jullier e Marie (2009). Assim, os cineastas (e demais envolvidos) precisam pensar, com antecedência, quanto às questões de escolha de elenco e de equipe técnica, de recursos técnicos a serem postos em prática, de figurino e maquiagem, de cenografia, entre outras.

Quando o filme parte de um produto anterior, como um romance, a tomada de decisões se intensifica, pois haverá a (re)construção de um novo texto, a partir de um texto anterior, mas é o novo texto que será registrado frente às câmeras. Se o texto anterior, o “original”, tem seu

---

<sup>144</sup> Todas as imagens presentes neste capítulo têm como fonte o próprio filme, *Little Women* (1994), cujas referências aparecem ao fim da dissertação.

valor “canonizado”, como é o caso de vários romances que se transformam no cinema, inclusive do romance *Little Women* (1868), a exigência por uma suposta fidelidade pode pesar, não somente para o público espectador, mas também para a própria equipe que se encarrega da produção. É necessário levar isso em consideração para se pensar, por exemplo, em possíveis razões para que o contexto histórico diegético, apresentado no romance, tenha se mantido na diegese fílmica – entre outras decisões que aproximam a narrativa “contada” da “mostrada”.

Entretanto, mesmo que pesem as forças invisíveis que atuam em prol de uma suposta equivalência entre textos (aqui, romanesco e fílmico), o processo de adaptação, como discutido no primeiro capítulo, implica em necessárias alterações semióticas e socioculturais – estas recebem maior enfoque neste capítulo. O contexto de produção do filme (1994) se dá em momento posterior à chamada *segunda onda do feminismo* e o que se percebe é que as mudanças históricas feministas encontram certa vazão nas escolhas das cineastas. As demandas legislativas, por exemplo, as quais compunham o cenário histórico de produção do romance (como o sufrágio, parte da *primeira onda do feminismo*), já haviam sido conquistadas no cenário histórico de produção do filme. Além disso, outras discussões, como as propostas por Beauvoir (1980), também já haviam sido postas em pauta muito antes da produção do filme, mas não antes da produção do romance. Portanto, o feminismo, nos idos do lançamento do filme *Little Women* (1994), apresentava profícuos desenvolvimentos e caracterizava-se tanto “como uma crítica teórica quanto como um movimento social” (HALL, 2005, p. 44), cenário bem diferente do que se via no contexto de produção do romance (1868).

Nesse sentido, é possível perceber que este período de mais de um século, entre narrativa “contada” e “mostrada” – romance de 1868 e filme de 1994 –, garantiu espaço para uma intensificação do movimento feminista, o que pode ter influenciado diretamente algumas caracterizações das personagens mulheres, na diegese fílmica. Isso corrobora o que Hutcheon (2011) aponta sobre adequações culturais, quando expõe que a adaptação deve ser pensada por meio de

seu processo de mutação [...] a um dado meio cultural. As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. [...] A adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis (HUTCHEON, 2011, p. 58).

São condições mais favoráveis ao debate feminista que a diretora Armstrong e a roteirista Swicord (e demais envolvidos na produção do filme) encontram em meados dos anos 90, do século XX. As próximas seções deste capítulo analítico, portanto, têm enfoque nas

construções fílmicas que ora elucidam essas transformações e ressignificações feministas na adaptação, ora priorizam a ilustração das construções sociais impostas às mulheres do século XIX – contexto diegético do romance e do filme. Tais discussões perpassam os mesmos momentos sociais femininos discutidos na análise do romance: infância, juventude, matrimônio e maternidade.

#### 4.1. INFÂNCIA: CRIANÇAS OU PEQUENAS MULHERES?

O filme *Little Women* mantém boa parte das representações literárias do romance adaptado. As idades das personagens principais, entre romance e filme, se assemelham, ou seja, são garotas entre a infância e a juventude. No romance, essas idades, somadas ao contexto histórico de produção do século XIX e ao público-alvo infantojuvenil, marcam a forte presença de lições de moral. No filme, porém, o contexto de produção do século XX possibilita que a presença moralizante perca força ou, de certa forma, seja ressignificada, o que se observa, por exemplo, na caracterização da personagem Mrs. March nas telas – discussão que se desenvolve na terceira seção deste capítulo. Essa perda de força do aspecto moralizante pode ser vista como uma expressão dos avanços feministas em produções artísticas.

Por outro lado, visto que o contexto histórico diegético (século XIX) é outra representação que se mantém entre livro e filme, é dedutível que as imposições patriarcais que atribuem às mulheres uma suposta natureza de passividade e de dependência, por meio de limitações comportamentais – conforme discutido por Beauvoir (1980) –, não poderiam ser de todo ignoradas na (re)construção das personagens fílmicas. No início do filme, na sequência que se inicia em 8 minutos, as irmãs March veem pela primeira vez o novo vizinho, a personagem Laurie (interpretada pelo ator Christian Bale) – personagem que viria a se tornar grande amigo de Jo e da família em geral. Jo, em seu modo caracteristicamente despojado e espontâneo, grita ao novo vizinho, em meio à neve, na tentativa de uma frase cômica: “ótimo dia para um piquenique!”. Sua irmã, a personagem Meg, de imediato, a corrige, quando diz que Jo deveria esperar que os meninos falassem primeiramente, o que não deixa de ser uma lição de moral, característica marcante do romance adaptado.

O excerto fílmico ilustra não somente as limitações comportamentais que incidem sobre as mulheres, mas também como são, muitas vezes, as próprias mulheres da família que as impõem, como forma de reforço de um padrão de feminilidade “honroso” – discussão esmiuçada por Beauvoir (1980). A personagem fílmica Meg, portanto, mantém algumas

características “herdadas” da personagem romanesca, como a atitude de ser uma das responsáveis por advertir Jo sobre os comportamentos que deveriam ser adotados ou não. Beauvoir (1980), ao apontar para os condicionantes sociais como responsáveis pelos comportamentos mais passivos atribuídos à suposta essência feminina, afirma que tais condicionantes são fortemente reforçados dentro da instituição familiar, representada, neste caso, pela personagem Meg. Quando corrige Jo, Meg valida as construções sociais patriarcais que no século XIX censuravam (e, ainda hoje, em diferentes medidas, censuram) as mulheres.

Essa representação histórica patriarcal, que “migra” da narrativa “contada” à narrativa “mostrada”, é também sinalizada na sequência fílmica que ocorre logo em seguida do encontro entre as irmãs March e o vizinho Laurie. Na cena, as quatro irmãs estão reunidas para ler o “jornalzinho” que elas mesmas produzem, denominado *The Pickwick Portfolio*. As garotas escrevem sobre assuntos diversos e assinam sob pseudônimos masculinos, bem como se vestem com roupas “masculinas” para a leitura de seus textos – o que se observa na Imagem 2, abaixo. A escolha pelo uso de roupas “masculinas” pode ser explicada pelo fato de que diferentes agentes sociais contribuem para que, aos olhos de meninas, já na infância, o mundo seja visto como sendo dos homens e para os homens. Para Beauvoir (1980, p. 30),

tudo contribui para confirmar essa hierarquia aos olhos da menina. Sua cultura histórica, literária, as canções, as lendas com que a embalam são uma exaltação do homem. São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo.

Imagem 2: Meg, Amy, Beth e Jo leem o *The Pickwick Portfolio*.



Assim, em momento de leitura, de discussão, de intelectualidade, em um modo geral, mesmo o jornal sendo de autoria feminina (das próprias personagens), as meninas “optam” por vestir-se como homens e assinar seus textos como homens, pois tal produção é mais atribuída, pelas personagens, à agência masculina. É válido lembrar que Woolf (1990) discute o fato de que muitas mulheres escritoras, no século XIX, assinavam com pseudônimos masculinos, pois, se não assinassem como homens, possivelmente não teriam espaço para sua escrita. Estes são alguns reflexos de como o fato de as narrativas históricas e sociais serem consideradas predominantemente masculinas acabam por ressaltar, sistematizar e institucionalizar os atos empreendidos por homens, enquanto seres sociais ativos.

Um outro ponto que merece destaque, nesta seção, é a demonstração que ocorre, neste caso, apenas no filme, de que o sonho da conquista do amor romântico (e de um conseqüente casamento) é inculcado à condição feminina desde muito cedo – conforme explica Beauvoir (1980). A cena que ocorre a partir dos 49 minutos e 37 segundos mostra a personagem Amy, ainda criança, sendo levada às pressas à casa de sua tia March – o que se vê na Imagem 3, abaixo. Amy é a única da casa a nunca ter tido febre escarlate, doença que afeta sua irmã Beth, por isso a necessidade de sua transferência. Na cena, Laurie acompanha Amy e ouve seus receios de morrer sem nunca ter beijado alguém, algo que ela diz ter sonhado sua vida inteira (cabe lembrar que a personagem tem por volta dos 12 anos). A personagem Laurie, por sua vez, em tom de brincadeira, responde: “eu prometo beijá-la antes de você morrer”.

Imagem 3: As personagens Amy e Laurie a caminho da casa da tia March.



Essa cena se apresenta como um prenúncio de um sentimento mais romântico entre as duas personagens, o qual se efetiva, no filme, em uma hora, 21 minutos e 54 segundos, quando se reencontram na Europa – Amy já adulta. Na narrativa romanesca, qualquer envolvimento

romântico entre os dois só se desenrola ao longo dos capítulos 37 a 41, na segunda metade do livro, quando ambos são adultos. Assim, o diálogo anterior, entre Laurie e Amy, nas páginas do livro, tem um cunho muito mais fraternal, sem nenhuma menção a um possível beijo. No suporte do papel, foi possível desenvolver mais vagarosamente o sentimento romântico entre os dois. Possivelmente, devido à agilidade cinematográfica, o mesmo desenvolvimento afetoso mais vagaroso não ocorre no filme. Assim, a construção fílmica se vale da busca por um amor romântico, imposta à condição feminina desde a infância, para criar uma cena problemática, que poderia, inclusive, apresentar uma conotação de pedofilia por parte da personagem Laurie. Percebe-se, portanto, que a agilidade fílmica, por meio da qual os eventos precisam se desenvolver, em um processo de adaptação, sem alguns devidos cuidados, pode se tornar algo problemático.

Os dois primeiros excertos cinematográficos de *Little Women* demonstram que, na infância feminina<sup>145</sup> do século XIX, eram marcantes as referências que guiavam a construção social de feminilidade, corroborada pela instituição familiar, bem como a naturalização de que o mundo seria, em essência, masculino/patriarcal. Estes aspectos são pontos de encontros entre a história das páginas e a histórias das telas, encontros que podem ter ocorrido para que se mantivesse o retrato histórico do século XIX. Já o desejo que se manifesta desde muito cedo pela busca por um amor romântico, também cultivado por instâncias sociais diversas, toma uma forma problemática na narrativa “mostrada”, o que denota a complexidade na tomada de decisões no processo de adaptação. A próxima seção trata das construções das personagens mulheres da adaptação *Little Women* (1994) em sua juventude.

#### 4.2. DE PEQUENAS A ADORÁVEIS MULHERES

Quando se pensa as construções das personagens femininas jovens do filme *Little Women*, é possível perceber que as personagens Meg e Jo apresentam um maior engajamento político, quando comparadas às suas representações no romance. No filme, Meg representa uma mulher que se vê entre dois modelos: a mulher que quer se encaixar nos padrões comportamentais patriarcais vigentes (e por isso repreende Jo, como já exemplificado), por achar que somente assim poderá ser uma “mulher de verdade” – caracterização intimamente

---

<sup>145</sup> Em tempo, é importante dizer que essa infância é experimentada por mulheres como as personagens de *Little Women*: brancas, heterossexuais, ocidentais, cristãs e que tem uma base familiar organizada. Na adaptação *A cor púrpura*, a infância da personagem Celie, uma menina negra, é marcada por opressões muito mais intensas, tais quais os estupro do pai, os quais a levam à gestação de dois filhos que dela são retirados, após o parto.

relacionada à personagem literária; e a mulher que começa a descobrir dentro de si uma voz que pode questionar e que pode ser política – caracterização intimamente relacionada aos condicionantes feministas que se impõem no processo de adaptação.

Na cena que se inicia aos 37 minutos e 51 segundos, Meg se arruma, em um cômodo com outras meninas, para um baile formal da alta sociedade – como se vê na Imagem 4, abaixo. A personagem, sendo a menos financeiramente abastada do local, usa um vestido, aos olhos das outras meninas, muito simples. Uma das outras personagens pontua isto a ela, descrevendo o vestido como algo para se usar à tarde (“*an afternoon dress*”) e sugerindo que ela usasse vestidos de seda. Meg, por sua vez, se posiciona de forma contrária ao consumo de seda, uma vez que as fazendas produtoras de tal material tanto praticariam a escravização de pessoas negras como usariam de trabalho infantil em sua produção<sup>146</sup>.

Imagem 4: Meg se veste para a festa.



No romance de Alcott, esse posicionamento contrariamente declarado à escravização e ao trabalho infantil não toma espaço. Evidentemente que é possível problematizar até que ponto uma escritora poderia levantar, em seu texto, tais questionamentos, visto que a atuação literária se apresentava em um contexto histórico de fim do século XIX, pouco favorável à atuação profissional de mulheres, conforme discutido por Woolf (1990) e Zolin (2009). A isso se soma o fato de que a literatura infantojuvenil sempre passou pelo crivo dos editores e pelas demandas sociais, conforme explicado por Lajolo e Zilberman (2007) e Mallmann (2012).

<sup>146</sup> Não se pretende formular, aqui, uma discussão mais profunda sobre as posturas políticas das regiões Sul e Norte dos Estados Unidos, a saber, menos e mais progressistas, respectivamente. Entretanto, é importante dizer que o estado de Massachusetts, onde se passa a narrativa das telas, localiza-se ao Norte e que os estados do Norte se posicionavam de forma contrária à escravização, na Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865), da qual o pai das personagens, Mr. March, participou.

Ao fim da cena, a personagem acaba por aceitar um vestido emprestado, embora, ao usá-lo no baile, se sinta envergonhada e incomodada – incômodo que pode ser explicado, também, pela mobilização da teoria de Beauvoir (1980). Segundo a filósofa,

[p]ara significar que há festa, isto é, luxo e desperdício, esses vestidos devem ser caros e frágeis, tão incômodos quanto possível; as saias são tão compridas, tão largas ou tão estreitas que atrapalham o andar; por baixo das jóias, das anáguas, das lantejoulas, das flores, das plumas, das perucas, a mulher é transformada em boneca de carne (BEAUVOIR, 1980, p. 299).

Em síntese, ao passo que no romance cabe à personagem Meg uma personalidade mais estável e definida, bem como uma maior vazão a um tipo de voz – a que almeja encaixar-se dentro dos padrões sócio-históricos (e encaixar, também, a irmã Jo) –, no filme, ela apresenta uma caracterização, de certa forma, mais politicamente engajada, o que simboliza essa transição entre mulheres: a que aceita algumas imposições de forma mais passiva, mas não aceita e efetivamente se posiciona em relação a outras. Isso pode se explicar como uma expressão, no filme, da ascensão das discussões feministas do século XX, as quais visam um engajamento das mulheres frente aos assuntos públicos e sociais. Aquela Meg do romance, que “tudo” aceita e re-produz, encontra menos espaço na adaptação do século XX.

É importante apontar ainda que o filme, embora traga posicionamentos que podem ser tidos como feministas nas personagens mulheres (o que será ainda mais discutido na subseção seguinte), não se desprende de todo de reproduzir certos estereótipos femininos, “herdados” da narrativa “contada”. A personagem Beth, construída no livro e no filme por meio do estereótipo angelical, se apresenta com sua postura extremamente solidária, extremamente tímida, extremamente comedida. E é a partir de um evento relacionado a ela que se pode perceber, inclusive, uma das grandes diferenças semióticas entre o “contar” do romance e o “mostrar” do filme. Sendo a personagem Beth “muito boa” para este mundo, ao passo que ele não a merece, seu destino, como parte do estereótipo, é morrer. As construções romanesca e cinematográfica dos eventos que dão sequência à morte de Beth possibilitam uma boa dimensão de como o “contar” e o “mostrar” lançam mão de diferentes estratégias narrativas.

Na sequência cênica, que se inicia em uma hora, 34 minutos e 13 segundos, e se ilustra nas Imagens 5, 6, 7 e 8, a música instrumental e melancólica aumenta de volume. Hutcheon (2011, p.70) afirma que “as trilhas sonoras nos filmes acentuam e dirigem as respostas do público às personagens e à ação”. A sequência que se desenvolve pode se configurar, por esse

motivo, em uma das mais emocionantes<sup>147</sup> do filme, haja vista que a trilha sonora melancólica se alia aos movimentos da personagem Hannah, a governanta da casa, a qual joga pétalas vermelhas sobre a cama, sobre o piano e sobre as bonecas de Beth. Em seguida, Hannah aperta a mão de uma dessas bonecas (as quais podem simbolizar as irmãs March) e, em seguida, a solta, o que pode ser compreendido como uma *metáfora audiovisual* para a necessidade de se soltar a mão de Beth, visto que ela está morta. A câmera mostra a cena por um ângulo superior que denota um *olhar divino*, nos termos de Jullier e Marie (2009), o qual, metaforicamente, poderia simbolizar o olhar de Beth, a qual estaria junto de Deus, considerando que *Little Women*, nas páginas e nas telas, tem teor cristão em sua composição.

Imagens 5, 6, 7 e 8: A sequência à morte de Beth.



<sup>147</sup> Cabe dizer que, quando se fala em emoções, entende-se que elas são influenciadas pelas subjetividades individuais, ou seja, serão acionadas de formas e em momentos diferentes para cada espectador da narrativa fílmica, o que se relaciona à teoria dos atos de leitura, de Iser (1996), expostas no primeiro capítulo.



Percebe-se, por esse trecho cinematográfico, que uma adaptação é, como aponta Diniz (1999, p. 33),

um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um[a] outr[a] [...], torna-se necessário modificá-la [...], pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias.

Uma das qualidades próprias do cinema é o uso da trilha sonora como representação de reviravoltas, suspenses e, como no caso da cena apresentada, emotividades. Em contrapartida, os recursos literários se baseiam na escrita. No capítulo 40 do romance *Little Women*, o qual narra a sequência à morte de Beth, a emotividade é impulsionada primeiramente pela apresentação de um poema, intitulado *My Beth*, escrito por Jo. Após o falecimento de Beth, o cenário é descrito como sereno, pacato, marcado pelo retorno da primavera e por cantos de pássaros, o que configura a sequência à morte como um momento menos melancólico. Isto pode ser explicado tanto pela perspectiva cristã, que atravessa toda a narrativa romanesca, perspectiva por meio da qual a personagem estaria em paz, quanto pela maior naturalidade com

que, culturalmente, as pessoas lidavam com a morte de seus entes queridos no fim do século XIX, diferentemente de como se lida com a morte no século XX, o que se faz de forma muito mais árdua – fato que pode ser explicado por meio de questões relativas ao avanço da medicina e ao aumento da expectativa de vida.

Em suma, as construções cinematográficas em torno das personagens Meg e Beth ora denotam as influências socioculturais (no caso, feministas), ora as influências semióticas, na construção do filme, fruto de um processo de adaptação. A subseção seguinte se encarrega de observar algumas construções específicas da personagem Jo, considerada a protagonista do filme.

#### 4.2.1. Jo March: engajamento político e atividade de escrita

No filme de Armstrong e Swicord, a personagem Jo, em comparação à personagem literária, demonstra igual indignação por não poder ir à guerra ou praticar outras atividades atribuídas ao comportamento masculino. Entretanto, na adaptação, um novo questionamento se levanta pela voz da personagem cinematográfica Jo: a luta pelo direito ao voto feminino. Cabe, novamente, questionar se a escritora do romance, Alcott, teria liberdade para discutir o sufrágio em sua história, uma vez que o movimento sofria, no contexto próprio de produção do romance, inúmeras repressões. Durante o movimento sufragista, que durou cerca de sete décadas,

repetiam-se as Convenções, os abaixo-assinados, as petições ao Congresso Nacional e às Assembleias Estaduais, para a reforma das Constituições Federal e Estaduais a fim de se permitir o direito de voto à mulher. O movimento, que abrangeu 3 gerações numa luta incansavelmente retomada, adquiriu, nos últimos anos da campanha, uma feição violenta, tendo as sufragistas sofrido inúmeras prisões. Somente em setembro de 1920 foi ratificada a 19ª Emenda Constitucional, concedendo o voto às mulheres, terminando assim uma luta iniciada 72 anos antes (ALVES; PITANGUY, 1981, p. 45).

Ou seja, pode-se indagar se a escritora do romance não sofreria alguma represália, caso optasse por apresentar tal temática em seu livro. No filme, em contrapartida, Jo assume papel de agente desta discussão. Em uma cena que se inicia em torno de uma hora e 15 minutos, como se vê nas Imagens 9, 10 e 11, a personagem Jo se encontra em meio a um círculo social composto por homens – dentre eles, o professor Friederich Bhaer, com quem Jo mantém (até o momento) uma amizade. Os homens se dividiam em apoiar ou não o movimento sufragista de mulheres, ao passo que o professor Bhaer, simbolicamente, dá voz a Jo que, por sua vez,

discursa em prol da causa. A câmera se afasta e mostra, no *plano*, os homens ouvindo seu discurso, o qual afirma que mulheres não deveriam votar por meramente serem boas (argumento usado por um dos homens), mas por serem seres humanos e cidadãs do país, tal qual os homens. Por fim, a câmera focaliza o rosto do professor, cujo semblante denota admiração, o que simboliza uma mudança de sentimentos entre Jo e o professor, os quais passam, posteriormente, de uma amizade a um relacionamento mais romântico.

Imagens 9, 10 e 11: Jo discursa em prol do voto feminino.



O romance, estando historicamente situado em meio à campanha pelo voto feminino, a qual sofria inúmeras censuras, não apresentou expressões dessas pautas em seu enredo, pois poderiam ter sido repreendidas pelos editores do livro. Em contrapartida, o filme, tendo surgido na década de 90, do século XX – momento no qual o feminismo já havia se consolidado, não somente como movimento social e político, mas também como crítica literária e artística –, apresenta maiores ecos das reivindicações sufragistas em sua diegese, fato que pode ser intimamente relacionado às escolhas das adaptadoras frente ao texto “original” a ser reescrito. Se, por vezes, um possível desejo de homenagear o romance de Alcott pauta o fazer fílmico de Armstrong e Swicord, neste excerto, encontra vazão uma possível vontade de contestar um silenciamento sobre o movimento sufragista que, no século XIX, se desenrolava.

Em tempo, no romance de Alcott, o momento que anuncia um novo sentimento entre Jo e o professor se dá, também, em círculo social, mas em uma discussão de teor cristão, o que oferece diferentes cores à aproximação romântica dos dois: mais morais, menos políticas. No trecho, o professor

se exaltou [...] e defendeu religião com toda a eloquência da verdade – uma eloquência que fez seu estranho Inglês tornar-se musical e seu rosto bonito. [...] Jo quis aplaudir e agradecer-lo. [...] Deu ao professor seu mais profundo respeito, pois sabia que tinha custado a ele falar naquele momento (ALCOTT, 2001, p. 305)<sup>148</sup>.

Ou seja, esses trechos, fílmico e romanescos, reforçam que existem “várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de *questioná-lo*, é um motivo tão comum quanto a vontade de *prestar homenagem*” (HUTCHEON, 2011, p. 28, grifo nosso). Assim, a narrativa cinematográfica, no momento de aproximação afetiva entre Jo e o professor, apaga um discurso religioso para dar maior ressonância a um feminista e político, o que revela muito sobre os contextos de produção do “contar” e do “mostrar” de *Little Women*.

Em relação à trajetória literária de Jo, ilustrada na Imagem 12, abaixo, no filme, ela se desenvolve a partir da escrita de peças e de outros textos curtos que a personagem, por vezes, conseguia publicar em periódicos. Este desenvolvimento inicial de sua escrita no filme em muito se assemelha à sua trajetória literária inicial no romance. Com a mudança à cidade de

---

<sup>148</sup> “he blazed up [...] and defended religion with all the eloquence of truth – an eloquence which made his broken English musical and his plain face beautiful. [...] Jo wanted to clap her hands and thank him. [...] Gave the Professor her heartiest respect, for she knew it cost him an effort to speak out”.

Nova Iorque, tanto no livro quanto no filme, Jo exerce tal função com mais afinco, enquanto publica alguns textos que seguiam firmemente as tendências editoriais da época.

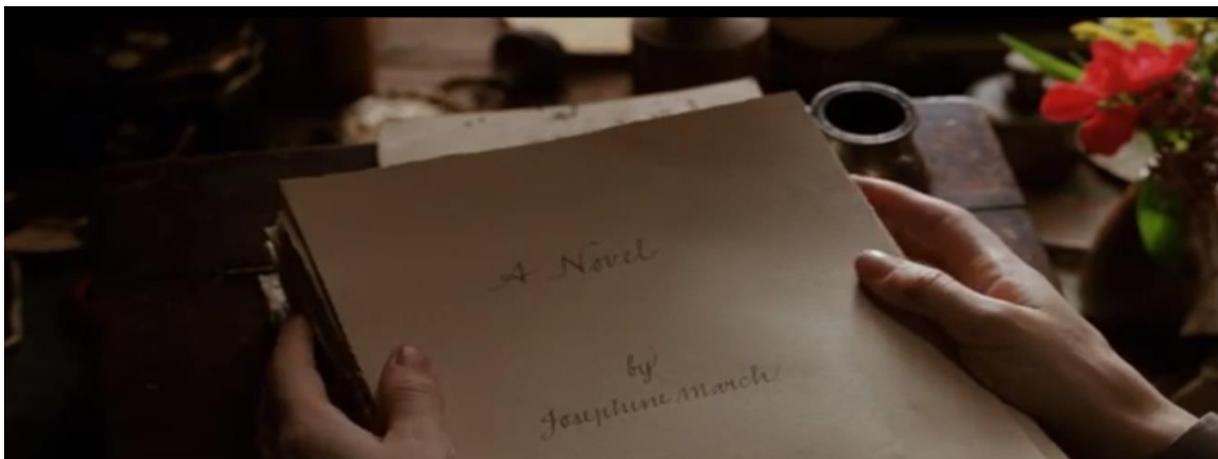
Uma primeira diferença que se pode apontar na trajetória de escrita de Jo, entre livro e filme, é que, se no romance a personagem não assina tais textos, no filme, assina como Joseph, o que se relaciona, mais uma vez, à questão do uso de pseudônimos masculinos adotados por escritoras mulheres, discutida por Woolf (1990). É interessante pensar que este uso de pseudônimos masculinos por escritoras mulheres poderia ser fato escuso no contexto do século XIX, por isso não aparece na narrativa de Alcott. Em contrapartida, à luz do século XX, tal questão não somente era fato conhecido, como também problematizado por teóricos da literatura, por isso possivelmente encontra vazão na narrativa de Armstrong e Swicord.

Imagem 12: A personagem Jo, em processo de escrita.



Ao final das narrativas (romanesca e fílmica), aparecem algumas diferenças ainda mais significativas entre o trabalho de escrita da personagem Jo em um e em outro. No livro, Jo termina sua trajetória casada e administrando uma escola, mas diz não ter desistido de escrever, algum dia, um bom romance – e não apenas os contos para periódicos os quais estava acostumada a publicar. Já no filme, a personagem se vale das lembranças familiares que a morte de sua irmã Beth suscita para escrever seu idealizado romance, intitulado *Little Women*, o qual assina com o próprio nome, em vez de um pseudônimo masculino. Ao fim do filme, a protagonista não somente consegue escrever o romance que tanto almejava, como se vê na Imagem 13, mas também tem seu livro publicado por uma editora.

Imagem 13: Jo finaliza a escrita de seu romance.



Devido a este aspecto e outros, é possível ler a personagem fílmica Jo como uma representação da autora do romance, Louisa May Alcott, fato que dialogaria com uma das discussões que Diniz (2005) levanta acerca de *hipertextualidade* – apresentada no primeiro capítulo. A autora afirma que *hipotextos* (textos anteriores) biográficos também podem compor o processo de adaptação. No filme, além de o livro publicado pela personagem Jo apresentar o mesmo nome do romance real de Alcott, a personagem fílmica se declara uma transcendentalista, característica também atribuída à escritora Alcott. Ademais, a narrativa fílmica se constrói na cidade de Concord, Massachusetts, cidade em que a Alcott morava, mas que não é citada em seu romance. Assim, é possível considerar esses aspectos como *hipotextos* biográficos de Alcott, os quais compõem o *hipertexto* que é a adaptação de 1994. Isso permite, ainda, classificar a adaptação *Little Women* como um *biopic film*, visto que estes filmes “referem-se ao fazer artístico dos protagonistas e [...] incluem cenas não apenas da vida dos artistas que estão sendo retratados, mas, principalmente, do processo de criação em progresso” (DINIZ, 2005, p. 93).

Em tempo, o fato de Jo, no filme, conseguir efetivamente publicar um romance enquanto escritora, aliado ao fato de que ela não se casa com o professor, embora se relacione romanticamente com ele, denota finais diferentes entre a personagem do romance e a do filme. À personagem das telas, uma maior autonomia profissional e literária é permitida, por meio da publicação de seu sonhado livro, bem como ocorre um certo desprendimento do casamento como “destino” – nos termos discutidos por Beauvoir (1980). Esse novo rumo delegado a Jo pode ser explicado como uma expressão das discussões feministas em ebulição no contexto de produção do filme. Exatamente sobre casamento e maternidade, na narrativa “mostrada” de Armstrong e Swicord, que a próxima seção se encarrega.

### 4.3. CASAMENTO E MATERNIDADE: DESTINOS?

Conforme já exposto na introdução e no terceiro capítulo desta dissertação, a versão do romance *Little Women*, utilizada nesta análise, engloba dois livros de Alcott: *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869). Este último, que aparece na segunda metade desta versão “compilada” do romance, encarrega-se, mais especificamente, das narrativas matrimoniais e maternas das irmãs March. Entretanto, no filme, embora Meg e Amy se casem, suas vivências matrimoniais não encontram espaço na (re)construção fílmica. Jo acaba sua trajetória estando, sim, em um relacionamento com o professor Bhaer, mas não em um casamento, como no romance. De modo análogo, a maternidade, a qual as personagens romanescas Meg e Amy experimentam, somente se efetiva na personagem fílmica Meg, apresentando-se em uma cena curta que mostra que ela teve filhos gêmeos.

Essas exclusões da narrativa literária à cinematográfica podem ser explicadas tanto pela necessidade de escolhas frente ao produto adaptado, priorizando uma agilidade fílmica, quanto pela influência de problematizações feministas do século XX, como as de Beauvoir (1980). Tais problematizações, em certa medida, podem ter tirado um pouco do peso com que o casamento e a maternidade se impunham no contexto histórico de produção do romance, visto que se apresentavam como “destinos”. Assim, rendem mais material para análise, no filme, o casamento e a maternidade da personagem Mrs. March (ou Marmee), a mãe das meninas.

O primeiro trecho fílmico que se pode destacar se refere à concepção hierárquica de casamento<sup>149</sup> que ressoava (e ainda, em contexto atual, pode ressoar) no século XIX. Em uma cena que se inicia aos 59 minutos e 33 segundos do filme, o pai, Mr. March, havia retornado ao lar e, em noite de Natal, a família confraternizava com amigos. Quando a câmera focaliza a sala onde as pessoas se encontram reunidas, nota-se que o pai está sentado em uma poltrona almofadada<sup>150</sup>, aparentemente confortável, ao passo que a mãe se senta em uma cadeira de madeira – construção cênica que se pode ver na Imagem 14. Cabe levar em conta que a personagem Mr. March, o pai, estava convalescente, se recuperando de um período de hospitalização. Portanto, é de se esperar que recebesse um tratamento familiar mais cuidadoso. Entretanto, quando se considera as hierarquias entre homens e mulheres, bem como a atribuição

---

<sup>149</sup> A concepção hierárquica de casamento mobilizada aqui, embora passível de problematização, não apresenta contornos de violência, por exemplo. O casamento da personagem Celie com Mister, em *A cor púrpura*, apresenta traços muito mais hierárquicos, agressivos e opressores, denunciando uma realidade muito menos romantizada, como ocorre em *Little Women*.

<sup>150</sup> A mesma poltrona almofadada era antes ocupada pela mãe, o que foi retratado em uma das primeiras cenas do filme, aos três minutos e 47 segundos, quando esta lê às filhas uma carta do pai – na ocasião, ainda ausente do lar.

de *Sujeito* ao homem e de *Outro* à mulher, discutidas no segundo capítulo, é possível concluir que essa configuração patriarcal entre poltronas não é neutra.

Imagem 14: A confraternização após o retorno do pai.



Na cena, a personagem Mrs. March, além de se sentar na cadeira menos confortável, simbolicamente, aparece costurando, ao invés de estar, tal qual os homens, conversando sobre assuntos diversos. Mr. March é observado com um olhar de admiração/divinização por Beth, enquanto Meg serve chá aos homens, entre eles, seu futuro marido, John Brooke. Este plano demonstra a capacidade que as imagens têm de mostrar/contar várias coisas ao mesmo tempo, neste caso, mostrar/contar as funções sociais que recaem, historicamente, a cada gênero. Aos homens, permitem-se as conversas sobre os assuntos “importantes”, às mulheres restam os afazeres domésticos e repetitivos. Apresentar essa cena no filme demonstra, mais uma vez, um desejo de manter, em alguns momentos, o retrato histórico do contexto diegético do filme, século XIX.

Ainda sobre casamento, na narrativa cinematográfica, quando a personagem Laurie (antes de se envolver com Amy) propõe casamento a Jo e ela o rejeita, ele diz: “eu sei que você um dia vai se apaixonar”. Laurie reforça, dessa forma, a noção de que o casamento (ou algum envolvimento amoroso) é um “destino” imposto às mulheres, não necessariamente uma escolha. A personagem Jo, após esse ocorrido, fica em um conflito interno, por ter recusado o que chama de “ótima proposta de casamento” – o que se remete ao entendimento da época de que casamento deveria se basear em outras questões além das amorosas: Laurie era de família tradicional e rica.

Com relação especificamente à maternidade, a personagem Mrs. March, na (re)construção fílmica, incentiva suas filhas a viajarem, a praticarem coisas extraordinárias e a

abraçarem sua liberdade. Essa postura maternal de Mrs. March se faz mais libertadora no filme do que no livro e se vincula a uma maior autonomia comportamental permitida às filhas. Em um trecho do filme, iniciado aos 19 minutos, as personagens Jo, Beth e Amy brincam na neve com Laurie, ele puxa as meninas numa espécie de trenó. A energia das meninas é observada com surpresa pelo tutor de Laurie (posterior marido de Meg), John Brooke. Mrs. March, em contrapartida, afirma que meninos e meninas não são diferentes em suas necessidades de atividades físicas e que o confinamento de meninas a corpetes e agulhas é o responsável por uma fragilização feminina. É notável essa ressignificação na postura materna de Mrs. March, a qual pode ser explicada à luz de algumas colocações de Beauvoir (1980, p. 23), que afirmam que “[h]oje [em 1949], graças às conquistas do feminismo, torna-se dia a dia mais normal encorajá-la [a menina/a mulher] a estudar, a praticar esporte”. Se, em 1949, ano de escrita do texto filosófico, este encorajamento materno ascendia na sociedade, é possível pensar que, em 1994 (contexto de produção do filme), tal encorajamento era ainda maior, o que se expressa na narrativa fílmica.

Uma outra cena que denota uma personagem Mrs. March mais consciente de sua realidade e capaz de problematizar suas condições toma espaço aos 41 minutos e 16 segundos. A cena que se desenrola envolve a mãe em conversa com Meg e Jo sobre o episódio citado na seção anterior, no qual Meg se sente incomodada, em um baile formal, ao usar um vestido emprestado. É interessante que, no início desta cena, apresentada nas Imagens 15 e 16, a câmera focaliza, em primeiro lugar, o vestido azul no cabide, para, então, “caminhar”, por meio do recurso do *travelling*, discutido por Jullier e Marie (2009), em direção à cama, local da conversa familiar. Colocar o vestido em destaque no início da cena pode, metaforicamente, representar que, após o ocorrido, Meg teria aprendido (ou deveria aprender) a assumir suas próprias condições financeiras, suas próprias roupas, o que pode significar uma “herança” da moralidade romanesca transcendentalista – moralidade, porém, ressignificada.

Imagens 15 e 16: Meg, Jo e Mrs. March conversam após o baile.





Quando a câmera focaliza as personagens Jo, Meg e Mrs. March, as filhas questionam o porquê de Laurie ter maiores liberdades em meios sociais e, portanto, ser menos julgado por determinadas atitudes. A mãe explica que isso se deve ao fato de que Laurie é homem, o que o permite votar, ter propriedades e agir mais livremente, ou seja, aparece na voz da personagem materna um tom contestatório que problematiza uma condição que ela julga injusta. A personagem diz, ainda, que espera que as filhas colaborem para um futuro mais justo às mulheres. Isto pode ser lido como um prenúncio do que efetivamente ocorreria: no contexto histórico de produção do romance (em comparação ao do filme), a desigualdade de gênero era mais exacerbada e não permitia, às mulheres, os direitos ao voto e à propriedade. No contexto fílmico, estes direitos legais e políticos já haviam sido conquistados por meio da luta feminista<sup>151</sup>. Logo, condições mais favoráveis a uma discussão feminista são encontradas na construção da personagem Mrs. March, na narrativa cinematográfica.

No romance de Alcott, é possível concluir que a personagem Mrs. March, apesar de ser uma mulher forte e capaz de lidar efetivamente com a alta carga de responsabilidade que sua condição lhe impunha (a educação das filhas, a administração financeira do lar, a preocupação com o marido à serviço da guerra), não apresentava tons mais contestatórios em seu discurso – delegados mais efetivamente à personagem Jo. Essa mudança, entre meio literário e cinematográfico, no discurso da mãe, pode representar uma busca pelo escape das imposições sociais que tratam a mulher

como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade; fecha-se assim um círculo vicioso, pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender,

<sup>151</sup> Em tempo, a já citada adaptação *A cor púrpura* oferece um panorama claro de como as demandas e pautas reivindicatórias são diferentes, a depender, por exemplo, da classe social e da base familiar que à mulher é oferecida. Se, no filme *Little Women*, as irmãs March têm um referencial materno de incentivo ao desenvolvimento intelectual e social e à emancipação enquanto mulheres, no filme *A cor púrpura*, a personagem Celie não dispõe de mesmo referencial para sua emancipação e libertação. Cabe dizer que a libertação de Celie ocorre apenas ao fim da narrativa, por meio de uma série de estímulos de outras mulheres, como as personagens Sofia e Shug.

apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma *exuberância viva*, a mesma *curiosidade*, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma *ousadia* que um menino (BEAUVOIR, 1980, p. 22, grifo nosso).

No filme, Mrs. March permite, portanto, que suas filhas manifestem esta curiosidade, esta espontaneidade, esta ousadia, comportamentos permitidos, historicamente, com maior exclusividade aos homens, mas permitidos, também, na narrativa de Armstrong e Swicord às mulheres: as irmãs March.

Em suma, o que se pode perceber é que as adaptadoras da narrativa “mostrada” optaram por transformar algumas das posturas femininas, em prol de uma maior independência ou incentivo a ela. Embora certas (re)construções cinematográficas se mantenham semelhantes às construções romanescas, possivelmente para que se mantivesse o retrato histórico do contexto patriarcal do século XIX, outras se pautam na transformação das atitudes femininas em favor de um maior engajamento político ou feminista.

Observar e analisar todas essas questões sociais, históricas e, especificamente, feministas, quando o texto adaptado e a adaptação *Little Women* são colocados em pauta, permite que mais profícuas reflexões críticas surjam, uma vez que as transformações e (re)construções entre um e outro possibilitam novos eventos a serem analisados. Quando se mobiliza um texto escrito nas páginas de papel e um texto produzido para as telas do cinema, amplia-se o potencial crítico, visto que as diferentes formas de narrar (o “contar” e o “mostrar”), os diferentes meios semióticos mobilizam diferentes formas de leitura, de reflexão e de análise. Em um contexto comunicacional em que as telas e as adaptações são parte integrante do cotidiano social, trazê-las às pesquisas acadêmicas permite que se idealize e se pratique uma formação de leitores mais competentes, mais atualizados e letrados em formas diversas de interagir com o mundo e com as artes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação analisou, por um viés crítico feminista, o romance *Little Women*, de 1868, escrito por Louisa May Alcott, e a adaptação homônima de 1994, dirigida por Gillian Armstrong e roteirizada por Robin Swicord. Mobilizar uma adaptação fílmica, em uma pesquisa que se insere nos Estudos Literários, se justificou, pois, no contexto contemporâneo, com certa frequência, a leitura dos livros no papel (especialmente, de literatura estrangeira) pode ser substituída ou complementada pela leitura nas telas, por parte do público leitor/espectador, haja vista a crescente produção audiovisual que parte de narrativas literárias.

A partir disso, este estudo apresentou, em seu primeiro capítulo, de viés teórico, um traçado de alguns estudos contemporâneos da adaptação, como os de Hutcheon (2011), os quais observam este produto como uma obra autônoma e que pode ser analisada junto ao “original”, o texto adaptado, mas não deve a ele fidelidade ou equivalência – como os estudos precedentes corroboravam. Assim, transformações entre um texto e outro são mais do que esperadas, são necessárias, dados os novos contextos sociais, culturais, históricos e, principalmente, o novo meio semiótico em que a adaptação se engendra.

Em seguida, o segundo capítulo, também teórico, traçou um panorama das movimentações feministas que se desenvolveram nos séculos XIX e XX (contextos de produção do romance e do filme). Inicialmente, fez-se um apanhado, por meio das colocações de Alves e Pitanguy (1981), das primeiras mobilizações feministas, no século XIX, que objetivavam direitos legais. No mesmo capítulo, discutiu-se as problematizações levantadas no século XX, a partir do pensamento filosófico de Beauvoir (1980), relativas às construções sociais que delineiam e limitam os comportamentos das mulheres. Todas essas mobilizações e discussões feministas tornaram evidente a importância de se trazer, às teorias literária e cinematográfica, textos e filmes produzidos por mulheres, bem como representações de protagonismo feminino na literatura e no cinema. Desse modo, permitem-se discussões sobre a condição feminina, em diferentes recortes históricos e sociais – discussões que as duas narrativas *Little Women* proporcionaram.

Com base nos estudos feministas, o romance *Little Women* (1868) foi analisado no terceiro capítulo. O que se percebeu, em sua análise, é que há uma forte consonância com alguns papéis sociais supostamente femininos, o que transparece na importância delegada à maternidade, ao casamento, à moralidade (relacionada ao caráter de literatura infantojuvenil do romance) e à divisão entre gêneros (marcada por binarismos comportamentais e estereótipos). Estes apontamentos sobre o romance, porém, não visaram descreditar a relevância da obra. O

romance *Little Women* estabelece sua importância literária ao retratar personagens protagonistas femininas, as quais, quando estereotipadas ou moralizadas, expressam o pensamento social do período histórico em que é construído e em que vem a público. A autora Louisa May Alcott também merece destaque por publicar e alcançar prestígio ainda em vida, em um período no qual as mulheres escritoras tinham pouco ou nenhum espaço para a atuação literária.

Em meio à perspectiva teórica não-hierárquica acerca de adaptação e, também, com base nos estudos feministas, o filme *Little Women* (1994) foi analisado no quarto capítulo. Na narrativa fílmica, embora a sociedade retratada ainda seja marcadamente patriarcal, visto que se mantém a mesma ambientação histórica romanesca, percebeu-se que algumas representações das personagens femininas são ressignificadas, isto é, são personagens mais independentes, mais politizadas, mais conscientes de suas realidades e menos submetidas a alguns padrões de “boa conduta”. Além disso, tanto maternidade quanto casamento tiveram relevância diminuída no processo de adaptação do romance ao filme. No século XX, contexto de produção da adaptação, as discussões feministas, por estarem mais avançadas que em século XIX, se expressam na narrativa cinematográfica de Armstrong e Swicord. As cineastas que realizaram a adaptação também merecem reconhecimento, por representarem protagonismo feminino no cinema, ao ter o elenco principal, a direção e o roteiro compostos por mulheres.

Observar essas transformações entre o texto adaptado e a adaptação pode gerar desdobramentos teóricos e práticos, visto que contribui para uma expansão da bagagem cultural do público leitor/espectador, permitindo que diferentes discussões, como as feministas, sejam contempladas. Isto é, construções de sentido a partir do audiovisual (e não somente da palavra escrita) poderiam corroborar uma expansão de saberes. Os novos contornos comunicacionais se relacionam intimamente com os meios semióticos de base imagética. Assim, paulatinamente, novos estudos observam o crescente distanciamento da palavra escrita, dentro das relações sociais, e jogam luz ao engajamento humano com os modos audiovisuais de comunicação, representação e construção de sentidos, como é o caso das discussões de Gunther Kress (2000), acerca de *multimodalidades*. Trazendo esses novos estudos a um contexto educacional, por exemplo, ambas as narrativas aqui analisadas poderiam ser aproveitadas em prol de uma desmistificação do debate feminista – muitas vezes, associado à busca por superioridade feminina – e do debate sobre adaptações – com frequência, pautado em princípios de fidelidade. As contribuições do *New London Group* (2010), em prol de uma pedagogia pautada nos *multiletramentos*, corroboram o respeito às diferentes formas de construir sentidos, a partir da leitura nas páginas e nas telas, por exemplo.

Em suma, a multiplicidade de meios semióticos, bem como a crescente abertura teórica à diversidade cultural, oportunizou espaços para esta dissertação mobilizar um filme produzido por mulheres, como um objeto de estudo em uma pesquisa de pós-graduação na área dos estudos literários – que também trouxe consigo o romance, de autoria e protagonismo femininos. Nesse sentido, a literatura e o cinema, enquanto artes plurissignificativas, têm seus potenciais interpretativos multiplicados, se postos juntos em um estudo não-hierárquico, ao passo que a análise das relações estabelecidas entre os textos pode ampliar os repertórios de leitores e espectadores, acerca de questões sociais e, especificamente, feministas.

## REFERÊNCIAS

- A COR PÚRPURA. Direção: Steven Spielberg. Produção: Quincy Jones. Warner Bros: 1985.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Phoenix: Phoenix-Library.org, 2001.
- ALÓS E ANDRETTA. Crítica literária: revisitando as origens. In: *Fragmentum*, Santa Maria, n. 49, p. 15-31, 2017.
- ALVES, Branca M.; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural / Brasiliense, 1981.
- ARMENTANO, A.; TORRE, S. A mulher, o cinema e a América latina. In: *Mostra de cinema Mulheres em cena*. ARMENTANO, A.; BARRENHA, N. C.; TORRE, S. (Orgs.). São Paulo: Buena Onda produções artísticas e culturais, 2016.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- ASHCROFT, Bill. *Post-colonial transformation*. London and New York: Routledge, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 165-196, 1985.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BUENO, Ana Lúcia Dacome. *Uso do véu islâmico: táticas, estratégias e resistência(s)*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- BURGARDT, Gabriela. Alice em três dimensões: a sobrevida de *Alice's Adventures in Wonderland* através do cinema 3D. In: *Anais da 2ª JIED / 1º EIID, 2012*, Maringá: UEM, 2012, s/p.
- \_\_\_\_\_. O ato de escrever da personagem Jo March, no romance *Little Women*: uma estratégia de resistência. In: *Anais do V Conali – Congresso Nacional de Linguagens em Interação*. Maringá: UEM, 2017, p. 2052-2065.
- \_\_\_\_\_. O filme *Little Women*: questões feministas e hollywoodianas do processo de adaptação. In: Líliam Cristina Marins e Rosa Maria Olher. (Org.). *Da Torre de Babel à Sociedade*

*Tecnológica: Tradução e Multidisciplinaridade*. 1ª edição. Maringá: Clube de Autores, p. 79-92, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: *A Educação pela Noite*. 3ª edição. São Paulo: Ática, p. 82-99, 2003.

CARVALHO, Fernanda Ramos. *A representação da escravidão na série Harry Potter: uma análise intersemiótica*. 2017. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the metaphors of translation. In: *Signs*, Chicago, v. 13, n. 3, p. 454-472, 1988.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. In: *Aletria*, Belo Horizonte, p. 11- 41, jul-dez 2006.

COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. Introduction: Multiliteracies: the beginnings of an idea. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. (eds.). *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, p. 3-9, 2000.

CORREA, Priscila K. *Escritas femininas: trajetórias de vida e literatura infantojuvenil*. 2017. 192 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 31, p. 87-110, 2008.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Constância. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLOTOW, Luise Von. Feminist translation: contexts, practices and theories. In: *Traduction, terminologie, rédaction*, Montreal, v. IV, n. 2, p. 69-84, 1991.

GONÇALVES, Davi. “A struggle to assert difference”: sex, gender and race in *Little Women* (ALCOTT, 1868) and *The colour purple* (WALKER, 1982). In: *Bagoas*, Natal, n. 17, p. 226-250, 2017.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução: a legendagem e a construção do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HATTNER, Alvaro L. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. In: *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 35-44, 2013.

\_\_\_\_\_. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 16, p. 145 - 155, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, volume 1. Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

KALANTZIS, Mary; COPE, Bill. Changing the role of schools. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. (eds.). *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, p. 117-145, 2000.

KRESS, Gunther. Multimodality. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. (eds.). *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, p. 179-201, 2000.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 2007.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEITCH, T. Adaptation, the Genre. In: *Adaptation*, vol. 1, n. 2, p. 106-120, 2008.

*LITTLE WOMEN*. Direção: Gillian Armstrong. Produção: Denise di Novi. Los Angeles: Columbia Pictures, 1994.

MALLMANN, Taís Helena. *A Literatura Juvenil reescrita: Mulherzinhas e O Senhor March*. 2012. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MARINS, Líliam Cristina; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. A tradução nas aulas de literatura de língua inglesa: perspectivas de uma docente. In: *Anais 3º CELLI*, 2007, Maringá, p. 575-581.

MCCABE, Janet. *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. London and New York: Wallflower, 2004.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University, 1996.

MELLO, Evelyn. O caminho de formação das peregrinas: o Bildungsroman como estrutura do romance “Mulherzinhas” de Louisa May Alcott. In: *Todas as musas*, São Paulo, n. 2, p. 116-126, 2016.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes: feminist scholarship and colonial discourses. In: *Boundary 2*, Durham, v. 12, n. 3, p. 333-358, 1984.

NIKOLAJEVA, Maria. Children’s literature. In: FASS, Paula S. (ed.). *The routledge history of childhood in the western world*. London and New York: Routledge, p. 313-329, 2013.

RIBEIRO, Djamila, *Simone de Beauvoir e Judith Butler: aproximações e distanciamentos e os critérios da ação política*. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. In: *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1989.

*SHE’S BEAUTIFUL when she’s angry*. Direção: Mary Dore. Produção: Mary Dore e Nancy Kennedy. Salt Lake City: International Film Circuit, 2014.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. *Smoke and Mirrors*. In: STEINBERG, Shirley R. (Org.). *Diversity and multiculturalism: a reader*. New York: Peter Lang Publishing, 2009.

UCHIDA, Aline Scarmen. *Coração das trevas e Apocalypse now pelo viés da tradução intersemiótica: um olhar para a representação do outro*. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

WIELEWICKI, Vera Helena Gomes; LOURENÇO, Daiane da Silva. Entre a instituição de ensino e o mercado de consumo: a leitura de bestsellers por acadêmicos de Letras. In: *Caderno Seminal Digital*, n. 23, v. 1, p. 233 - 256, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

ZOLIN, Lucia O. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

\_\_\_\_\_. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.