

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
MESTRADO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

FERNANDA MARTINS FERREIRA DE ARAUJO

VERSÃO CORRIGIDA

O trabalho produtivo e o trabalho reprodutivo nas vozes de Mulheres em *Little Women* de L.M. Alcott em adaptação de Greta Gerwig.

São Paulo
2023

FERNANDA MARTINS FERREIRA DE ARAUJO

O trabalho produtivo e o trabalho reprodutivo nas vozes de Mulheres em *Little Women* de L.M. Alcott em adaptação de Greta Gerwig.

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação apresentada à banca examinadora do Departamento de Letras Modernas (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Letras do Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA), subárea Tradução e Recepção, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luciana Carvalho Fonseca.

São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Fernanda Martins Ferreira de Araujo

Data da defesa: 06/06/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Luciana Carvalho Fonseca

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06 / 07 / 2023

Documento assinado digitalmente
 LUCIANA CARVALHO FONSECA
Data: 27/06/2023 09:48:56-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

(Assinatura do (a) orientador (a))

*À minha maior inspiração na vida,
minha deusa e minha avó, Lúcia.
Obrigada por segurar minha mão
até em seus últimos momentos e por
me proporcionar uma vida de
memórias maravilhosas ao seu
lado.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Dona Márcia, por aguentar todas as horas de reflexões aleatórias e leituras do que estava sendo produzido nesta dissertação. Foi por meio de suas palavras, do seu afeto, da sua incontestável companhia nos altos e baixos da vida, e do seu apoio (mesmo nas minhas decisões mirabolantes) que consegui ter forças para enfrentar meus demônios e querer celebrar a vida.

À minha grande inspiração acadêmica, meu grande amigo e o meu padrinho, William Borges. Por nossas conversas profundas sobre temas diversos, nossos encontros potentes recheados de trocas de conhecimento e aprendizagens que permitiram adentrar nas maravilhosas possibilidades do pertencimento no limbo acadêmico.

À minha orientadora, Luciana, por ter me acolhido nesse período. Pela sua paciência, orientação e acolhimento nesses meus momentos tão difíceis da academia. Obrigada por me fazer sentir pertencente a um espaço caótico, e por ter me permitido acessar experiências, leituras e pessoas maravilhosas que mudaram minha forma de ver o mundo.

Ao Programa LEUSP – *Language Education at USP*, por expandir minhas oportunidades de formação tanto como professora, como pesquisadora. Devido à minha dedicação ao *Young Teachers Program*, e com o apoio incrível dos membros do programa, consegui realizar minha primeira mobilidade acadêmica na Universidad Nacional de La Plata. Agradeço também à Prof^a. Dr^a. Maria Laura Spoturno, que me orientou nesse período em La Plata, pelas inúmeras trocas acadêmicas que pretendo explorar nos caminhos futuros pós-defesa.

À minha família escolhida, Matheus, André, Gabriela, Farinha, Joiari, Polyanna e Marcos, pelos encontros que sempre aconteciam de maneiras inesperadas, mas que foram necessários para conseguir lidar com os acontecimentos terríveis dos últimos dois anos. Mesmo que a distância nos separe, mesmo que cada um de nós resida em locais diferentes, nunca me senti só nessa cidade de metal por vocês estarem ao meu lado virtualmente.

Aos Grupos de Pesquisa e Estudos que frequentei nos últimos dois anos, principalmente aos membros e professores do Grupo de Estudos de Adaptação e Tradução (GREAT/USP) e do Grupo de Estudos sobre Educação Linguística em Línguas Estrangeiras (GEELLE/USP). Todos os encontros nesses grupos não apenas agregaram à minha formação enquanto pesquisadora, como também proporcionaram discussões e

diálogos que impactaram profundamente meu entendimento sobre o meu *eu-pesquisadora*.

Através de todas as Jos do futuro que continuarão a ver suas próprias vidas na história das Mulherzinhas de Alcott, a Jo independente vive e escreve, não como a gênio inatingível, a irmã de Shakespeare, mas como uma irmã de todas nós. (SHOWALTER, 2020, p. 43)

RESUMO

O romance *Little Women* (Alcott, 2020) apresenta um código do que significa ser Mulher na sociedade estadunidense do século XIX, reconstruindo símbolos estabelecidos no capitalismo patriarcal que naturalizam as categoriais sexuais e de gênero nos dizeres do viver feminino e da feminilidade vitoriana. As personagens alcottianas são representadas a partir de suas experiências dentro e fora do campo doméstico, sendo a personagem-espelho de Alcott, Jo March, caracterizada pelo esforço da conquista de um teto que lhe possibilita exercer atividades econômicas e criativas. Considerando as análises do romance, a adaptação cinematográfica homônima de Greta Gerwig (2019a) constrói as irmãs March por meio da exposição e qualificação de seus desejos e das obrigações impostas às Mulheres nas esferas pública e privada, dividindo-se em duas narrativas distintas: *girlhood* e *womanhood*. Nesse sentido, pretendo mostrar, nesta dissertação, como as temáticas das múltiplas tarefas relacionadas à Mulher, tanto no trabalho produtivo como no trabalho reprodutivo, aparecem nas obras *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a), com o objetivo de analisar como as vozes das Mulheres/*mulheres* representadas discorrem sobre as questões do seu gênero dentro do sistema sexo/gênero. As narrativas de *Little Women* pontuam o trabalho reprodutivo ao discutir os papéis sociais das Mulheres enquanto mães, esposas e donas-de-casa, sinalizando, por exemplo, o casamento enquanto transação econômica e perda dos direitos socioeconômicos da Mulher. A respeito do trabalho produtivo, verifico que ambos livro e filme *Little Women* traçam paralelos com autoria e experiências artísticas de Louisa May Alcott, relatados também em seu diário, que aborda a criação de seus textos e diálogos com editores. Por meio desse paralelo, as leitoras-espectadoras conseguem acessar as supressões literárias e a anulação da escrita de Mulheres enquanto arte, além de aproximar o público das questões econômicas do Mercado Literária.

Productive labor and reproductive labor in Women's voices in L.M. Alcott's Little
Women as adapted by Greta Gerwig

ABSTRACT

The novel *Little Women* (Alcott, 2020) portrays the societal constructs of femininity and womanhood in 19th century United States by reconstructing the established symbols of patriarchal capitalism that naturalized sexual and gender categories in the discourse of the life of women and Victorian femininity. The characters in Alcott's novel are depicted through their experiences both within and beyond the domestic sphere. Alcott's alter-ego, Jo March, is characterized by her struggle to obtain a space of her own that allows her to engage in economic and creative activities. Through an analysis of the novel, Greta Gerwig's homonymous film adaptation (2019a) presents the March sisters' desires and social obligations in the public and private spheres, dividing their experiences into two distinct narratives: girlhood and womanhood. This dissertation aims to explore how the themes of multiple tasks related to women in both productive and reproductive work are represented in *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a) and how they reflect the discourse on gender within the sex/gender system. The narratives of *Little Women* highlight reproductive work by discussing the social roles of women as mothers, wives, and housewives. For instance, the novel depicts marriage as an economic transaction that results in the loss of women's socio-economic rights. Furthermore, the analysis shows that both *Little Women* book and film draw parallels between Louisa May Alcott's authorship and her artistic experiences, which she recounts in her diary, regarding the creation of her texts and dialogues with editors. By drawing these parallels, readers and viewers can gain insight into the suppression of women's writing as art and become familiar with the economic issues of the literary market.

LISTA DE FOTOGRAMAS

<i>Fotograma 1. Os sonhos das Irmãs March. (min. 26:29-26:40)</i>	16
<i>Fotograma 2. As duas realidades de Little Women. (min. 88:00 e 89:36)</i>	19
<i>Fotograma 3. Jo usando uma Jaqueta Militar. (min. 25:30 e 76:37)</i>	32
<i>Fotograma 4. Jo usando o colete de Laurie. (min. 54:49 e 98:43)</i>	32
<i>Fotograma 5. Marmee e Jo sobre “Naturezas.” (min. 52:03 a 53:14)</i>	35
<i>Fotograma 6. Introdução de Beth no filme e sua relação com o piano. (min. 09:50 a 10:09)</i>	39
<i>Fotograma 7. Sr. Laurence oferece o piano a Beth. (min. 55:17 a 55:45)</i>	40
<i>Fotograma 8. Beth tocando na mansão do Sr. Laurence. (min. 56:29 a 56:45; 57:16 a 57:35; 59:02 a 60:17)60F</i>	41
<i>Fotograma 9. Sonata Pathétique. (min. 119:17 a 119:56)</i>	42
<i>Fotograma 10. Amy Comparando seu quadro com seu colega. (min. 06:01 a 06:21)</i> ..	44
<i>Fotograma 11. Amy no Ateliê em Paris. (min. 63:14)</i>	45
<i>Fotograma 12. Meg vai à Feira de Vaidades. (min. 56:27 e 57:12)</i>	50
<i>Fotograma 13. Meg March na festa da Sra. Gardiner. (min. 12:54 a 13:30)</i>	50
<i>Fotograma 14. O “Pertencimento” de Meg. (min. 57:36 a 58:00)</i>	51
<i>Fotograma 15. Diálogo entre Laurie e “Daisy.” (58:02 a 59:01)</i>	52
<i>Fotograma 16. Jo e tia March sobre casamento. (min. 35:15 -36:40)</i>	55
<i>Fotograma 17. Tia March e Amy sobre Casamento. (min. 82:02 a 83:35)</i>	56
<i>Fotograma 18. Amy sobre a condição da Mulher. (min. 66:00 a 66:19)</i>	57
<i>Fotograma 19. Meg e Sallie comprando vestidos de seda. (min. 08:39 a 09:14)</i>	61
<i>Fotograma 20. Meg cuidando de Daisy e o Demi. (min. 09:14 a 09:39)</i>	63
<i>Fotograma 21. Meg e John Brooke. (min. 84:53 a 85:03)</i>	63
<i>Fotograma 22. Jo fala sobre seu plano de fugir com Meg. (min. 91:37 a 93:10)</i>	66
<i>Fotograma 23. Jo e Laurie dançando. (min. 15:18 a 16:12)</i>	68
<i>Fotograma 24. Laurie pede Jo em casamento. (min. 96:00 a 99:51)</i>	69
<i>Fotograma 25. Jo sobre solidão. (min.100:48 a 103:14)</i>	70
<i>Fotograma 26. Embaixo do Guarda-Chuva nas adaptações cinematográficas de 1933 (dir. George Cukor), 1949 (dir. Marvyn LeRoy), 1994 (dir. Gillian Armstrong) e 2019 (dir. Greta Gerwig). Capturas feitas por Thomas Flight (2020).</i>	72
<i>Fotograma 27. O reencontro de Jo e Friederich. (min. 116:45 a 117:02)</i>	72
<i>Fotograma 28. O primeiro encontro de Jo e Friederich. (min. 117:03 a 117:37)</i>	73
<i>Fotograma 29. Jo e Bhaer se encontram na noite Nova Iorque. (min. 10:18 a 12:04)</i>	74
<i>Fotograma 30. Bhaer e a Família March. (min. 117:38 a 119:56)</i>	75
<i>Fotograma 31. Despedida entre Friederich e Jo. (min. 120:08 a 120:33)</i>	75
<i>Fotograma 32. “Jo, você o ama.” (min. 120:08 a 120:33)</i>	76
<i>Fotograma 33. Bhaer andando na chuva. (min. 121:34)</i>	76
<i>Fotograma 34. As filhas do Sr. Dashwood encontram Little Women. (min. 121:38 a 122:08)</i>	77
<i>Fotograma 35. Perseguindo um final-feliz. (min. 122:09 a 122:32)</i>	77
<i>Fotograma 36. Under the Umbrella. (min. 123:35 a 124:35)</i>	78

<i>Fotograma 37. Jo March em frente a editora. (min. 01:09 a 01:24)</i>	91
<i>Fotograma 38. Os homens editores de Roberts Bros. (min. 01:25 a 01:42)</i>	92
<i>Fotograma 39. Os dedos de Jo sujos de tinta. (min. 02:17 a 02:19)</i>	93
<i>Fotograma 40. Jo mostra seus penny dreadfuls a Bhaer. (min. 21:215 a 24:20)</i>	96
<i>Fotograma 41. Jo March recebe US\$ 20 por seu conto sensacionalista. (min. 03:23 a 03:44)</i>	98
<i>Fotograma 42. Jo e Sr. Dashwood sobre royalties. (min. 124:47 a 126:19)</i>	98
<i>Fotograma 43. A Revisão e a Edição Literária. (min. 02:31 a 02:54)</i>	99
<i>Fotograma 44. Jo e Sr. Dashwood sobre o destino de sua protagonista. (min. 122:32 a 123:34)</i>	102
<i>Fotograma 45. Little Women de Louisa May Alcott. (min. 04:40 a 04:44)</i>	103
<i>Fotograma 46. Little Women de Josephine “Louisa” March. (min. 98:48 a 99:56)</i> ...	104
<i>Fotograma 47. Jo escreve Norna, or the Witch's Curse. (min. 25:08 a 25:55)</i>	104
<i>Fotograma 49. Amy March queimando o manuscrito. (min. 46:55)</i>	105
<i>Fotograma 50. Jo lê The Mill on the Floss a Beth. (min. 68:49 a 69:10)</i>	106
<i>Fotograma 51. Beth pede a Jo que escreva algo a ela. (min. 69:15 a 70:04)</i>	107
<i>Fotograma 52. Jo lê Little Women a sua irmã. (min. 80:09 a 81:32)</i>	108
<i>Fotograma 53. Jo queima seus manuscritos. (min. 111:04 a 111:37)</i>	109
<i>Fotograma 54. Jo inicia o processo de escrita. (min. 111:42 a 112:26)</i>	110
<i>Fotograma 55. Jo escrevendo Little Women. (min. 112:01 a 114:00)</i>	111
<i>Fotograma 56. A impressão de Little Women. (min. 126:58 a 127:20; 127:37 a 127:44; 128:09 a 128:29)</i>	112
<i>Fotograma 57. As irmãs March em Plumfield Academy. (min. 127:22 a 127:36; 127:44 a 128:08)</i>	113
<i>Fotograma 58. O final de Little Women de Jo March. (min. 128:42 a 128:48)</i>	113

LISTA DE ABREVIACOES

A.M. Alcott – Abigail May Alcott

L.M. Alcott – Louisa May Alcott

L.W. – Little Women

N.T.L.W. – Nota da Tradutora de *Little Women*

N.E.L.W. – Nota da Edição de *Little Women*

T.F. – Texto Fonte

T.C. – Transcrição da Cena

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PLANO GERAL: O TRABALHO REPRODUTIVO, DOMESTICAÇÃO E CASAMENTO	20
<i>1.1 A Acumulação Primitiva e a gênese da divisão sexual do trabalho</i>	21
<i>1.2 A Mulher Vitoriana: Domesticidade, Escolaridade e Etiqueta</i>	28
<i>1.3 A donadecasificação e o casamento</i>	52
PRIMEIRÍSSIMO PLANO: TRABALHO PRODUTIVO, AGÊNCIA E SUPRESSÃO LITERÁRIAS	80
<i>2.1 O trabalho produtivo e a classe Mulher-trabalhadora no Século XIX</i>	81
<i>2.2 A agência e autoridade literária e as suas supressões</i>	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

Os estudos de gênero, partindo de uma análise histórica (Scott, 2019), nos permitem investigar como as Mulheres¹ foram mantidas em forma Outra ao longo da história do patriarcado. Por forma Outra, refiro-me aos corpos que são colocados à margem da sociedade hegemônica, a partir da sua diferenciação no sistema categórico gênero-raça-classe.² Dessa forma, ao olhar historicamente para o gênero, pretendo observar a *gênesis* da opressão das Mulheres, iniciada em um período de acumulação primitiva (Federici, 2017; Mies, 2022), e o que permeia as suas categorias simbólicas de expressão e representação.

A partir dos estudos sobre a *gênesis* capitalista, a Mulher passa a ser produto e/ou objeto de fruição masculina, determinada como necessidade para a categoria Homem,³ constituindo, assim, as estruturas de opressão socioeconômica e cultural. O capitalismo incorporou, sob a forma de esquemas inconscientes e simbólicos, estruturas históricas da ordem masculina eurocêntrica enquanto produto da dominação. Para Pierre Bourdieu (2021, p. 21), as diferenças sexuais⁴ permanecem imersas no conjunto das oposições que organizam a sociedade, isto é:

Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (não necessariamente sexuais) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de inserção em um sistema de oposições homólogas [...]. Semelhantes na diferença, tais oposições são

¹ Segundo Teresa de Lauretis (1982), em seu livro *Alice doesn't*, há três termos para designar o gênero feminino: a. “mulher” como constructo ficcional; b. *Mulher* como condição de representação; e c. Mulher como sujeito histórico. Para fins desse trabalho, com o objetivo de fazer uma distinção a nível discursivo, baseio-me em Lauretis para designar o gênero feminino. Nesse sentido, utilizo Mulher para me referir à categoria social em que se observa as relações de poder construídas no capitalismo patriarcal, e *mulher* para pontuar a representação simbólica dessa categoria, seja ficcionalizada ou idealizada.

² Joan Scott (2019), assim como diversas outras autoras, reafirmam que os termos “gênero, raça e classe” são indivisíveis, por isso a escolha de separá-los por hífen, para demonstrar uma não paridade terminológica.

³ Da mesma maneira em que procuro diferenciar os termos Mulher/*mulher*, o termo Homem é utilizado para me referir à categoria social masculina, restringindo-a aos padrões eurocêntricos do homem, hétero branco; já o termo *homem* assume a sua representação simbólica.

⁴ O uso do termo *sexual* ao invés de gênero é devido a uma priorização de demarcar que “sexo”, tal como afirma Elsa Dorin (2021), não se reduz a um processo biológico, visto que corresponde a uma identidade sexual (de gênero e de sexualidade).

suficientemente concordes para se sustentarem mutuamente no jogo e pelo jogo inesgotável de transferências práticas e metáforas. (trad. Maria Helena Kuhner)⁵

Em outras palavras, dentro do sistema sexo/gênero, *gênero* é o elemento constitutivo das relações sociais que se baseiam nas diferenças sistêmicas entre os sexos, apresentando-se como “forma primeira de significar as relações de poder.” (Scott, 2019, p. 67, trad. Christine Rufino Debat e Maria Betânia Ávila) Os significados atrelados ao gênero são culturalmente assumidos por corpos sexuados (Butler, 2022), de modo que a “natureza” dos corpos Outros é existente e naturalizada a fim de legitimar e reconhecer as estruturas da dominação masculina eurocêntrica (outro).

Para ratificar essas estruturas de dominação, uma série de conceitos, mitos e restrições foram desenvolvidos, legitimados e renovados, em níveis sociopolítico, psicanalítico, sócio-histórico e cultural, além de marcados discursivamente nas representações, experiências e exposições dos corpos Outros em seus contextos de produção e recepção.

No plano psicanalítico da diferença sexual, a Mulher foi constituída por uma falta de falo⁶ que, segundo a teoria freudiana, determina suas emoções, atitudes, interesses e desejos. Ao pontuar a inveja do pênis, por exemplo, ocorrida em seu desenvolvimento psicosexual, a teoria freudiana afirma que essa falta faz com que as Mulheres se sintam, de maneiras distintas, inferiores e submissas aos Homens. Com base nos estudos de Simone de Beauvoir (2019a, p. 77), a psicanálise coloca a Mulher enquanto ser Outro ao defini-la por uma ausência ou deficiência anatômica, levando as Mulheres a:

fazer-se por inteira objeto, a pôr-se como o Outro; a questão de saber se se comparou ou não aos meninos é secundária; o importante é que, mesmo não conhecida por ela, a ausência do pênis a impede de se tornar presente a si própria enquanto sexo. [...] o falo assume tão grande valor porque simboliza uma soberania que se realiza em outros campos. (trad. Sérgio Milliet)

⁵ Conforme será percebido na dissertação, ao invés de apenas demarcar o nome dos tradutores e tradutoras nas referências, optei por trazê-los ao longo do texto, uma vez que, em muitos dos casos, acessei apenas as traduções das teorias discutidas. Dessa forma, os textos-fontes que aparecem nas notas de rodapé foram traduzidos por mim.

⁶ Jacques Lacan (1998 *apud* Rubin, 2017), em seus estudos freudianos, define o falo como um conjunto de significações atribuídas ao pênis, o que diferencia, em termos simbólicos, *homem* e *mulher*. Dessa maneira, a castração do falo, isto é, a sua falta, é conferida às genitálias da mulher, comportando-se também como o “sentido de dominação dos homens sobre as mulheres, e pode-se inferir que a ‘inveja do pênis’ é um reconhecimento disso.” (Rubin, 2017, p. 43, trad. Jamille Pinheiros)

No plano simbólico da diferença sexual, devido à ausência do falo, a Mulher se vê estimulada por práticas e convenções que lhe encorajam a seguir as condutas e morais impostas ao seu gênero, dentre elas estão a *feminilidade* e o *dever feminino*. As divisões constitutivas da ordem social e as relações sociais de dominação e exploração instituíram duas classes de *habitus* distintos. Isso se mostra em forma de uma oposição corporal que classifica as práticas socioculturais, econômicas e políticas segundo “distinções redutíveis à oposição entre masculino e feminino.” (Bourdieu, 2021, p. 56, trad. Maria Helena Kühner) Estas distinções geram as diferenças sexuais do trabalho que limitam as atividades socioeconômicas as quais as Mulheres podiam aturar, na mesma medida em que colocam o trabalho feminino como menor e inferior em sua relação com a esfera doméstica. Ora a mulher é mãe, ora a mulher é proletária, ora ela é os dois, mas, quanto a este último, nada se faz para que seja possível manter uma jornada dupla do trabalho, uma jornada que transita entre as responsabilidades produtivas e reprodutivas, públicas e privadas.

Essas construções são permeadas por meio das Tecnologias Sexuais (Foucault, 2021) e das Tecnologias de Gênero (Lauretis, 2019), pelas quais se inscrevem os atos sexuais e a performance/representação do gênero enquanto produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema e a literatura, fazendo com que se institucionalizassem discursos, práticas e epistemologias das diferenças sexuais/gênero.

Teresa de Lauretis (1984, p. 15) demonstra como o cinema dominante, hollywoodiano, especifica a *Mulher* em uma ordem social e natural, fixando-a em uma certa identificação que a representa a partir da imagem *spectacle-fetish* [espetacularização-fetice], sustentada para o Homem. Contudo, como indivíduo histórico, a Mulher é também posicionada no cinema dominante como sujeito-espectadora, “estando duplamente ligada àquela mesma representação que a chama diretamente, envolve seu desejo, desperta seu prazer, enquadra sua identificação e a torna cúmplice na produção de sua *feminilidade*.”⁷ A experiência, segundo Lauretis (1984, p. 159), em termos gerais, torna-se o processo em que a subjetividade é construída com o sujeito, se colocando socialmente como um processo de interação social.

Em “*Castelos no Ar*”, capítulo 13 do livro *Little Women*, assim como no filme de Greta Gerwig (Fotograma 1), observamos as irmãs falando sobre seus sonhos que,

⁷ T.F.: [...] she is thus doubly bound to the very representation which calls on her directly, engages her desire, elicits her pleasure, frames her identification, and makes her complicit in the production of (her) woman-ness.

conforme resume Laurie, são ambiciosos por pontuarem a riqueza, a fama ou a grandiosidade de alguma maneira. Margaret, correspondendo à sua idealização da alta sociedade, gostaria de ter uma casa cheia de coisas bonitas e pilhas de dinheiro, dividindo-a, segundo Jo, com um “marido esplêndido, sábio e bom, e dois filhinhos angelicais.” (Alcott, 2020, p. 233, trad. Júlia Romeu) Jo deseja escrever livros que a fariam ficar rica e famosa, livros esses que teriam histórias heroicas ou maravilhosas que a possibilitaram ter uma *sobrevida*. Já o maior desejo de Amy, é ser uma “artista, ir a Roma, fazer quadros lindos e ser a melhor pintora do mundo.” (ibid., trad. Júlia Romeu)



Fotograma 1. Os sonhos das Irmãs March. (min. 26:29-26:40)

Com base nos estudos de Linda Hutcheon (2013, p. 28), as adaptações são textos autônomos originários de uma ideia, discussão e/ou uma crítica presente em um texto-fonte que são recriados e reinterpretados por uma agente adaptadora. Hutcheon (2013, p. 51-52) afirma que as histórias adaptadas canalizam as expectativas narrativas e comunicam seu significado narrativo *a alguém* em *algum contexto*, sendo criadas pela agente enquanto autora dessa nova obra. Há uma intenção por trás da demonstração dessas reinterpretações narrativas que partem das decisões feitas no contexto criativo, atravessadas pelos contextos de produção e recepção das pessoas envolvidas no processo da adaptação (diretora, roteirista, montador, editor, diretor de fotografia, diretora de arte etc.).

No modelo de adaptação *escrito e dirigido por* estudado por Boozer (2008), o processo criativo recai nas mãos de um indivíduo (mesmo considerando a presença dos outros diretores – arte, fotografia, som etc.), o qual tem como tarefa a interpretação do

texto-fonte, a sua transformação para roteiro, e a criação de sua (sobre)vida no período de pré e pós-produção. Segundo Boozer (2008, p. 109), a autoria do filme de uma diretora-escritora deve:

preencher a enorme lacuna entre a experiência privada de moldar um roteiro adaptado na página e o turbilhão interminável de decisões a tomar e de interações com o público que estão dirigindo. [...] A diretora que opta por escrever seus próprios roteiros geralmente o faz porque o material de origem deve receber uma interpretação muito pessoal ou muito especializada.⁸

Ao considerar a personalidade e o processo coletivo da construção de uma narrativa fílmica, com base também no que é afirmado por Gerwig (2019c; 2019d), vale destacar que as adaptações possuem elementos da hipertextualidade que invocam outros textos (cinematográficos, literários etc.) para a construção da narrativa fílmica. Nesse sentido, é possível afirmar que, para além das interpretações autorais, as adaptações se apresentam distintas uma das outras também devido ao processo de transformações de intertextos, sendo a adaptação, em si, um processo de uma recombinação infinita de (inter)textos.

Com o objetivo de analisar como as vozes das Mulheres/*mulheres* representadas no *corpus* desta pesquisa, os textos de *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a), discorrem sobre as questões do seu gênero dentro do sistema sexo/gênero, pretendo mostrar como as temáticas das múltiplas tarefas relacionadas à Mulher, tanto no trabalho produtivo e reprodutivo, aparecem nas obras *L.W.*, de Louisa May Alcott (2020) e Greta Gerwig (2019a).

Ao priorizar a relação entre os textos *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a) e as múltiplas tarefas relacionadas à Mulher, selecionei cenas que dialogam com essas temáticas a partir da minha interpretação dos diálogos, dos aparatos visuais e da construção do roteiro (Gerwig, 2019b). Com essa seleção de cenas, apresento um contraste com a construção das personagens literárias e fílmicas por meio de teorias feministas (Beauvoir, 2019a, 2019b; Federici, 2017; Mies, 2022; Saffioti, 2013), além de olhar para as teorias cinematográficas (Aumont et al., 2012; Lauteris, 1984; Xavier, 2019) para analisar a representação e construção imagética das personagens alcottianas.

⁸ T.F.: The writer-director must bridge the yawning gap between the private experience of molding an adapted screenplay on the page and the turmoil of endless decision making and public interaction that is directing. [...] Director who choose to write their own scripts usually do so because the source material is to be given a very personal or very specialized interpretation.

Elaine Showalter (2020) e Anne Rioux (2018) apresentam leituras da obra *Little Women* alcottiana a partir de sua conexão com a biografia da própria Alcott. Ambas as autoras reforçam que a obra alcottiana (2020) possui traços autobiográficos ao construir uma narrativa similar à vida que teve com suas três irmãs, aproximando-se de seus desejos e destinos, e ao traçar a jornada da autoria de Mulheres na construção da personagem Jo March (Alcott, 2020), apresentando as dificuldades enfrentadas por Jo ao buscar um espaço no campo literário estadunidense do século XIX.

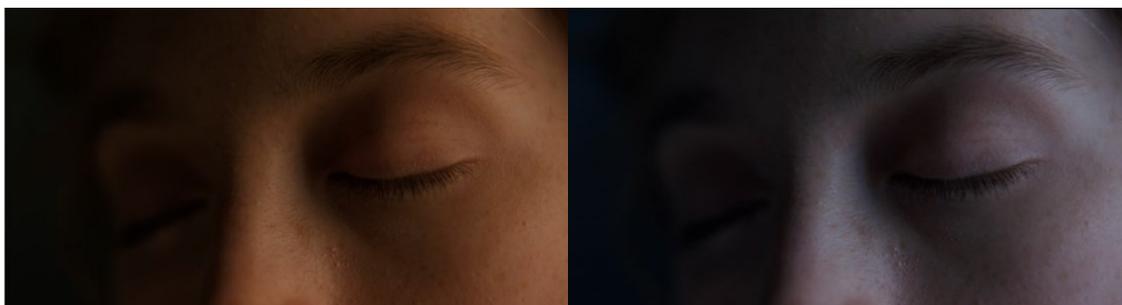
Para construir a experiência das Mulheres March frente a esses desejos, seja em sua consolidação ou abandono, a adaptação de *Little Women* (2019a),⁹ dirigida e roteirizada por Greta Gerwig, estrutura-se entre duas realidades diferentes: 1861 e 1868. A explicação de Gerwig (2019a) para essas duas realidades seria a transição de *girlhood* para *womanhood*, sendo essa transição marcada nos dois romances que compõem *Little Women* de Louisa May Alcott (2020): *Little Women* e *Good Wives*. Contudo, podemos traçar um paralelo com as questões autobiográficas da autora estadunidense do romance nessa dualidade diegética - enxergando duas narrativas e construções de Jo March distintamente: (a) como personagem; e (b) como autora.

Essa distinção, conforme tento argumentar ao longo da dissertação, foi possibilitada por meio das escolhas de montagem entre as sequências de cenas. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet (2012) definem montagem como a atividade técnica que consiste em selecionar, agrupar e juntar as cenas que resultam no texto filmico final, isto é, compreende-se como uma organização dos planos em uma determinada ordem e duração definidas na pré e pós-produção. Por mais técnica que essa atividade seja, contudo, olhar para a montagem, principalmente em sua função narrativa, é compreender os porquês de como as sequências foram organizadas de um determinado modo em que se exprime uma ideia ou sentimento.

Para diferenciar essas duas realidades, Yorick Le Saux, Diretor de Fotografia, utilizou filtros na câmera a fim de criar tons distintos que simbolizam essas duas épocas (Fotograma 1), sendo que a fase *girlhood* apresenta tons pastéis que contrastam com a sobriedade da fase *womanhood*, na mesma medida em que diferenciou o movimento das câmeras para delinear ainda mais a distinção temporal. Nota-se que, na figura à esquerda do Fotograma 1, os tons utilizados pela autora são mais quentes em relação à segunda,

⁹ Apesar de ter comprado o filme em *Blu-ray*, ao longo dessa pesquisa, acessei também o filme na *Amazon Prime*, e creio que, quando essa dissertação for publicada nos diretórios acadêmicos, ele também estará no catálogo da *Netflix* (25 de Fevereiro de 2023).

representando a inocência e a vivacidade da personagem devido aos filtros utilizados, que aparentam ser entre o rosa e o laranja em tons pastéis. A figura à direita, portanto, apresenta-se em tons frios, mais azulados, demonstrando, possivelmente, a melancolia da cena e, ao ser utilizada ao longo do filme, questões mais introspectivas à personagem protagonista Jo March.



Fotograma 2. As duas realidades de *Little Women*. (min. 88:00 e 89:36)¹⁰

Essa diferenciação entre as narrativas possibilitou construir a personagem Jo March em duas instâncias: (a) como Menina; e (b) como Mulher. A discursividade da adaptação, portanto, aborda as problemáticas sociais do contexto estadunidense do século XIX na dualidade da construção subjetiva da categoria mulher, isto é, frente às opressões impostas às mulheres ao buscarem espaços nos papéis sociais.

Posto isso, a divisão que adoto dos capítulos nesta dissertação também busca fazer uma separação da dualidade da construção subjetiva da Mulher e de sua agência em dois campos: (a) Trabalho Reprodutivo, e (b) Trabalho Produtivo. Apesar dos trabalhos não serem divisíveis nos contextos socioeconômicos, nem na divisão sexual do trabalho, eles se separam aqui devido às discussões apresentadas e/ou representadas nas obras de Alcott e de Gerwig.

Em *Plano Geral*, o capítulo seguinte, faço uma análise dos elementos de *Little Women* que discorrem sobre a divisão sexual do trabalho e as questões referentes ao trabalho reprodutivo, como *domesticidade* e *casamento*, buscando compreender como estas temáticas são apresentadas pelas personagens literárias e fílmicas. Já no *Primeiríssimo Plano*, ao pontuar o que era socialmente esperado das mulheres na sociedade vitoriana, analiso como a divisão sexual do trabalho afetou, e ainda afeta, a jornada criativa da Mulher-autora e sua produção literária, ilustrando também como o cânone e as supressões literárias a fizeram matar o *Anjo do Lar*.

¹⁰ Apesar de ainda conseguirmos distinguir a diferença de coloração, gostaria de pontuar que as cores da *girlhood* são mais saturadas do que aparecem nessas capturas de tela.

PLANO GERAL: O TRABALHO REPRODUTIVO, DOMESTICAÇÃO E CASAMENTO

[...] Mercy Carrol enquanto ia e voltava entre os homens, deixando um sorriso para trás e carregando conforto para onde quer que se voltasse, - uma propriamente mulher, adorável e amável, forte mas terna, paciente mas decidida, habilidosa, gentil e incansável no desempenho das tarefas que teriam assustado a maioria das mulheres. (Alcott, 1990, p. 173)¹

“Mulher, teu desejo será que todos os superlativos na terra pertençam aos homens, exceto o único mais elevado – Ser mãe. Tu não desejarás. Farás seu melhor, salva a pura subserviência. A Natureza assim a quis!” Ó bendita Natureza! Deixa-a ser arbitrária; deu-me a voz como a que dá à mulher-criança, a melhor da natureza, deu-me também a ambição, o sentido transcendente que saboreia a alegria de movimentar multidões, de ser adorada por tal realização precisava da excelência pois a melhor arte do homem deve esperar, ou ser burra. (Eliot, 1893, p. 65)²

O conceito de *gênero* é utilizado como elemento constitutivo dos vínculos sociais pelos quais percebemos as relações de poder entre os sexos. Ao considerar que, nos contextos socioculturais hegemônicos, essas relações de poder são responsáveis por constituir a ideologia patriarcal sobre os corpos Outros, a literatura me permitiu observar como a *gênesis* capitalista cria uma história sociocultural das Mulheres enquanto seres socialmente inferiores aos homens.

Correspondendo ao *patriarcado capitalista* (Mies, 2022, p. 100, trad. Coletiva), o sistema gênero/sexo, isto é, o sistema que mantém a exploração e a opressão das mulheres, foi construído por uma dominação masculina dos corpos Outros que, concomitantemente, explorou esses corpos para uma acumulação de capital em uma divisão sexual do trabalho capitalista. Por divisão sexual do trabalho capitalista, refiro-

¹ T.F.: Mercy Carrol as she went to and fro among the men, leaving a smile behind her, and carrying comfort wherever she turned, - a right womanly woman, lovely and lovable, strong yet tender, patient yet decided, skilful, kind, and tireless in the discharge of duties that would have daunted most women. [Excerto de “*The Blue and Gray*”]

² T.F.: Woman, thy desire shall be that all superlatives on earth belong to men, save the one highest kind — To be a mother. Thou shalt not desire. To do aught best save pure subservience: Nature has willed it so! O blessed Nature!” Let her be arbitress; she gave me voice such as she only gives a woman child, best of its kind, gave me ambition too, that sense transcendent which can taste the joy of swaying multitudes, of being adored for such achievement, needed excellence, as man's best art must wait for, or be dumb. [Excerto do poema *Armgart*, cena II]

me à divisão dos encargos sociais por meio dos *papéis de gênero*, situando as mulheres dentro da esfera da reprodução, uma esfera privada de uma sociedade desigual em termos de sexo.

Segundo Gerda Lerner (2019), foi na constituição institucional do casamento que a mulher, enquanto objeto, torna-se uma *commodity*, isto é, um item de troca entre dois grupos de Homens. Assim, no período pré-capitalista, posto aqui como período da acumulação primitiva, as Mulheres foram escravizadas à procriação a fim de gerar mão de obra produtiva (trabalhadores). Lerner (2019, p. 77, trad. Luiza Sellera) afirma que as mulheres são reificadas devido ao processo evolutivo humano, afirmando-se que o controle populacional necessita obrigatoriamente do controle sobre a sexualidade feminina.

Com a ascensão da burguesia no século XVIII e o estabelecimento da divisão social e sexual do trabalho, o termo *familia* passa a corresponder à residência compartilhada entre marido, mulher e seus descendentes. A consequência dessa configuração é a retirada das Mulheres da esfera pública ao restringi-las apenas à função doméstica, forçando-as a não se envolverem em decisões políticas e econômicas, criando-se uma categoria social: a *dona de casa*.

Apoiando-me em teorias do campo social (Bourdieu, 2021; Federici, 2017; Foucault, 2020; Marx, 2013), busco discorrer, no presente capítulo, como o *capitalismo patriarcal*, por meio da acumulação primitiva, iniciou o processo de *donadecasificação* (termo cunhado e elaborado por Mies, 2022) em que o papel social da Mulher, em função de seu sexo/gênero, é um papel doméstico e de criação. Ao compreender a *gênesis* capitalista e a criação dos símbolos sobre corpos Outros, discuto as consequências do *capitalismo patriarcal* durante o período Vitoriano, elucidando os processos discursivos e socioculturais que levaram as Mulheres, por meio da educação, a se voltarem para à donadecasificação e ao casamento como o seu destino primordial.

1.1 A Acumulação Primitiva e a gênese da divisão sexual do trabalho

A *acumulação primitiva* para Karl Marx (2013, p. 515), termo cunhado por Adam Smith,³ descreve o ponto de partida do modo de produção capitalista, expondo o processo

³ Para Adam Smith (1998 *apud* Muzio, 2007), a divisão do trabalho, uma vez introduzida, servia para que o homem e a sua produção do trabalho pudessem suprir os seus desejos ocasionais. A acumulação (*stock*) original-primitiva dos bens, realizada em um processo silencioso e gradual, foi uma maneira para que os indivíduos que possuísem esses bens (propriedade) melhorassem sua condição ao subdividir o trabalho, entre trabalhadores (proletários), facilitando a produção de um produto – em tempo e quantidade.

histórico pré-capital em que há uma separação entre produtor e meio de produção. A subdivisão do trabalho cria uma polarização do mercado em que de um lado se encontram os que possuem as propriedades e os meios de produção, e de outro os trabalhadores livres – ou os que compram a força de trabalho alheia ou vendem sua força de trabalho.

O processo que cria a relação capitalista não pode ser senão o processo de separação entre o trabalhador e a propriedade das condições de realização de seu trabalho, processo que, por um lado, transforma em capital os meios sociais de subsistência e de produção e, por outro, converte os produtores diretos em trabalhadores assalariados. (Marx, 2013, p. 515, trad. Rubens Enderle)

Infere-se que o objetivo único do capitalismo, como sistema econômico e social, é criar e expandir capital – seja por meio de dinheiro, coisas e pessoas. Conforme resume Silvia Federici (2017, p. 117), o conceito de acumulação primitiva estabelece que o capitalismo é desenvolvido por “meio de uma concentração prévia de capital” e que essa separação entre trabalhadores e meio de produção é a “fonte das riquezas capitalistas.” (trad. Coletivo Sycorax)

Para Heleieth Saffioti (2013, p. 53), na medida em que o *valor de troca*⁴ penetra os artigos produzidos, na qualidade de *mercadorias*,⁵ a força de trabalho ganharia essa mesma determinação. Isso implica que o trabalhador participa do mercado como vendedor de sua força de trabalho; na mesma medida em que, ao oferecer livremente sua força de trabalho, na forma de trabalho assalariado, constitui-se a condição do surgimento do capital.

Com base em Marx (2013), o trabalho assalariado, na categoria de trabalho improdutivo, inscreve-se em um conjunto de atividades que não estão subordinadas ao modo de produção capitalista, ou seja, em que não há produção de mais-valia, sendo consumido por causa de seu valor de uso.⁶ Nesse sentido, os trabalhos improdutivos são assalariados por venderem sua força de trabalho para serem consumidos em uma utilidade específica, por vezes remunerados por seus serviços.⁷ Contudo, se considerarmos a

⁴ O *valor de troca* para Marx (2013, p. 158) aparece, inicialmente, como “a relação quantitativa, a proporção na qual valor de uso de um tipo são trocados por valores de uso de outro tipo.” (trad. Rubens Enderle)

⁵ Definida por Marx (2013, p. 97) como “um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer.” (trad. Rubens Enderle) A diversidade das medidas dessa mercadoria resultaria da natureza diversa dos objetos medidos e da convenção, sendo a utilidade dela um *valor de uso*.

⁶ Marx (2013, p. 158) afirma que o valor de uso é efetivado apenas no uso, ou no consumo, das mercadorias, formando o “conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta.” (trad. Rubens Enderle)

⁷ Digo por vezes remunerados devido às condições do trabalho escravo e do trabalho doméstico em que há a precarização do trabalho sem remuneração.

exploração do trabalho vivo, o trabalho assalariado assume os mesmos serviços, com o mesmo tempo de dedicação, porém sem a remuneração adequada do salário.

Os modos de produção capitalistas, alicerçados na apropriação privada dos produtos do trabalho social, fazem com que o trabalhador reproduza seu próprio *fundo de trabalho*⁸ e execute um trabalho excedente, que camufla “as verdadeiras relações entre classes sociais,” (Saffioti, 2013, p. 56) as quais estão no núcleo da divisão sexual do trabalho.

A partir do argumento marxista sobre a acumulação e o estabelecimento das classes sociais, percebemos que, para sair do sistema feudal, a classe dominante europeia lançou a ofensiva global (Federici, 2017, p. 116), que estabelece as bases do sistema capitalista mundial, sendo essa ofensiva violenta com povos e corpos Outros. A tendência capitalista da violência necessitava de uma acumulação da força de trabalho – trabalho morto (bens roubados) e trabalho vivo (exploração dos povos) – visando atingir uma alta produção de capital e bens para os produtores e detentores dos meios de produção. Segundo Heleieth Saffioti:

Fatores de ordem natural, tais como *sexo e etnia*, operam como válvulas de escape no sentido de um alívio simulado de tensões sociais geradas pelo modo capitalista de produção; e no sentido, ainda, de desviar da estrutura de classes a atenção dos membros da sociedade, centrando-a nas características físicas que, involuntariamente certas categorias possuem. (Saffioti, 2013, p. 59, grifo meu)

Apoiando-se em teorias científicas, o sistema capitalista estabelece “regimes”⁹ de ordem escravistas e patriarcais a partir de violências simbólicas, que, por meio de mitos criados sobre corpos Outros, justificariam a dominação do homem branco europeu. Segundo Bourdieu (2021), a construção simbólica “impõe uma definição diferencial dos usos legítimos do corpo,” (p. 45, trad. Maria Helena Kühner) ora ao nomear e estruturar as representações, ora ao transformar os corpos e cérebros, (re)produzindo-os como corpos socialmente diferenciados do gênero oposto, ou seja, em uma distinção sexual.

⁸ Por *fundo de trabalho*, compreende-se a “existência material do *capital variável*,” (Marx, 2013, p. 449, trad. Rubens Enderle, grifo meu) isto é, corresponde-se a despesa com a compra de força de trabalho (salários), que é convertida em uma parte especial da riqueza social.

⁹ As aspas utilizadas aqui são apenas para demarcar que os regimes escravistas e patriarcais não são indivisíveis, de fato, no sistema capitalista. O que procuro demonstrar ao pontuar os regimes separadamente são apenas os símbolos e mitos criados em cada um deles, mesmo que, em sua totalidade, eles estejam entrelaçados pela violência do estado colonizador e do sistema capitalista.

Dentro desses regimes, tem-se o código moral como conjunto prescritivo que regulamenta os indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são impostos. Em *História da Sexualidade vol. 2*, Michel Foucault (2020, p. 33) discorre, em relação à moralidade dos comportamentos, sobre os tipos de códigos de conduta moral, dentre eles, um “código de prescrições sexuais que determina para dois cônjuges uma fidelidade conjugal estrita e simétrica, assim como a permanência de uma vontade procriadora,” (trad. Maria Thereza de Costa Albuquerque) que, por meio da *sujeição*, pode ou não estabelecer uma relação com essas regras ao colocá-las em prática.

A violência do estado colonizador cria, por meio da violência simbólica e dos códigos de conduta moral, a *Mulher* como primeira acumulação na Europa e nos Estados Unidos. Federici (2017) argumenta que, nas fases do desenvolvimento capitalista, o Estado “teve que recorrer à regulação e à coerção para expandir ou reduzir a força de trabalho,” (p. 180, trad. Coletivo Sycorax) forçando as Mulheres a procriar contra sua vontade devido à implementação dos códigos de conduta morais, dentre eles a criminalização da contracepção.

O que se compreende dessa violência estatal sobre a reprodução das Mulheres é o confinamento à atividade reprodutiva que se (re)configurou no Capitalismo. Na primeira divisão sexual do trabalho (Lerner, 2019; Mies, 2022), originária das sociedades primitivas, as Mulheres eram as responsáveis pela produção de subsistência diária, seja por meio da colheita e produção de alimentos, seja para fornecer o leite materno a suas crianças.

Apesar do caráter funcional da primeira divisão sexual do trabalho, observa-se que é por meio dela que se originou, de certa maneira, as diferenças biológicas entre os sexos. Ao olharmos para o trabalho reprodutivo, observamos que as teorias biológicas utilizadas para manter as Mulheres nessa condição afirmavam que a geração era uma “atividade *da* natureza,” (Mies, 2022, 111, trad. coletiva) não havendo uma interação consciente entre Mulher e a Natureza – tal como nas sociedades primitivas. A natureza *feminina* se torna sinônimo para a função biológica do corpo¹⁰ que participa das atividades de produção e reprodução da vida, similar à fertilidade animal, sendo o trabalho

¹⁰ Para além de uma discussão sobre a performatividade dos gêneros (Butler, 2022) e a exclusão de pessoas trans, gostaria de pontuar que a aceção da “função biológica” ser a “natureza feminina” é problemática pois, além dos pontos pontuados neste tópico, exclui-se da categoria social Mulher pessoas com útero que são incapazes de gerar vida, seja por infertilidade, seja por reposição hormonal.

doméstico não-remunerado e o cuidado das crianças vistos como uma extensão de sua fisiologia.

A violência estatal sobre o trabalho reprodutivo foi, portanto, uma “redução das mulheres a não trabalhadoras,” (Federici, 2017, p. 182, trad. Coletivo Sycorax) devido à perda dos espaços econômicos e sociais que tradicionalmente ocupavam. Apesar da Mulher-trabalhadora ser importante para o acúmulo de capital, conforme será discorrido com mais detalhes no capítulo 2, os meios de produção restringem a sua atuação econômica, limitando-a a trabalhos considerados mais baixos, como as atividades domésticas (todos os trabalhos realizados em casa).

No entanto, os trabalhos domésticos não eram, de fato, considerados trabalhos por não produzirem valores, entendidos como os lucros do mercado, e comporiam o trabalho assalariado não-remunerado, além de se voltarem unicamente à natureza feminina da reprodução. Em seu ensaio “*Planejamento contraestratégico na cozinha*,” Federici (2021, p. 25) afirma que, ao não organizar o trabalho doméstico, o capital gerou uma dupla consequência de que a Mulher aparenta trabalhar em um estágio pré-capitalista, e que o trabalho realizado por ela é “irrelevante para a transformação social.” (trad. Heci Regina Candiani)

O trabalho oculto de milhões de Mulheres, ou o trabalho doméstico, é definido por Federici (2021, p. 28-29) como algo para além da limpeza e organização da casa:

É servir à mão de obra assalariada em termos físico, emocionais e sexuais, prepará-la para batalhar dia após dia por um salário. É cuidar de nossas crianças – futura mão de obra -, ajudá-las desde o nascimento e ao longo de seus anos escolares e garantir que elas também atuem de maneira que o capitalismo espera delas. (trad. Heci Regina Candiani)

Nesse movimento do capitalismo patriarcal, a Mulher se torna um mero instrumento para a reprodução e expansão da força de trabalho como uma “máquina natural de criação.” (Federici, 2017, p. 178, trad. Coletivo Sycorax) A prática dessa apropriação primitiva do trabalho feminino em prol do acúmulo de capital, reduz as mulheres à dupla dependência de seus empregadores e dos homens, colocando-as à margem da produção trabalhista.

O capitalismo, por meio da desvalorização do trabalho de Mulheres e dos métodos de implementação da domesticação, fez com que as mulheres não apenas perdessem direito sobre o próprio corpo, como também perdessem a possibilidade de realizar

atividades econômicas por conta própria, algo garantido por leis que tiravam os direitos das Mulheres. Os exemplos expostos por Federici (2017, pp. 199-200) demarcam a perda de autorrepresentação das Mulheres, bem como a impossibilidade de denúncia das violências acometidas a elas, além da não-administração de seus bens materiais.

A reconstrução dos elementos da política sexual reconfigurou as relações do sistema sexo/gênero por meio das tecnologias culturais que construíram novos cânones culturais para maximizar as diferenças sexuais, e estabeleceram as Mulheres como “inerentemente inferiores aos homens,” por serem emocionais, vaidosas e selvagens, necessitando ser colocadas sob o controle masculino. (Federici, 2017, pp. 201-202)

A mulher que possuía uma linguagem própria, ou seja, uma linguagem não-submissa, era retratada como desbocada, bruxa e puta. Conforme aponta a literatura (Federici, 2017; Mies, 2022), a caça às bruxas europeias e estadunidenses foi utilizada a fim de oprimir os movimentos das “guerrilheiras,”¹¹ subvertendo a imagem da resistência para a imagem demoníaca com fins moralizadores. A perseguição das práticas femininas coletivas possibilitou, portanto, a instauração do modelo de *feminilidade* que tem como base a instituição casamento: “a mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas.” (Federici, 2017, p. 205, trad. Coletivo Sycorax)

Federici (2017, pp. 233-234) discute que a diferença entre o poder sexual e o ocultamento do trabalho não remunerado das Mulheres, que assume um disfarce de inferioridade natural, permite a ampliação do capital por meio do trabalho assalariado e utiliza o salário (trabalho masculino) para acumular o trabalho feminino, ou seja, dessa forma, “a acumulação primitiva foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquia e divisões que separam os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos.” (trad. Coletivo Sycorax)

O gênero é visto nessas relações como a divisão de sexos impostas socialmente, que corresponde ao sistema binário (homem e mulher, ou feminino e masculino), sendo esse um subproduto das relações sociais da sexualidade. Por meio do sistema binário heterossexual, adentrando territórios da heterossexualidade compulsória, tem-se a necessidade da união dos gêneros por meio do casamento. No entanto, essa visão da completude atingida na instituição casamento, não os coloca como corpos igualitários, à

¹¹ O termo empregado aqui faz alusão ao livro *As Guerrilheiras*, escrito por Monique Wittig (2019), no qual a autora propõe subversões do contrato social heterossexual normativo a partir de revoluções sociais e linguísticas.

medida que a construção familiar possui divisões dos trabalhos, assim como divisões sexuais.

Foucault (2020, p. 185) afirma que o Homem, dentro dessa instância do casamento, possui uma autoridade e poder maior sobre a Mulher, tornando a relação monogâmica análoga a ele, enquanto à Mulher, por estar sob o poder do Homem, é imposta a monogamia. A consequência da supressão dos desejos sexuais da mulher recai sobre o exercício da sua opressão e submissão. Devido a essas diferenciações, percebe-se que as categorias sociais se tornam mutuamente excludentes ao naturalizar as relações de poder.

Olhar para o gênero e a sua relação com a acumulação primitiva é tornar compreensível como essas divisões sexuais, opressões e relações de poder se inauguram enquanto políticas sociais. Um exemplo disso é a chamada *mística feminina*,¹² a qual diz respeito ao ideal simbólico que se esperava das Mulheres enquanto categoria social, ou seja, visando a aceitação delas em relação às opressões e às divisões sexuais a elas impostas. Contudo, ao exercerem o trabalho reprodutivo, as Mulheres questionam a sua falta de identidade em relação ao marido, ou a falta de espaço ativo no campo social, político e econômico.

Essa percepção dos papéis sociais impostos às Mulheres não ocorreu apenas no período em que Betty Friedman escreve seu livro, em 1950. Isso pois é preciso levar em consideração os movimentos trabalhistas e sociais de Mulheres do século XIX, que já apontavam a disparidade de sua atuação econômica, bem como a insuficiência e irrealidade dos ideais vitorianos sobre *feminilidade*. Esses se voltavam às questões de experiência, por exemplo, observamos que as Mulheres-escritoras, em diversos momentos, descrevem as particularidades da sua vivência como criança, Mulher, proletária, Esposa e Mãe, por meio de suas personagens. Alcott, portanto, apoiada em Charles Strickland (2002, pp. 2-3), nos oferece uma perspectiva “única sobre a vida familiar do século XIX e, em particular, sobre aquela expressão cultural da mesma que rotulamos de domesticidade vitoriana.”¹³

¹² O termo alude ao livro *A mística feminina* da psicóloga Betty Friedman (2020), publicado pela editora Rosa dos Tempos. Apesar da importância do livro para compreendermos os movimentos sociais das Mulheres e a luta por um espaço doméstico digno, as discussões feitas por Friedman não foram utilizadas por relatarmos as experiências domésticas e da *domesticidade* das Mulheres Americanas do século XX, as quais são atravessadas e reconfiguradas pelos discursos vitorianos trabalhados nesta dissertação.

¹³ T.F.: Alcott provides a unique perspective on nineteenth century family life and in particular about that cultural expression of it we have labelled Victorian domesticity.

1.2 A Mulher Vitoriana: Domesticidade, Escolaridade e Etiqueta

A criação dos conceitos *viver feminino* e *feminilidade* partiu de uma naturalização ideológica e biológica de um modelo psicológico e de representação da psique feminina. Dentro do sistema sexo/gênero, a noção binária de masculino/feminino constitui uma especificidade do feminino que é “politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder.” (Butler, 2022, p. 22, trad. Renato Aguiar)

Maria Mies (2022, p. 203) afirma que a domesticidade estabelece a imagem de “boa mulher” nos centros capitalistas na identificação da Mulher como *mãe e dona de casa*, auxiliada também por meio de revistas voltadas ao público feminino, como *Godey’s Lady’s Book*.¹⁴ Em “*Cursory Remarks on a Wife*” [Observações Superficiais sobre uma Esposa], de Sarah Josepha Hale (1832, p. 8), a autora discorre sobre a figura da *mulher* burguesa do século XIX, regida pelos valores vitorianos, como um ser passivo, submisso e doméstico, sendo a *Mulher*

[...] um ser *delicado e tímido*, que *requer proteção* e é capaz de ser uma *figura envolvente sob o bom governo de um homem* possuidor de penetração e julgamento sólido. [...] Ela faz com que seus cuidados no mundo sejam fáceis, *acrescenta doçura aos seus prazeres*, é sua melhor companheira na prosperidade e sua mais verdadeira amiga na adversidade. [...] *uma gestora prudente de seus assuntos domésticos* e, em suma, uma das maiores bênçãos que o céu pode conceder a um homem. (grifos meus)¹⁵

O papel atribuído a ela, portanto, é de oferecer ao marido o “conforto” do lar para que ele se preocupe apenas com o seu trabalho, tornando-a apenas um dispositivo para enaltecer e auxiliar a vida do homem ao construir a família como “espaço privado do consumo e do ‘amor.’” (Mies, 2020, p. 203, trad. coletiva)

Apesar do casamento ser o destino dessas Mulheres, os escritores sobre a *feminilidade* (Hale, 1832; Hill, 1888; Roe, 1866) consideravam que o matrimônio, mesmo entre parceiros adequados, era um caminho espinhoso, “cheio de rochas e armadilhas que

¹⁴ *Godey’s Lady’s Book* (1830-1878) foi uma revista estadunidense, publicada na Filadélfia, voltada ao público feminino burguês. Apesar das edições trazerem textos literários de diversos escritores e escritoras da época, a revista era conhecida por suas publicações sobre casa (decoração de interiores), artes domésticas e moda.

¹⁵ T.F.: The female being delicate and timid, requires protection, and is capable of making an engaging figure under the good government of a man possessed of penetration and solid judgment. [...] She causes his cares in the world to sit easy, add sweetness to his pleasures, is his best companion in prosperity, and truest friend in adversity. [...] a prudent manager of his domestic affairs, and, in short, one of the greatest blessings that heaven can bestow a man.

se percorria com o maior cuidado, dedicação, autocontrole e resistência.” (Cogan, 1989, p. 105)¹⁶ Dessa forma, considerava-se necessário preparar e treinar as *young ladies*¹⁷ para atingirem um nível de maturidade intelectual e doméstica necessária em um casamento.

Ao se tornarem *ladies*, isto é, moças devotas aos trabalhos domésticos, instituem-se as morais de *feminilidade*, impostas por meio de regras e disciplinas que determinam seus comportamentos morais e corporais de um *viver feminino*. Esses preceitos vitorianos do *viver feminino* eram reforçados por meio da educação formal, seja nas Escolas para Mulheres, ou em guias e livros comportamentais, nos quais os educadores procuravam diferenciar, em termos gerais, as *ladies instructed* das *women of strong personality*.

O ideal vitoriano de *lady* corresponde à idealização da Mulher eurocêntrica, a qual deveria ser como uma “margarida – agradável e branca.” (Ruskin, 1892, p. 168 apud Gorham, 1982, p. 120)¹⁸ A imagem de *woman* projetada era de uma “flor protegida, uma criatura cujo papel no lar era enfeitá-lo e ajudar na sua manutenção,” (Gorham, 1982, p. 11)¹⁹ como demonstrado no excerto abaixo:

Margaret, a mais velha das quatro, tinha dezesseis anos e era muito bonita: roliça, *de pele clara*, com olhos grandes, cabelos castanhos, sedosos e fartos, boca encantadora e *mãos brancas da qual sentia muito orgulho*. [...] Amy [...] era uma *perfeita donzela de neve*, com olhos azuis e cabelos louros que caíam em cachinhos sobre os ombros; alva e esquia, sempre se portando como uma mocinha ciosa de seus modos. (Alcott, 2020, pp. 57-58, trad. Júlia Romeu, grifos meus)

Com base em Strickland (2002, p. 30), percebe-se que no idealismo vitoriano, as pessoas que possuíam complexões mais escuras eram menos “inclinadas que as pessoas brancas à serenidade de temperamento.”²⁰ Por vários anos, conforme discorre Pamela K. Gilbert (2019), em seu livro *Victorian Skin*, a branquitude foi vista como uma qualidade desejável e estava associada à “pureza, bondade e status de classe superior,” (Gilbert,

¹⁶ T.F.: the state of matrimony even between well-suited partners as thorny oath strewn with boulders and pitfalls which one traversed safely only with the utmost care, dedication, self-control, and stamina.

¹⁷ Apesar da escolha tradutória de Júlia Romeu, tradutora de edição de *Mulherzinhas* da Pinguim Clássicos (Alcott, 2020), ser traduzir *lady* como “mocinhas”, escolhi manter o termo em inglês devido a sua carga sociocultural e histórica.

¹⁸ T.F.: daisy – nice and white.

¹⁹ T.F.: sheltered flower, a creature whose role in the home was to adorn it and assist in its maintenance.

²⁰ T.F.: dark people were less inclined than fair people to serenity of temper.

2019, p. 283)²¹ (re)produzindo a inferioridade em relação à pele branca devido à dicotomização entre outro branco e Outro marginalizado.

No pensamento transcendentalista de Ralph Emerson,²² corrente filosófica seguida pelos Alcott, o processo do poder e do privilégio da branquitude constrói “um mundo com valores, regulamentos e políticas que fornecem estruturas de apoio àqueles identificados como ‘brancos.’” (Yancy, 2004, p. 10 *apud* Outka, 2008, p. 42)²³ Nesse sentido, a dicotomização de brancos e não-brancos leva as categorias sociais e raciais a acreditarem em suas representações, compreendendo-se como criaturas que “são, naturalmente, formas imutáveis de ser.” (ibid.)²⁴

Segundo Paul Outka (2008, p. 43), há uma desarticulação da branquitude nos discursos sobre raça, fortalecendo a subjetividade branca considerada natural e produzindo uma marcação “racial irreduzível do escravo,” bem como uma “associação que a branquitude pode tanto produzir como escapar dessa racialização.”²⁵ A harmonia entre homem e natureza, vista como produtora de sublimidade, ressalta como o “entrelaçamento dos discursos da natureza e da raça suporta o sujeito, e ameaça transformar o sujeito e a natureza se ambos mudarem radicalmente.” (Outka, 2008, p. 44)²⁶

Voltando-nos para o pensamento de que as pessoas com complexidades mais escuras estão menos “inclinadas que as pessoas brancas à serenidade de temperamento,” (Strickland, 2002, p. 30) Bronson acreditava que isso explicaria o gênio indomável de Louisa May Alcott e de sua mãe, Abigail (Abba) May Alcott, visto que ambas eram menos brancas que Bronson e Anna Bronson Alcott.

²¹ T.F.: Fairness of skin was long seen as a desirable quality, and whiteness overall was associated with purity, goodness, and upper-class status.

²² Além dos Alcott seguirem os ideais discutidos por Emerson, a família mantinha um contato próximo com os outros filósofos transcendentalistas devido aos estudos realizados por Bronson Alcott. Conforme os relatos dos diários de L.M. Alcott e sua mãe, observamos diversas entradas em que ambas falam sobre as visitas de Emerson a sua casa, além do filósofo oferecer conselhos a Louisa sobre sua escrita e histórias.

²³ T.F.: Through the process of “white-world-making,” the construction of a world with values, regulations, and policies that provided supportive structures to those identified as “white.”

²⁴ T.F.: Whiteness has the power to create an elaborate social subterfuge leading both whites and nonwhites to believe that the representations in terms of which they live their lives and understand the world and themselves are naturally given, unchangeable ways of being.

²⁵ T.F.: This pairing produces both an irreducible racial marking of the slave and an irreducible racial unmarking of Emerson, an association that whiteness can both produce and escape from through a sublime association with the (supposedly) uncreated wild.

²⁶ T.F.: [...] on whether sublimity comes from nature, man, or a “harmony of both” underscores how the imbrication of the discourses of nature and race both instantiates the subject, and threatens to transform subject and nature if either change radically.

Esse gênio indomável fez com que a relação de Bronson e Louisa May se tornasse complicada, pois, ao ser um “demônio aos seus olhos,” (Strickland, 2002, p. 29)²⁷ L.M. Alcott ia contra o ideal transcendentalista de que o comportamento familiar adequado favorecia a calma e a serenidade. Inicialmente, Bronson a punia ao não demonstrar afeto nem conversar de maneira calma, manifestando seu descontentamento. Contudo, uma vez que essa tática começou a falhar, aplicava castigos físicos, violando seus princípios transcendentalistas, mas que mantinham sua filha em obediência.

Bronson disse repetidamente a Louisa que ela era uma “menina levada”, e continuou a prática de retirar-lhe o afeto quando se comportava mal. [...] Durante toda sua vida, Louisa carregou consigo a sensação de que era inexpressivamente má e que não seria amada a menos que fosse especialmente “boa”, mas, ao mesmo tempo, não conseguia sufocar um temperamento que a rotulou, aos seus próprios olhos e até mesmo aos olhos de sua mãe, como “peculiar.” (Strickland, 2002, p. 31-32)²⁸

Essa internalização das demandas de seu pai fez com que Alcott reconhecesse a necessidade de tentar governar sua “paixão” e a sua ânsia rebelde.^{38F}²⁹ Com o auxílio e o apoio de Bronson, L.M. Alcott esperava, assim, “levada por mãos ternas, teu reino em mim alcançar e o comando assumir audaz,”³⁰ conforme demonstrados nesses excertos do poema *My Kingdom* [Meu Reino], escrito em 1845 (*em* Cheney, 1889, pp. 75-76).

Em uma perspectiva feminista, o comportamento de Bronson sobre suas filhas, principalmente com Louisa, era de moldá-las a se adaptarem ao estereótipo sentimentalista da *feminilidade sacrificada* (Strickland, 2002, p. 34) ainda que o idealismo da figura paterna alcottiana prezasse pela perfeição humana. Segundo Beauvoir (2019b, p. 83), ser feminina é se mostrar “impotente, fútil, passiva e dócil,” (trad. Sérgio Milliet) reprimindo sua espontaneidade e subsumindo-a por graça e encanto, sendo este o dilema do qual a mulher em formação se encontra: a não-realização enquanto *Outro* e a renúncia do *Eu*.

²⁷ T.F.: a devil in his eyes.

²⁸ T.F.: Bronson repeatedly told Louisa that she was a “naughty girl,” and continued the practice of withdrawing affection when she misbehaved. [...] All her life Louisa carried with her the feeling that she was inexpressibly bad and that she would not be loved unless she was especially “good,” but at the same time, she was unable to quell a temperament that labelled her, in her own eyes and even in the eyes of her mother, as “peculiar.”

²⁹ T.F.: For passion tempts and troubles me, / A wayward will misleads, / And selfishness its shadow casts / On all my words and deeds.

³⁰ T.F.: [...] Led by a tender hand, / Thy happy kingdom in myself, / And dare to take command.

Em *Little Women* de Alcott (2020), também conseguimos observar a repressão dessa personalidade demoníaca com os comportamentos de Josephine (Jo) March. A personagem é descrita como *tomboy*³¹ (p. 56) devido aos seus traços comportamentais, como ter uma “uma boca decidida,” (p. 57, trad. Júlia Romeu) que contrasta com a delicadeza de suas outras irmãs e das suas idealizações do *viver feminino*.

Em Gerwig (2019a), essa representação *tomboyish* de Jo é demarcada por seu vestuário composto por roupas masculinas (Fotograma 3). Gerwig (s/d apud McIntyre, 2019, p. 112) afirma que as personagens Jo e Laurie são configuradas em um aspecto andrógono na maneira de se vestir devido à troca de vestuário entre eles (Fotograma 4).



Fotograma 3. Jo usando uma Jaqueta Militar. (min. 25:30 e 76:37)



Fotograma 4. Jo usando o colete de Laurie. (min. 54:49 e 98:43)

Na cena primeira do Fotograma 4, a personagem se ajoelha para zombar com a ideia de ser pedida em casamento, o que de fato ocorre na cena à direita, quando recusa o pedido de seu amigo. Conforme demarca Rachel Syme (2020), o figurino dessa cena demonstra o desejo de Jo buscar transcender as limitações sociais impostas a seu gênero,

³¹ Em termos gerais, *tomboy* se refere a Mulheres cuja expressão, identificação e desejos eram considerados masculinos, algo que exemplifica a noção de identidade de gênero enquanto um conjunto de atos sexuais regulados socialmente por um tipo natural de ser. No sistema sexo/gênero, discorrido por Butler (2022), a nomeação do sexo implica a construção discursiva/perceptiva dos corpos segundo os princípios da diferença sexual, em que todos os atos produzidos pelos sujeitos são performativos, no sentido de que “a essência ou identidade que por lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos.” (p. 235, trad. Renato Aguiar) Isso implicaria, portanto, que a figura *tomboy*, para além do entendimento de *genderqueer*, demonstra a performance do *masculino* como uma possível fuga das dominações impostas ao *feminino*.

tanto pela possibilidade de partilhar as roupas com o gênero oposto, quanto por ainda deixar transparecer os mesmos desejos que essa demonstrava na infância.

Apesar dessa reconfiguração da toalete de Jo, conforme aponta Beauvoir (2019b, p. 83), as Mulheres não podiam ser masculinizadas, nem cultas, nem decididas, uma vez que “ousadia demais, cultura, inteligência, personalidade” (trad. Sérgio Milliet) assustavam os homens. É a partir desse dilema que se encontra uma diferença simbólica entre as *ladies instruídas* e as *mulheres de personalidade forte*, sendo a primeira a que renuncia o *Eu* e busca se realizar enquanto *Outro*.

No ensaio “*A Woman’s Thoughts of the Education of Girls*” [Os Pensamentos de uma Mulher sobre a Educação para Meninas], escrito e lido para a Sociedade Científica de Derby, Mrs. Roe (1866, p. 23) enfatiza que *Mulheres de personalidade forte*, ou personalidades peculiares, são geralmente “perturbadas por ‘uma determinação de palavras na boca;’ são dogmáticas e presunçosas, obstinadas e arrogantes, excêntricas em vestuário e desagradáveis em maneiras.”³² A autora faz esse apontamento para reforçar que o homem busca uma esposa que seja inteligente, mas que não anuncie a sua inteligência, pois a “mera exibição de esperteza não realça os encantos de uma jovem mulher.”³³

O que um homem inteligente quer em uma mulher é uma vontade perene de reconhecer a superioridade deste; e, por favor, é preciso lembrar que estamos tentando provar que uma mulher precisa ser educada ou ela não terá nenhuma capacidade de apreciá-lo de forma alguma. (Roe, 1866, p. 24)³⁴

Posto isto, quando Sr. March (Alcott, 2020, p. 334) afirma que a personalidade masculinizada de Jo é abandonada ao ter se tornado uma “mocinha que prende a gola direito, amarra as botas bem, não assovia, não fala gírias nem se deita no tapete como costumava a fazer,” (trad. Júlia Romeu) presume-se que sua satisfação é por acreditar que sua filha poderá se tornar, de certa maneira, uma *lady instruída*, ou seja, uma *mulher* prestativa e carinhosa.

Apesar da figura do Sr. March elogiar sua filha, vemos que Bronson dizia a si mesmo que esse comportamento de L.M. Alcott não foi uma etapa em seu

³² T.F.: [...] they are generally troubled with a “determination of words to the mouth;” are dogmatic and presumptuous, self-willed and arrogant, eccentric in dress and disagreeable in manners.

³³ T.F.: A mere exhibition of cleverness does not enhance the charms of a young woman.

³⁴ T.F.: What a clever man wants in a woman is a never-failing willingness to acknowledge his superiority; and, please to remember, we are trying to prove that a woman requires to be educated herself, or she cannot appreciate him at all.

desenvolvimento, pois, em sua adolescência, ela continuava a ser uma “criatura amorosa e rancorosa, cheia de energia e perseverança, cheia de diversão, com um senso aguçado do discurso ridículo, apto e pronta a falar; um sujeito de humor.” (Gowing, 1909, p. 6)³⁵

Nesse relato de Clara Gowing (1909, p. 7), a autora, vizinha dos Alcott em Concord, expõe que a disposição impulsiva de Louisa foi “perturbada pela contenção e restrições”³⁶ consideradas essenciais para ser uma Mulher adequada. Contudo, por meio de suas histórias, vemos a maturidade de Louisa em seu verdadeiro eu: “[...] impulsiva, calorosa, autossuficiente, séria para fazer o bem, auto sacrificial, gentil e terna ao sofrimento, indignada com o errado, alegre sob as dificuldades, simpática e grata pela bondade, com uma rápida noção do cômico em todas as circunstâncias.”³⁷

A única pessoa próxima a Louisa que aceitou seu temperamento *queer* foi sua mãe Abigail, que a entendia e ajudava a lidar com seu comportamento. Infiro que essa aceitação é por causa das semelhanças do gênio das duas, observadas por Abba ao reconhecer que o temperamento violento da filha é resultado dos caminhos turbulentos que escolhia percorrer, sendo inclusive correlacionado à melancolia. Para a mãe (A.M. Alcott, 1842 *em* LaPlante, 2012, p. 106), Louisa era generosa, não egoísta, possuía uma “boa vontade e forte apego a poucos,”³⁸ afirmando que, apesar de seu temperamento peculiar, ela deveria se preocupar com a formação de seu caráter pois, assim, conseguiria estar entre os melhores.³⁹ (A.M. Alcott, 1846 *em* LaPlante, 2012, p. 147)

No romance, após Amy cair no rio para se juntar ao passeio de Jo e Laurie depois de uma briga com a irmã, capítulo 8, Jo March (Alcott, 2020, p. 151) pede ajuda a Marmee para aprender a lidar com seu “gênio horroroso,” (trad. Júlia Romeu) pois teme que um dia fará algo terrível que estrague sua vida e faça todos odiá-la. Marmee (*ibid.*, p. 153), então, diz que seu gênio costumava ser igual ao de Jo, mas que aprendeu a controlá-lo e a não demonstrá-lo, retirando-se de algum cômodo quando acreditava que soltaria palavras impensadas, e se dá uma bronca “[...] por ser tão fraca e má.” (trad. Júlia Romeu) O que Marmee busca ensinar a sua filha é algo que lhe foi ensinado por sua mãe,

³⁵ T.F.: creature loving and spiteful, full of energy and perseverance, full of fun, with a keen sense of the ludicrous, apt speech and ready wit; a subject of moods.

³⁶ T.F.: her impulsive disposition was fretted by the restraint and restrictions which were deemed essential to the proper girl.

³⁷ T.F.: [...] impulsive, warm-hearted, self-reliant, earnest to do good, self-sacrificing, gentle and tender to the suffering, indignant at wrong, cheerful under difficulties, sympathetic and grateful for kindness, with a quick sense of the comical under all circumstances.

³⁸ T.F.: fine generous feelings, no selfishness, great good will to all, and strong attachment to few.

³⁹ T.F.: Your temperament is a peculiar one, and there are few who can really help you. Set about the formation of character, reformation of habits, and believe me you are capable of ranking among the best.

construindo e reforçando uma aliança feminina, ao mesmo tempo que foi auxiliado pelo gênio esperançoso e paciente de Sr. March.

No filme de Gerwig (2019a), com o reconhecimento das semelhanças das “naturezas difíceis” dela e de sua filha (Fotograma 5), a matriarca finaliza seu discurso afirmando que “algumas naturezas são nobres demais para serem contidas e altivas demais para se curvarem.” (trad. Monika Pecegueiro do Amaral) Em entrevista à TIME, Gerwig (2019d) afirma que, na cena em questão, ao retirarmos a moralidade pré-vitoriana, a figura da *Mulher* representa uma ambição, paixão, raiva,⁴⁰ sexualidade e interesse que não cabe nas caixas que o mundo lhes deu.⁴¹



Fotograma 5. Marmee e Jo sobre “Naturezas.” (min. 52:03 a 53:14)

A frase “algumas naturezas são nobres demais para serem contidas e altivas demais para se curvarem” foi retirada de umas das entradas dos diários de Abigail May Alcott, em que Abba fala brevemente sobre a volta de Louisa para casa após realizar um trabalho para o “cavaleiro ministerial” (Alcott, 1874, em Showalter, 1997, p. 350), James Richardson.

11 de Janeiro de 1850. Louisa regressou de sua temporada [com os Richardson] após uma ausência de sete semanas... Ela *não* deve reconhecer o serviço, e estou contente pela ligação ter sido vagamente mantida, assim dissolvida rapidamente. Creio que existem naturezas nobres demais para serem contidas, e altivas demais

⁴⁰ Tal como afirma Lauretis (1984, p. 166), a raiva é uma resposta intensamente pessoal que se fundamenta na experiência histórica das Mulheres.

⁴¹ T.F.: If you strip away this pre-Victorian morality, what you have is ambitious, passionate, angry, sexual, interesting women who don't fit into the boxes the world has given them.

para se curvarem. De tais é a minha Lu. (A.M. Alcott, 1850 *em* LaPlante, 2012, p. 179)⁴²

Interpreto que, ao pontuar essas “naturezas nobres,” tanto Abba quanto Marmee, querem que sua filha não se restrinja, ou se dobre, às influências de outrem, por mais difícil que seja lidar com seu comportamento e caráter, e mesmo que a restrição seja algo socialmente aceitável. Isso implica que, na visão de sua mãe, Jo faria melhor que ela ao seguir seu propósito maior, mantendo a sua natureza rebelde, não renunciando o seu *Eu*.

Outra diferença dessa cena com o romance alcottiano é a ausência de Marmee ressaltando a importância que o Sr. March teve ao ajudá-la a acalmar a sua natureza. No romance, Marmee afirma que o Sr. March

[...] nunca perde a paciência – nunca duvida nem reclama –, sempre tem esperanças, e trabalha e aguarda de maneira tão alegre que tenho vergonha de ser diferente. Seu pai me ajudou, me consolou e me mostrou que preciso tentar pôr em prática todas as virtudes que quero que minhas meninas possuam, pois sou o exemplo delas. (Alcott, 2020, p. 153, trad. Júlia Romeu)

Apesar de, em ambos *L.W.*, a figura paterna estar ausente em grande parte da história, verifico que na narrativa filmica não há destaque para as ações do Sr. March, possuindo ele apenas oito falas ao longo dos 135 min de filme. Ao interpretar que Gerwig elucida as vozes de Mulheres, a ideia de que Marmee renuncie sua natureza devido à figura masculina se opõe à independência da matriarca, que foi forçada por situações externas a se estabelecer sozinha.

Para Abigail (1845 *em* Strickland, 2002, p. 44),⁴³ as Mulheres são ensinadas a parecer e aparecer, ao invés de ser ou fazer, criando-se uma espécie de fantasia do belo. Com essa consciência da condição feminina, ela ensina suas filhas a possuírem algo para si que pudesse sustentá-las economicamente (comércio, arte ou algum outro trabalho), poupando-as de depender de outras pessoas, bem como das dificuldades que afligiram Abigail ao longo de sua vida.

A própria Abba, para melhorar a situação familiar, teve que assumir o comando da casa e, com ajuda de suas filhas, conseguir algum retorno econômico. Apesar de seus esforços, corroborando com o que se discutiu no tópico anterior, a remuneração das

⁴² T.F.: January 11, 1850. Louisa returns from her term [with the Richardsons] after an absence of seven weeks... She is *not* to recognize service, and I am glad the connexion was loosely sustained, so soon dissolved. I believe there are some natures too noble to curb, too lofty to bend. Of such is my Lu.

⁴³ T.F.: to seem, to appear, not to be and do. Costume, not amour, dress, not panoply, is covering for women.

Mulheres Alcott não era o suficiente para tirá-las de sua condição, imposta pela busca transcendentalista de Bronson, e nem correspondia ao valor que seu marido ganhava com suas pesquisas. Em uma carta ao marido, escrita em 1853, Abigail (1853 *apud* Strickland, 2002, p. 47)⁴⁴ afirma que, apesar dos esforços das Mulheres Alcott:

elas não puderam produzir em seis meses muito mais do que você consegue em seis semanas. *Isso mostra [...] a remuneração incompetente paga a toda mão-de-obra feminina e prova o valor do trabalho intelectual sobre o manual ou qualquer serviço realizado pelas mulheres.* É evidente [...] a grande vantagem de você estar no mercado de trabalho e não sua esposa ou filhas. (grifos meus)

Conforme visto anteriormente, e discutido com mais detalhes adiante, os trabalhos oferecidos às Mulheres eram relacionados às atividades domésticas (trabalho doméstico, costura), trabalho em fábricas e educação infantil, preservando os princípios de feminilidade e domesticidade vitorianos. Segundo Gorham (1982, p. 103), os trabalhos intelectuais correlacionados à ciência, bem como seu estudo formal, eram vistos como masculinos pois, de alguma maneira, prejudicavam a “delicadeza feminina.”

Na mesma linha do trabalho, as Mulheres, uma vez que eram ensinadas a parecer e a aparecer, voltavam-se aos estudos dos ensinamentos domésticos, etiquetas e as artes. Em relação ao último, Margaret A. Nash (2013, p. 48), em concordância com o catálogo da Amite Female Seminary⁴⁵ (1859), demonstra que o ensino de Música e Arte tinha como objetivo dar graça e elegância à Mulher para se adornar sua vida social, contribuindo com o caráter *feminino*. A maioria das instituições de ensino endossava a arte como objetivo educacional, assim como os editores das revistas voltadas ao público feminino, desde que, para não prejudicar a *feminilidade*, não se tornassem estudos mais aprofundados ou que causassem sérios prejuízos a sua posição social/sexual.

Ao exibir sua formação em música e arte, uma mulher poderia demonstrar sua sofisticação a um pretendente potencial; além disso, sua formação em música

⁴⁴ T.F.: With all the efforts of the female part of the family, they could not produce in six months much more than you have in six weeks. This shows [...] the incompetent wages paid to all female labor and proves the greater value of intellectual labor over manual, or any service performed by women. It is evident [...] the great advantage of your being in the market rather than the wife or maids.

⁴⁵ A palavra *Seminary*, no século XIX, era utilizada para descrever as faculdades designadas às Mulheres, diferenciando-as das *colleges* [faculdades] dos Homens, a exemplo da Amite Female Seminary em Liberty, Mississippi. Segundo Bonnie S. Jacobi (2001, p. 49), em termos gerais, essas faculdades tinham o objetivo de auxiliar as Mulheres a se prepararem para sua vida social, continuando os ensinamentos estudados nas escolas e colocando em prática o intelecto e a natureza *feminina*, isto é, dentro da esfera doméstica e da noção de feminilidade.

poderia ajudá-la a manter seu relacionamento conjugal. Por exemplo, quando na companhia dos associados comerciais de seu marido, ela poderia manter conversas inteligentes sobre as artes ou entreter ao piano. (Jacobi, 2001, p. 49)⁴⁶

Colleen Reardon (1996, p. 78) define Elizabeth (Beth) March como a irmã que mais se conecta à ocupação tradicional feminina assalariada do trabalho doméstico, principalmente devido a sua conexão com o piano. Tal instrumento é simbolicamente *feminino*, visto a delicadeza dos movimentos, permitindo que a Mulher mantenha a elegância e o decoro de seu sexo, servindo como manifestação e concretização da imagem de Beth ligada à esfera *feminina*.

Em “Os Fardos,” capítulo 4, a narradora (Alcott, 2020, p. 102) afirma que Beth tinha “tanto amor à música, tentava aprender com tanto afinco e praticava com tanta paciência no velho instrumento estridente,” (trad. Júlia Romeu) mas ninguém via o seu esforço, nem tentava ajudá-la. Esse esforço não era para sua própria ambição pois a personagem se coloca à margem de suas irmãs até precisarem dela, “vivendo pelos outros tão alegremente que ninguém vê os sacrifícios até que o grilinho pare de ciciar diante da lareira [...] deixando só o silêncio e sombras para trás.” (trad. Júlia Romeu)

A personagem, descrita como a musicista da família, tem uma maneira suave de tocar as teclas do piano e “fazer um acompanhamento agradável às canções simples que cantavam.” (Alcott, 2020, p. 66, trad. Júlia Romeu). Esses acompanhamentos, contudo, proporcionam também uma subjugação quase absoluta de seus desejos, uma vez que, apesar de compor suas músicas, a personagem opta por tocar as músicas favoritas de sua família, ou as que lhe são solicitadas por terceiros.

Petra Meyer-Frazier (2006, p. 52) discorre que apesar da caracterização de Beth, vista nos excertos acima, a personagem controla o piano e o usa para se expressar, mesmo que “relutante em se mostrar em qualquer forma ou para exibir sua realização de maneira convencida,”⁴⁷ fazendo com que a sua voz, por escolha própria, esteja escondida na esfera privada.

A relação de Beth com o tocar piano é o meio através do qual a Alcott retrata a complexa interação de realização, de autorrealização, e a profunda, mas

⁴⁶ T.F.: By flaunting her training in music and art, a woman could demonstrate her sophistication to a potential suitor; moreover, her training in music could help her sustain her marital relationship. For example, when in the company of her husband’s business associates, she could hold intelligent conversations about the arts or entertain the piano.

⁴⁷ T.F.: She is reluctant to display herself in any way or to display her accomplishment in a conceited manner.

deliberadamente não falada, sensação de caracterizava os ideais de mulher do século XIX. É, de fato, a exibição arquetípica de Beth dessas características que a fazem tão venerada por amigos, familiares e leitores. (Meyer-Frazier, 2006, p. 52)⁴⁸

Apesar do filme focar mais nas experiências das outras irmãs March, ainda observamos a relação de Beth com o piano e a sua timidez em tocar para outras pessoas, conforme vemos na sequência introdutória de Beth tocando na casa de sua infância que no momento se encontra vazia (Fotograma 6). Para a atriz australiana que interpreta Beth March, Eliza Scanlen, a sua paixão pela música permite que a personagem superasse sua timidez e unificasse sua família, apesar de Beth abordar a vida de maneira simples. A música “definitivamente coloriu seu mundo para melhor e deu-lhe confiança para crescer ao lado de suas irmãs.” (Scanlen, s/d em McIntyre, 2019, p. 48)⁴⁹



Fotograma 6. Introdução de Beth no filme e sua relação com o piano. (min. 09:50 a 10:09)

Assim como ocorre no romance, suas irmãs, principalmente Jo, a incentivam a tocar, compor e demonstrar suas composições devido ao seu grande talento artístico, mas Beth continua afirmando que ela fica contente em apenas tocar para a família, ainda a colocando, portanto, dentro do ideal de *feminilidade*. Mesmo quando o Sr. Laurence lhe oferece o piano de sua mansão (Fotograma 7), tal como ocorre no livro (Alcott, 2020, p.

⁴⁸ T.F.: Beth’s relationship to piano playing is the means through which Alcott portrays the complex interaction of accomplishment, self-effacement, and deep but deliberately unspoken feeling that characterized nineteenth-century ideals of womanhood. It is, indeed, Beth’s archetypical display of these characteristics that makes her so revered by friends, family, and readers.

⁴⁹ T.F.: In many ways, Beth approaches life and love with simplicity, but music most definitely colored her world for the better and gave her confidence growing up alongside her three sisters.

128), Beth, inicialmente relutante, apenas aceita sua proposta ao saber que ninguém iria ouvi-la.



Fotograma 7. Sr. Laurence oferece o piano a Beth. (min. 55:17 a 55:45)

No romance, os acontecimentos descritos em “*Beth Encontra o Palácio Belo*,” capítulo 6, mostram Beth entrar silenciosamente na casa dos Laurence por diversos dias para tocar o seu “ídolo” (trad. Júlia Romeu). A personagem encontra partituras de uma música bonita que a permite, com os dedos trêmulos e frequentemente parados para observar se alguém estaria presente na casa, tocar o imenso instrumento, fazendo-a esquecer do “medo de si mesmo e do resto do mundo graças ao deleite inexprimível que a música lhe proporcionava.” (Alcott, 2020, p. 128, trad. Júlia Romeu) Nos dias subsequentes, infere-se que o Sr. Laurence auxiliava a personagem em seu aprimoramento artístico, ao, indiretamente, presenteá-la com livros de exercícios e partituras novas em cima do piano, e ao conversar com Beth sobre as músicas que estava aprendendo.

A sequência da vez que Beth vai à casa dos Laurence (Fotograma 8) inicia-se com um *Plano Geral*⁵⁰ da personagem saindo de sua casa estando no ponto de vista (*point of view*)⁵¹ do Sr. Laurence, que observa a personagem se aproximar de sua mansão a partir da janela de seu escritório. Após isso, em *Primeiro Plano*, observamos a personagem

⁵⁰ Conforme define Bordwell e Thompson (2013, p. 749), *Plano Geral* é o enquadramento em que a escala do objeto-personagem mostrado é pequena, enquanto no *Primeiro Plano* este enquadramento do objeto-personagem mostrado é relativamente maior no quadro.

⁵¹ Ponto de vista se refere ao “plano filmado com a câmera posicionada próximo de onde os olhos da personagem estaria, mostrando o que ela veria.” (Bordwell & Thompson, 2013, p. 749, trad. Roberta Gregoli).

entrar no salão de entretenimento, onde normalmente os pianos estavam localizados, relutante, visto que demora em torno de vinte segundos até Beth começar a tocar *Pappilons Op. 2. X. Vivo* e *Kinderszenen Op. 15: No. 1. Von fremden Ländern und Menschen*, ambas do compositor alemão, Robert Schumann.



Fotograma 8. Beth tocando na mansão do Sr. Laurence. (min. 56:29 a 56:45; 57:16 a 57:35; 59:02 a 60:17)⁵²

Segundo Emma Beelen (2021, p. 29), a adaptação de Gerwig oferece um meio no qual a música é expressa para explicar o efeito que a personagem tem sobre os outros, posto como o Sr. Laurence silenciosamente acompanha Beth tocando e se comove com a performance, visto no último quadro do Fotograma 8. Podemos observar esse efeito também na performance de Bhaer (Fotograma 9) ao tocar *Piano Sonata No. 8 em C menor, Op. 13*, ou *The Sonata Pathétique*,⁵³ de Ludwig van Beethoven, em que as personagens em cena se comovem ao lembrar de Beth após sua morte, ressuscitando a memória da personagem através de seu símbolo (Ue, 2020).

⁵² As sequências de cenas de Beth na casa dos Laurence são intercaladas com as sequências de Meg vai a Feira de Vaidades.

⁵³ A primeira vez que *Adagio cantabile*, segundo movimento da sonata de Beethoven, aparece é quando Jo sai de Nova Iorque após receber a notícia do deterioramento da saúde de sua irmã (Ue, 2020, p. 2).



Fotograma 9. *Sonata Pathétique*. (min. 119:17 a 119:56)

Conforme discorre Antonia Losano (2008, p. 24) sobre a produção artística, os autores das revistas vitorianas, por exemplo, ressaltam a importância da arte para o ambiente doméstico pois, em sua performance, a Mulher conseguiria aprender a ver e perceber o mundo por meio da beleza artística. Voltando-nos ao ensinamento das artes para as irmãs March, percebemos, apesar das outras perseguirem os caminhos domésticos, que esse nem sempre foi o caso para Amy March com a pintura, afirmando querer ser reconhecida como pintora.

Se o “gênio é a eterna paciência,” como afirma Michelangelo, Amy certamente tinha algum direito àquele atributo divino, pois perseverou apesar de todos os obstáculos, fracassos e desencorajamentos, acreditando com firmeza que um dia faria algo digno de ser chamado de “arte sublime.” (Alcott, 2020, p. 379, trad. Júlia Romeu)

Em “*Experimentações Artísticas*,” capítulo 26, Alcott (2020) relata todas as experimentações das artes plásticas realizadas por Amy: desenhos feitos a bico de pena com tinta nanquim, pirogravura, pintura à óleo, retratos a carvão, argila, gesso etc. Apesar de seus desejos artísticos, marcados no excerto acima, Amy também os conciliava com aprender outras artimanhas, a fim de se tornar uma mulher atraente e prendada, sendo mais bem sucedida com esses outros aprendizados por possuir um instinto “natural” para o que é agradável e adequado, sabendo sempre a coisa certa a dizer e fazer.

Assim como Beth representa o ideal de domesticidade, Noa Mes (2021, p. 7) argumenta que os desejos de Amy e sua auto objetificação corresponde à demanda de a

Mulher vitoriana se comportar como narcisista, no mesmo processo que requer uma posição de submissão. Em outra leitura, com base em Elizabeth Lennox Keyser (1999, p. 73 apud Mes, 2021, p. 8), pontua-se que sua arte não se correlaciona com seus desejos familiares, contrapondo-se com o desejo de Jo em vender histórias para auxiliar sua família, a perseguição artística a coloca em uma posição de empoderamento, principalmente com essas tentativas de aprimorar suas habilidades nas artes plásticas e visuais.

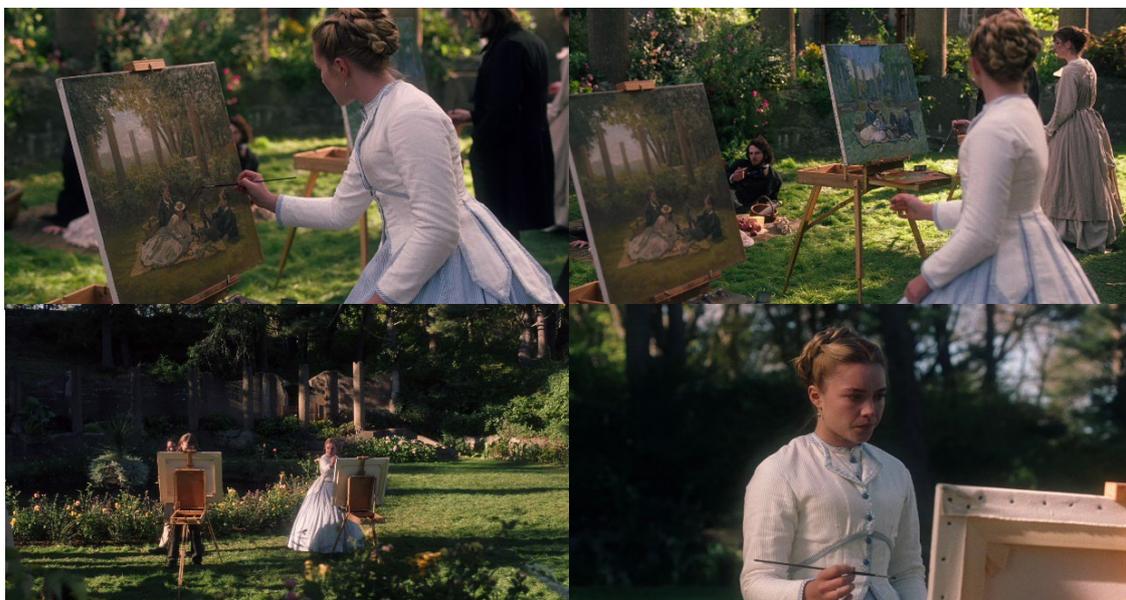
Amy é introduzida na narrativa fílmica em sua temporada na Europa, com tia March, em seu curso de pintura (Fotograma 10). Conforme fundamenta Losano (2008, p. 27), era comum que as Mulheres-pintoras fossem a Paris, Alemanha ou Itália para estudarem a arte da pintura devido à liberdade e encorajamento oferecido às Mulheres nas Escolas voltadas à arte. Mesmo com essa maior liberdade, as Mulheres-pintoras tinham dificuldade em exhibir suas obras pois isto ia contra o ideal vitoriano de domesticidade, ao mesmo tempo em que essa atividade econômica, fortemente relacionada à esfera pública, não lhes era oferecida como tal – nem sendo concedida a possibilidade do anonimato uma vez que

Tintas e quadros têm uma presença física visível (e olfativa); pincéis e potes de pintura não podem ser tirados do caminho a qualquer momento; telas e cavaletes ocupam espaço. A educação artística também foi um problema particularmente espinhoso, uma vez que geralmente era feita em público e o espectro de desenhar a partir da vida sempre se escondia o fundo. A rara mulher pintora que esculpiu com sucesso um espaço para pintar, garantir uma educação artística, e pintar um bom quadro tinha ainda mais trabalho a fazer na arena pública. (Losano, 2008, p. 34)⁵⁴

Abigail May Alcott Nieriker, fonte de inspiração para Amy March, frequentou as escolas parisienses de pintura no final da década de 1870, experiências as quais a pintora compartilha em seu guia *Studying Art Abroad, and How to do it Cheaply* (1879). Nieriker reconhece que as Mulheres estadunidenses estavam começando a procurar, na Europa, esse espaço para produção artística, visto os obstáculos da educação em Belas Artes. Em

⁵⁴ T.F.: Paint and paintings have a visible (and olfactory) physical presence; brushes and paint pots can't be whisked out of the way at a moment's notice; canvases and easels take up space. Art education, too, was a particularly thorny problem, since it was generally done in public and the specter of drawing from life always lurked in the background. The rare woman painter who successfully carved out a space in which to paint, secured an artistic education, and painted a good picture had yet more work to do in the public arena.

seus relatos sobre Paris, por exemplo, a autora (1879, p. 51) sugere que necessitaria de uma cooperação de um número suficiente de Mulheres para “formar um clube, contratar um estúdio, escolher um crítico e contratar modelos,” assegurando, assim, as mesmas vantagens desfrutadas somente por Homens,⁵⁵ devido às opções escassas dos ateliês que aceitassem Mulheres.



Fotograma 10. Amy Comparando seu quadro com seu colega. (min. 06:01 a 06:21)

No fotograma acima, observamos Amy, interpretada por Florence Pugh, comparar a sua paisagem com a de um colega que pinta em um estilo similar ao do impressionismo, contrastando-a com sua pintura realista. Essa comparação, em minha leitura, faz com que a personagem acredite que apenas saiba recriar um movimento artístico, ao invés de criar um estilo ou movimento, visto que o Impressionismo, ou a Escola Impressionista, em tese, inicia-se na década de 1870.

Por meio dessa comparação, a personagem aos poucos perde a vontade de concretizar seu desejo em se tornar e ser reconhecida como a maior pintora do mundo. No Fotograma 11,⁵⁶ Amy passa a se ver como fracassada e acredita que nunca será um gênio artístico, apesar de reconhecer seu talento, afirmando que não se contentará em

⁵⁵ T.F.: It only needs, however, the co-operation of a sufficient number of earnest female students to form a club, hire a studio, choose a critic, and engage models, to secure the same advantages now enjoyed only by men.

⁵⁶ T.C.: **AMY:** I’m a failure. Jo is in New York, being a writer, and I’m a failure. **LAURIE:** That’s quite a statement to make at twenty. **A.:** Rome took all the vanity out of me. And Paris made me realize I’d never be a genius. I’m giving up all my foolish artistic hopes. **L.:** Why should you? You have so Much talent and energy. **A.:** Talent isn’t genius, and no amount of energy can make it so. I want to be great, or nothing. I won’t be a common-place dauber, so I don’t intend to try anymore.

estar em um local-comum da arte e, mesmo com todo seu esforço, tentativa e energia, não conseguirá ocupar o local almejado.

Em entrevista à revista *Deadline*, Gerwig (2020) afirma que a personagem apresenta uma ambição similar à de Jo March, ou seja, uma perseguição egomaniaca da posição de uma grande artista. Ao mesmo tempo em que a ambição de Amy não é posta como algo pequeno, a personagem possui uma consciência coletiva da dificuldade de ser uma Mulher ambiciosa em seu contexto.



Fotograma 11. Amy no Ateliê em Paris. (min. 63:14)

Da mesma maneira que a arte é uma diversão doméstica, ela também é o ensinamento das etiquetas e disciplina à Mulher sobre todas as partes de seu corpo, por meio de regras comportamentais postas em morais do *viver feminino*. Ao descrever o casamento enquanto uma situação social, em que o casal se torna uma pessoa social (Beauvoir, 2019b, p. 331, trad. Sérgio Milliet), recai sobre a Mulher, por meio de seus lazeres, o dever de manter a posição familiar na hierarquia social, ou seja, de representar sua família e a si mesma dentro de sua classe e meio. Conhecer as etiquetas de sua classe e meio, portanto, auxiliavam-na a manter uma aparência de *lady instruída*, sendo uma das maneiras de se impor e demonstrar a etiqueta vitoriana por meio das vestimentas.

Para Beauvoir (2019b, p. 332), o ato de se vestir, ou a toailete, possui um caráter duplo que, por um lado é destinado a manifestar a dignidade social da mulher, e, por outro, concretiza um narcisismo feminino. Beauvoir (ibid.) afirma que cuidar de sua beleza e se arrumar é “uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa

como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma.” (trad. Sérgio Milliet)

Para manifestar a dignidade social, as vestimentas das Mulheres, conforme discorre Nancy Henley (1977, p. 90), são projetadas para enfatizar os contornos corporais femininos, além de servirem como “vitrine para a exibição dos materiais frágeis (como rendas e chiffon) associados ao mundo feminino.”⁵⁷ A roupa restritiva feminina, portanto, é parte do armamento que mantém as mulheres em um comportamento *feminino*, ou seja, em uma postura adequada para *ladies*: “mantendo as pernas devidamente fechadas quando sentadas, não inclinadas de modo a revelar os seios, mantendo a saia cobertura de perna atualmente aceita.” (ibid.)⁵⁸

Podemos observar essa restrição das vestimentas no capítulo “Meg vai à Feira de Vaidades,” capítulo 10, em que Margareth (Meg) March utiliza um “vestido azul-celeste tão apertado que mal conseguia respirar.” (Alcott, 2020, pp. 166-167, trad. Júlia Romeu) Com base nos estudos de Valerie Steele (1985), a silhueta feminina, a partir da década de 1820, é definida por meio dos espartilhos, que passam a ser elementos essenciais no vestuário feminino, refletindo e reforçando a *figura feminina* enquanto “submissa, masoquista e narcisista.” (Steele, 1985, p. 90)⁵⁹

Para Steele (1985, pp. 93-94),⁶⁰ a toalete *feminina* se destinava à impressão de beleza, mesmo que desconfortável e inconveniente, pois chamava a atenção para as características femininas consideradas atraentes. À moda *feminina*, portanto, impõe-se belezas opulentas, mesmo isto sendo considerado como uma “beleza camponesa,” que reforçava o ideal “maternal, infantil e sedutor” neoclássico. (Steele, 1985, p. 104)

No século XIX, as mulheres eram amplamente consideradas como o "sexo ornamental" e o sexo moralmente superior. Elas eram supostamente atraídas "naturalmente" tanto para o belo quanto para o bom. Esta idealização da Mulher

⁵⁷ T.F.: It has also been a showcase for the display of the frail materials (like lace and chiffon) associated with the female world.

⁵⁸ T.F.: keeping the legs properly closed when sitting, not leaning over so as to reveal breasts, keeping the skirt down to whatever is its current accepted leg coverage.

⁵⁹ T.F.: [...] Victorian women’s clothing may be seen as reflecting and reinforcing the feminine role of a submissive, masochist, and narcissistic being.

⁶⁰ T.F.: It seems far more likely that women’s dress was intended to convey the impression of *beauty*. The fashion might have been at times uncomfortable or inconvenient, but it diverted attention from possible deficiencies of nature, while drawing attention to attractive features, and ideally making the wearer look and feel pretty and charming.

era frequentemente associada à *glorificação da domesticidade e da pureza sexual*. (Steele, 1985, p. 107-108, grifo meu)⁶¹

Essa aparência era mantida no decoro dos *ballrooms* [salão de baile], locais em que, muitas vezes, as jovens Mulheres da alta sociedade eram apresentadas socialmente em bailes de debutante. Em 1857, Thomas Hillgrove publica *The Scholar's Companion and Ball-Room Vade Macum*, onde o dançarino descreve as etiquetas dos bailes em todas as suas instâncias, focando, aqui, apenas na descrição da toailete. Pondo em evidência o ideal da beleza vitoriana, o autor inicia seu capítulo “*The Toilet*” [A Toailete] afirmando que as *ladies* devem levar em consideração a simplicidade de seu vestido, utilizando o menor número de acessórios. O vestido, em questão, deveria considerar o formato e a compleição da jovem, sendo que a harmonia dessas características envolve uma ideia de contraste:

Se altas, finas e graciosas, branco ou cores claras são supostamente adequadas, mas se inclinadas a sobrepeso, devem ser evitados, já que têm a reputação de aumentar o aparente volume da que o usa. As cores claras, como rosa, salmão, azul claro, milho, verde maçã e branco estão mais em voga entre as loiras, por harmonizarem com sua compleição. As cores brilhantes são mais geralmente selecionadas pelas morenas por uma razão semelhante. (Hillgrove, 1857, p. 13)⁶²

Enquanto Meg e suas irmãs estão selecionando os vestidos e acessórios para sua temporada com os Moffat, podemos observar que as irmãs March possuem um certo entendimento sobre o decoro das vestimentas dos bailes, bem como da toailete da alta sociedade. Meg seleciona um vestido de tarlatana branco (utilizado previamente em “O jovem Laurence,” capítulo 3), um traje cinza novo e um vestido de popelina, além de levar consigo um casaco de seda, um chapéu e uma sombrinha (Alcott, 2020, p. 158), acessórios comuns durante as décadas de 1840 e 1850.

A descrição de seus trajes e acessórios (Alcott, 2020, pp. 158-159), contudo, é feita fazendo comparação com a opulência dos acessórios das irmãs Moffat:

⁶¹ T.F.: In the nineteenth century, women were widely regarded as both the “ornamental sex” and the morally superior sex. They were supposedly drawn “naturally” toward both the beautiful and the good. This idealization of Woman was often associated with the glorification of domesticity and sexual purity.

⁶² T.F.: If slender and sylph-like, white, or very light colors are supposed to be suitable but if inclined to embonpoint, they should be avoided, as they have the reputation of apparently adding to the bulk of the wearer. Pale colors, such as pink, salmon, light blue, maize, apple green, and white, are most in vogue among the blondes, as being thought to harmonise with their complexions. Brilliant colors are more generally selected by the brunettes for a similar reason.

Meu casaco de seda não está nem um pouco na moda e meu chapéu não se parece com o de Sallie; não quis dizer nada, mas fiquei horrivelmente decepcionada com minha sombrinha. [...] Ela é forte e boa, por isso não deveria reclamar, mas sei que ficarei com vergonha dela ao lado da sombrinha de Annie, que é de seda com a ponteira dourada. (trad. Júlia Romeu)

Inicialmente, para o primeiro baile, Meg planejava usar seu vestido de popelina, mas, ao ver os vestidos vaporosos e elegantes das outras meninas, optou pelo vestido de tarlatana, descrito como “mais velho, puído e gasto.” (Alcott, 2020, p. 161, trad. Júlia Romeu) Infiro também que a troca foi influenciada pelo material utilizado nos dois vestidos, uma vez que, para os bailes, o material deveria ser o mais leve possível, quanto mais delicado, melhor. (Hillgrove, 1857, p. 13) Apesar do material ainda estar correspondente ao decoro da alta sociedade, a tarlatana apresenta um contraste com a opulência da seda, o que explicaria a reação das meninas com o seu vestido e as críticas que a jovem recebe.

Meg viu as meninas espiando o vestido e depois trocando olhares [...]. Ninguém disse nem uma palavra sobre o vestido, mas Sallie se ofereceu para arrumar-lhe o cabelo, Annie para amarrar-lhe a faixa, e Belle, a irmã noiva, elogiou-lhe os braços alvos; no entanto, Meg viu naquelas gentilezas apenas compaixão por sua pobreza, e seu coração ficou muito pesado. (Alcott, 2020, p. 161, trad. Júlia Romeu)

Apesar das críticas sobre suas vestimentas não serem feitas diretamente à personagem, Meg escuta a conversa de duas pessoas que a julgam por sua aparência simples (ou inocência pastoral). Na conversa em questão (Alcott, 2020, p. 163), as personagens não identificadas julgam que Meg teria uma aparência agradável “se pudesse se arrumar com mais estilo,” e sugerem oferecer um vestido “apropriado” a ela na próxima festa caso o “vestido mal-ajambrado de tarlatana for o único que tiver.” (trad. Júlia Romeu)

Segundo Maribeth Shaffer (2013, pp. 34-35), as *Vanity Fairs* [Feiras de Vaidades] simbolizam um tipo de competição em que as Mulheres buscavam maridos ricos, tornando-as mercadoria no jogo de compra e venda de suas vaidades. Esse comportamento ia contra os ensinamentos de Marmee, a qual considerava ser mais importante que suas filhas mantivessem seus valores morais do que buscar um valor monetário. Nesse sentido, as feiras de vaidades simbolizam o sacrifício da virtude e da humildade feminina com o intuito de atravessar o espelho metafórico do mundo

patriarcal, conquistando a riqueza material concedida por um casamento de conveniência com um homem rico.

Com o intuito de evitar novamente esse constrangimento, movido também pela falta de possuir um outro vestido, Meg utiliza, no segundo baile, o vestido azul-celeste apertado de Belle Moffat. O que se infere dessa escolha, portanto, é a participação ativa da personagem nas feiras de vaidade ao perceber que ela deve se tornar uma “pequena beleza” (Alcott, 2020, p. 167, trad. Júlia Romeu) a fim de atrair uma atenção positiva sobre sua pessoa, mesmo que o casamento não fosse, de fato, sua intenção.

Ela descobriu que havia um encanto nas roupas caras que atraía certo tipo de pessoas e ganhava seu respeito. Diversas mocinhas que nunca haviam prestado atenção em Meg antes se mostraram muito afetuosas; diversos rapazes que haviam passado a última festa apenas observando-a agora não apenas a olharam como pediram para ser apresentados e disseram-lhe coisas tolas, porém agradáveis. (Alcott, 2020, p. 168, trad. Júlia Romeu)

Para Meg o que importava, portanto, não era o jogo de compra e venda de suas vaidades, mas o atravessamento desse espelho da alta sociedade, no intuito de manter uma aparência de “dama requintada” como maneira de pertencer, ao menos por uma noite, à alta sociedade. Contudo, devido a um aprimoramento do decoro dos bailes, os acessórios utilizados por Meg, emprestados pelas irmãs Moffat, a colocam no limite entre ser uma *lady* e ser uma tentativa falha por não demonstrar humildade.

A ele foi acrescentado um conjunto de joias em filigrana de prata: pulseiras, colar, broche e até brincos, que Hortense arrumou com uma fita de seda cor-de-rosa que não aparecia. Um debruado de botões de rosas-chá no peito e um detalhe plissado no decote fizeram com que Meg se conformasse em exhibir seus belos ombros alvos, e um par de botas de seda azul de salto alto realizaram o último desejo de seu coração. Um lenço de renda, um leque de plumas e um buquê num suporte de prata foram os toques finais. (Alcott, 2020, p. 167, trad. Júlia Romeu)

Apesar do reconhecimento dos outros sobre sua toailete, a personagem ainda recebe críticas sobre sua aparência, principalmente de figuras masculinas, como Laurie e Major Lincoln. Para Laurie (Alcott, 2020, pp. 169-170), Meg aparenta estar “adulta e diferente” e “empeteca demais” com o seu vestido, mesmo afirmando depois que ela está “simplesmente esplêndida.” O comentário do Major Lincoln, feito para a sua mãe, segue

a mesma linha de Laurie, afirmando que eles a “estragaram completamente” por estar “embonecada.” (trad. Júlia Romeu)

Steele (1985, p. 76) discorre que as Mulheres da alta burguesia, ao terem uma vida social pautada em eventos como bailes, *soirées* e teatro, necessitavam parecer bonitas e elegantes, podendo estabelecer as regras de vestuários apropriadas. Essa liberdade de estabelecer a toailete apropriada não era concedida às Mulheres das classes inferiores, pois, ao levarem uma vida social mais restrita, eram limitadas a um “grau de exibição erótica que teria sido aceitável,”⁶³ não podendo arriscar a crítica pública por aparecerem muito *avant-garde*. O que se infere a partir desse apontamento de Steele (1985), portanto, é que a personagem deveria se manter restrita a simplicidade e humildade por não pertencer à classe alta, não devendo utilizar tantos acessórios, ostentando uma riqueza que não possui.

No *L.W.* de Gerwig (2019a), apesar de não adentrarmos nos diálogos e nas críticas feitas pelas personagens Moffats e outros convidados da festa, a espectadora observa a discrepância do *status* social da personagem por meio das vestimentas escolhidas pela Diretora de Figurino, Jacqueline Durran. No início da sequência correspondente ao capítulo “*Meg vai à Feira de Vaidades*” por exemplo, nota-se que a personagem (Fotograma 12) repete o vestido anteriormente utilizado por ela na festa da Sra. Gardiner (Fotograma 13).



Fotograma 12. Meg vai à Feira de Vaidades. (min. 56:27 e 57:12)



Fotograma 13. Meg March na festa da Sra. Gardiner. (min. 12:54 a 13:30)

⁶³ T.F.: the situations themselves implicitly limited the degree of erotic display that would have been acceptable.

Emma Watson (s/d *em* McIntyre, 2019, p. 108), atriz que interpreta Meg March, afirma que, apesar da sua falta de dinheiro, a personagem é a que se veste de maneira mais elegante - “tudo o que ela veste é cuidadosamente cortado, feito sob medida, escolhido, feminino e elegante.”⁶⁴

Segundo a Diretora de Figurino (2019b, s/p), em entrevista para o *The New Zealand Herald*, as roupas de Meg estabelecem um romantismo, uma tensão na vida vitoriana, que simboliza seus ideais românticos de pertencimento aos padrões da época. Em outra entrevista, para o *Los Angeles Times*, Durrant (2019a, s/p) afirma que a festa em Boston representa a “alta da sociedade americana, e todos estão se preparando em tons pastéis, e é uma espécie de mundo mágico de garotas bonitas e jovens.”⁶⁵

O momento do aparente pertencimento da personagem à alta sociedade, portanto, é quando utiliza o vestido rosa em tons pastéis (Fotograma 14), emprestado por Sallie Moffat, os mesmos tons previamente utilizados pelas personagens na primeira festa, conforme observado no Fotograma 12. Indago que é um aparente pertencimento pois, conforme visto anteriormente em *Hillgrove* (1857, p. 13), a cor rosa era mais recomendada para ser utilizada pelas loiras, como o caso de Sallie, visto que harmoniza com sua compleição, o que demarcaria um certo deslocamento do decoro dos bailes e de Meg nesse universo dos Moffat.



Fotograma 14. O “Pertencimento” de Meg. (min. 57:36 a 58:00)

Apesar de Meg ser aceita por essa sociedade no momento da festa, a personagem ainda recebe críticas de Laurie (Fotograma 15),⁶⁶ o qual a julga por: a. aceitar um apelido

⁶⁴ T.F.: everything she wears is very carefully cut and tailored and considered and feminine and elegant.

⁶⁵ T.F.: [...] at the highest of American society, and everyone’s primping in pastels, and it’s a kind of magical world of pretty young girls.

⁶⁶ T.C.: **MEG** (trying to be normal): Laurie! I didn’t know you were going to come! **LAURIE**: It was supposed to be a surprise. **M.**: And what a lovely it is! **L.**: Why are they calling you Daisy? **M.**: It’s their pet name for me. **L.**: Meg is a perfectly good name. **M.**: It’s just like playing a part, to be Daisy for a little while. **L.**: What would Jo say? (Meg says nothing but looks concerned). You wouldn’t actually marry one of these men, would you? **M.**: I might. **L.**: You’ll get a terrible headache tomorrow. **M.**: Do you like how I look? **L.**: No, I don’t. **M.**: Why not? **L.**: I don’t like fuss and feathers. **M.**: You... You are the rudest boy I ever saw.

dado a ela (Daisy);⁶⁷ b. por pensar em se casar com os homens da festa; e c. por escolher o vestido que lhe foi emprestado, ao não gostar de “fru-frus e frescuras.”⁶⁸ (trad. Monika Pecegueiro do Amaral)



Fotograma 15. Diálogo entre Laurie e “Daisy.” (58:02 a 59:01)

Segundo Beauvoir (2019b), na adolescência consolida-se o conflito interno da renúncia do *Eu* e da busca por se realizar enquanto *Outro*. A Mulher em formação fica orgulhosa por capturar o interesse masculino, ao mesmo tempo que não quer ser vista como um mero objeto, ou ainda, ela “não aceita o destino que a natureza e a sociedade lhe designam; e no entanto não o repudia positivamente.” (Beauvoir, 2019b, p. 102, trad. Sérgio Milliet)

Para a sociedade, a Mulher deve almejar “ter” um homem, deve aceitar o seu destino doméstico que lhe é por direito natural, e deve procurar um marido dentro dos moldes a elas ensinados nos ideais vitorianos por meio dos Estudos Formais – das tarefas domésticas, das artes e das etiquetas. À *lady instruída*, o destino reside dentro de sua casa, como dona-de-casa e como mãe.

1.3 A donadecasificação e o casamento

Inicialmente, o processo de *donadecasificação*⁶⁹ (Mies, 2022, p. 199) ocorre com as Mulheres europeias que foram para as colônias como esposas e reprodutoras de sua

⁶⁷ N.T.L.W.: Em países de língua inglesa, apelido comum para Margareth.

⁶⁸ T.F.: Fuss and Feathers.

⁶⁹ O termo *donadecasificação*, cunhado por Mies (2022), parte de uma análise do contexto oriental da precarização do trabalho feminino remunerado. No contexto estudado pela autora (2022, pp. 227-228), as

nação no novo-mundo, subordinando e sujeitando, paralelamente, as Mulheres colonizadas para romperem, de certa forma, com os afazeres domésticos. Com a ascensão da burguesia e do ideal vitoriano de *feminilidade*, gradualmente, as Mulheres-trabalhadoras, burguesas e de classe-média também foram “domesticadas e civilizadas como autênticas donas de casa.” (trad. Coletiva)

Durante o século XIX, a sociedade eurocêntrica universaliza “a ideologia da dona de casa e o modelo da família nuclear como sinais do progresso,” (Mies, 2022, p. 227, trad. Coletiva) definindo também todo o trabalho realizado por Mulheres como “*trabalho suplementar* e sua renda como *renda suplementar* à do chamado ‘chefe de família’ principal, o marido.” (ibid., trad. Coletiva) Mies (2022, p. 213) argumenta que a função do trabalho doméstico para a acumulação de capital implica a atomização e a desorganização das trabalhadoras invisibilizadas, tanto pela falta de poder político quanto pela falta de poder de barganha.

Como a dona de casa está vinculada ao provedor do salário, o proletário “livre”, como uma trabalhadora “não livre”, conseqüentemente a “liberdade” do proletário para vender sua força de trabalho está baseada na não liberdade da dona de casa. A proletarização dos homens está baseada na donadecassificação das mulheres. Graças a isso, o “homem pequeno branco” também ganhou sua “colônia”, ou seja, a família e dona de casa domesticada. (trad. Coletiva)

Com base em bell hooks (2021, pp. 162-163), esse ideal da família nuclear, postulada nos valores familiares vitorianos, substituem a comunidade da família, vista em sociedades pré-coloniais e pré-capitalistas como uma estrutura de dominação. O ideal doméstico eurocêntrico auxilia na alienação e na possibilidade de abusos de poder ao demarcar que apenas uma categoria detém o controle absoluto, deixando os outros indivíduos do “lar” dependentes desse controle. Assim, o núcleo familiar burguês consiste em uma combinação forçada entre os princípios de parentesco e coabitação, sendo o homem o responsável por manter a ordem devido às suas responsabilidades econômicas e a Mulher a responsável por cuidar do “lar.”

Mulheres do Terceiro Mundo são vistas apenas como donas de casa, pois, dentro da lógica econômica capitalista, isso representaria a redução de custos da mão de obra por meio da exploração de seu trabalho. Argumenta Mies (ibid., p. 229) que a mistificação das Mulheres torna “invisível grande parte do trabalho que é explorado e superexplorado para o mercado mundial,” (trad. Coletiva) justificando os salários baixos na mesma medida em que impede a organização social das Mulheres.

A exemplo de Thomas Dew (1835, s/p apud Hymowitz & Weissman, 1978, p. 66), podemos observar que a literatura demonstra o trabalho produtivo do Homem como algo ativo, laborioso e corajoso, enquanto o trabalho da Mulher é passivo e divino. Para Dew (ibid.),⁷⁰ o Homem deixa as cenas domésticas ao mergulhar no mundo econômico tumultuoso e agitado, encontrando “inúmeras dificuldades, adversidades e trabalhos que constantemente o assolam,” tornando-se corajoso e ousado por ativamente participar desse caos; já a Mulher, por ser passiva, dependente e fraca, possui um poder divino irresistível, relacionado a sua natureza doméstica e reprodutiva.

Em *Hill's Manual of Social and Business Forms*, escrito por Theos E. Hill (1887, p. 164), o autor, ao descrever as etiquetas do casamento, afirma que os requisitos para escolher um marido, considerando as questões econômicas, deve ser casar-se com uma pessoa “que seja sua igual em posição social. Se houver uma diferença de qualquer forma, que o marido seja superior à esposa. É difícil para uma esposa amar e honrar uma pessoa a quem ela é obrigada a olhar de cima.”⁷¹

No romance alcottiano, Meg March recebe uma proposta de casamento do preceptor de Laurie, John Brooke. Inicialmente, a personagem recusa a proposta de se casar com John por supostamente ser jovem demais, contudo, as “tolas lições de Anne Moffat sobre como ser coquete lhe surgiram na mente, e o amor pelo poder, que dorme no fundo do peito até da melhor das mulherzinhas, despertou de repente e tomou posse dela.” (Alcott, 2020, p. 341, trad. Júlia Romeu) É apenas quando tia March sinaliza que iria retirá-la da herança caso resolvesse se casar com Brooke que Meg decide que iria tentar gostar do preceptor devido a sua natureza teimosa.

Para a tia March (Alcott, 2020, p. 344), as irmãs deveriam fazer um bom casamento para ajudar a família, o que implicaria elas se casarem com homens ricos, para não repetir os erros de sua mãe, e Brooke “é pobre e não tem nenhum parente rico.” (trad. Júlia Romeu) Uma interpretação para essa necessidade do casamento como transação econômica imposta pela tia March, além da estabilidade financeira, é a manutenção da classe social, consolidada por Hill (1887, p. 64) e Beauvoir (2019, p. 194), das irmãs

⁷⁰ T.F.: He leaves the domestic scenes; he plunges into the turmoil and bustle of an active, selfish world; in his journey through life, he has to encounter innumerable difficulties, hardships and labors which constantly beset him. His mind must be nerved against them. Hence courage and boldness are his attributes. [...] Her attributes are rather of a passive than active character. Her power is more emblematic of divinity. [...] Woman we behold dependent and weak [...] but out that very weakness and dependence springs an irresistible power.

⁷¹ T.F.: Marry a person who is your equal in social position. If there be a difference either way, let the husband be superior to the wife. It is difficult for a wife to love and honor a person whom she is compelled to look down upon.

March após receberem a herança da personagem, o que corresponderia ao desejo inicial de Meg.

No filme, apesar do diálogo entre a tia March e Meg não ocorrer, percebemos que a personagem, interpretada por Meryl Streep, enfatiza a importância do casamento na vida de uma Mulher para Jo March (Fotograma 16).⁷² Ao invés de condenar sua sobrinha por escolher um casamento que não lhe dará riquezas, conforme fez com Meg no romance, tia March diz que o seu destino é condenado, pois nenhuma mulher trilha sozinha seu próprio caminho no mundo. Além disso, ao alegar que tem “poucas opções para as mulheres,” (trad. Monika Pecegueiro do Amaral) a personagem dá a entender que o matrimônio é a forma mais viável de conseguir viver uma vida melhor do que a conhecida por Jo e, ao mesmo tempo, conseguir cuidar de sua família.



Fotograma 16. Jo e tia March sobre casamento. (min. 35:15 -36:40)

Ao perceber que Jo é uma causa perdida devido à manutenção de sua natureza, tia March repete o seu sermão a Amy March (Fotograma 17),⁷³ apontando que a irmã mais nova é a única esperança de sustentar a família, ou melhor, salvar sua família, caso se case com alguém rico. Tia March reconhece os esforços de Amy para se tornar uma *lady* propriamente dita, principalmente ao compará-la com as falhas de suas irmãs Jo e Meg, as quais não seguiram seus conselhos de assegurar um casamento com um homem rico.

⁷² T.C.: **JO** (carefully): Thank you, Aunt March, for your employment and many kindness, but I intend to make my own way in the world. **AUNT MARCH**: No one makes their own way, not really, least of all a woman. You'll need to marry well. **J.**: You are not married, Aunt March. **A.M.**: Because I was rich and made sure to keep my money. **J.**: So, the only way to be an unmarried woman is to be rich. **A.M.**: Yes. **J.**: But there are precious few ways for a woman to make money. **A.M.**: That's not true. You could run a cat house or go on the stage. Practically the same thing. (Jo says nothing). Other than that, you're right, precious few ways for women. That's why you should heed me. **J.**: So I can get married. **A.M.**: No, so you can live a better life than your poor mother.

⁷³ T.C.: **AUNT MARCH**: If you are very good, one day this ring will belong to you. **AMY**: (marveling) Really? **A.M.**: You just keep being a proper young lady and see if it doesn't. You are your family's hope now. Beth is sick, Jo is a lost cause, and I hear Meg has had her head turned by a penniless tutor. It'll be up to you to support them all, and your indigent parents in their old age. So you must marry well and save your family.



Fotograma 17. Tia March e Amy sobre Casamento. (min. 82:02 a 83:35)

Na narrativa alcottiana, após sua viagem à Europa, vemos Amy sendo cortejada por Fred Vaughn, amigo inglês de Laurence, visto inicialmente em “O Acampamento Laurence,” capítulo 12. Apesar de apontar a desaprovação de sua família a respeito de Fred e do que ele representa, Amy afirma (Alcott, 2020, p. 459) que aceitaria o pedido de casamento caso ele o fizesse, uma vez que

Ele é bonito, jovem, suficientemente inteligente e muito rico – bem mais que os Laurence. [...] Fred, que é o gêmeo mais velho, ficaria com a herança, suponho [...] não tão vistosa quanto as nossas mansões, mas duas vezes mais confortável e repleta de um luxo sólido, que é aquele em que os ingleses acreditam. [...] Ah, é tudo o que desejo! (trad. Júlia Romeu)

Em um paralelo com a fala da tia March, Amy afirma que alguma das irmãs precisa fazer um bom casamento, pois uma delas terá que trazer conforto para a casa. Ao encontrar com Laurie em Nice, a personagem aponta que decidiu abandonar a arte após não conseguir atingir o nível de genialidade esperado por ela, mesmo diante de todas as suas experimentações, e a partir de então se dedicará a refinar seus outros talentos e ser um ornamento da alta sociedade. A resposta de Laurie é apontar o possível relacionamento entre Fred e Amy, afirmando que ele não é o tipo de homem que achou que a jovem artista iria gostar, apesar de comentar que as rainhas da sociedade não conseguem ficar sem dinheiro, e que isso é algo “estranho vindo de uma das filhas da sua mãe.” (Alcott, p. 571, trad. Júlia Romeu)

Nesse mesmo momento na narrativa filmica, traçando um paralelo com as sequências em que tia March discorre sobre casamento, a personagem Amy March (Fotograma 18), em diálogo com Laurie, afirma que na condição imposta à Mulher, para conseguir navegar socialmente, é preciso adquirir suas riquezas ou no nascimento, ou pelo casamento, pois o trabalho *feminino* não é o suficiente para gerar lucros.



Fotograma 18. Amy sobre a condição da Mulher. (min. 66:00 a 66:19)

A personagem responde a uma crítica de Laurie, o qual acha estranho ela querer se casar por dinheiro, visto os ensinamentos de sua mãe sobre a não prioridade do dinheiro e o casamento por amor. Para Amy o amor não é algo que simplesmente acontece, mas sim algo que pode ser escolhido, seja por um ideal de amor romântico ou por seguridade financeira. Em relação ao último, observo que a personagem reconhece que as condições matrimoniais burguesas se fundamentam na submissão econômica da Mulher, assinalando que

Mesmo que eu tivesse meu próprio dinheiro, o que não tenho, ele pertenceria ao meu marido no segundo em que nos casássemos. Se eu tivesse filhos, eles pertenceriam a ele, não a mim. Seriam sua propriedade. Então, não fique sentado e me diga que casamento não é uma proposta econômica, porque de fato é; talvez não seja para você, mas certamente é para mim. (Gerwig, 2019b, p. 69)⁷⁴

Para estabelecer o processo da *donadecassificação*,⁷⁵ portanto, há uma interferência que instaura medidas políticas e legislativas, bem como ideais religiosos, as quais demarcavam a importância da tese familiar a todas as classes sociais (Mies, 2022).

⁷⁴ T.F.: Even if I had my own money, which I don't, it would belong to my husband the minute we were married. If we had children, they would belong to him not me. They would be his property. So don't sit there and tell me that marriage isn't an economic proposition because it is. It may not be for you, but it most certainly is for me.

⁷⁵ O termo *donadecassificação* é utilizado neste trabalho para se referir aos processos eurocêtricos que estabeleceram o núcleo da família e da dona de casa domesticada nos contextos Outros. Apesar de Mies (2022) descrever as condições de precarização do trabalho das Mulheres nos países de Terceiro Mundo, acredito que o termo seja aplicável para o contexto de *Little Women*, pois as Mulheres burguesas também foram condicionadas ao lar e tiveram seus trabalhos invisibilizados e desvalorizados, mesmo que as condições de precarização dos trabalhos sejam distintas do contexto analisado por Mies.

Nos Estados Unidos isso ocorreu por meio da *Common Law* [Direito Comum], que, com leis criadas para regulamentar o casamento, coloca-o enquanto Instituição social, fornecendo regras básicas para reger as relações matrimoniais, seja para garantir certos direitos a alguns, e excluir os mesmos direitos a outros grupos sociais, como escravos e relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo.

Kate Millet (2000, p. 67) afirma que, na *Common Law*, a Mulher sofria uma “morte civil” ao se casar, pois perdia todo direito humano, ou seja, ela não tinha controle sobre seus ganhos financeiros, não lhe era permitido escolher seu domicílio e nem legalmente administrar seus próprios bens. Todas as funções civis da Mulher, portanto, passavam para seu Marido que, então, é pontuado como “proprietário tanto de sua esposa quanto de seus serviços,”⁷⁶ permitindo que ele pudesse escolher a forma como o lucro de sua Mulher seria usado.

Na mesma linha, Sara L. Zeigler (1996, p. 64) consolida esse argumento ao discutir como o judiciário, ao garantir a dependência das Mulheres aos seus maridos por meio da *Common Law*, aplicou alguns conjuntos de regras que fizeram da esposa uma empregada assalariada, reduzindo o seu campo de atuação econômica. Uma vez que esse casamento é definido e reconhecido legalmente como um contrato de trabalho, as regras por ele impostas fazem com que a Mulher, em sua dependência econômica, desempenhasse as funções de esposa esperadas, relacionadas a sexo e ao cuidado das crianças, podendo ser demitida, por meio do divórcio, caso falhasse em alguns seus vários deveres. (ibid., p. 69)⁷⁷

Segundo Beauvoir (2019b, p. 189), o casamento é uma experiência diferente para o Homem e para a Mulher, em que o homem é socialmente visto como indivíduo autônomo e completo, o chefe da família; e a Mulher se volta à “perpetuação da espécie e à manutenção do lar.” (trad. Sérgio Milliet) Por meio da instituição casamento, ao homem se outorga a síntese feliz, em todos os campos da sua vida, enquanto à Mulher é atrelado o ritmo monótono da domesticidade, acessando a coletividade ou a vida social apenas por intermédio do esposo. (Beauvoir, 2019b, p. 190)

⁷⁶ T.F.: Her husband owned both her person and her services, could – and did – rent her out in any form he pleased and pocketed the profits. He was permitted to sue other for wages due her and confiscate them.

⁷⁷ T.F.: Once marriage is defined as labour contract, the varied provision forms a seamless whole. The property rules, which restricted the autonomy of upper-class wives, ensured that husband would have the economic clout to command obedience. [...] Because sex and childbirth were part of the wife’s job, it was reasonable that men could recover for a loss of sexual access. [...] The husband could also fire his wife, should she fail in several of her duties, by divorcing her.

Na literatura do século XIX, isto é, nos manuais e guias de comportamento, fazia-se a diferenciação das experiências matrimoniais por meio das descrições sobre *wifely duties* [deveres da esposa]. Hill (1887, p. 167) pontua que as Mulheres-esposas devem sempre manter um ambiente agradável e feliz para o marido, buscando ser o mais bela possível, refletindo também na decoração simples da casa. Conforme resume Ellen Plante (1997, p. 29), a esposa

[...] nunca deve demonstrar sua melhor natureza para convidados ou aparições em público, mas sim reservar seus sorrisos, conversas espirituosas e atenção gentil sempre ao seu marido. Deve estar atenta ao seu comportamento diante dele, nunca lhe dando razão para rebaixar seus padrões morais, recorrendo a linguagem grosseiras ou palavras duras. Deve ser virtuosa e complacente e evitar discussões ou disputas domésticas a qualquer custo. Além disso, nenhuma esposa amorosa e dedicada deve discutir com outros assuntos pessoais que dizem respeito as falhas de seu marido.⁷⁸

No *L.W. alcottiano*, observamos esses ideais de *wifely duties* em “Experiências Domésticas”, capítulo 28, em que a narradora (Alcott, 2020, p. 400) pontua que Meg inicia sua vida de casada buscando ser uma “dona de casa modelo.” A narrativa acompanha a personagem tentando fazer do lar um paraíso para John, pois, assim, seu marido sempre veria um rosto sorridente, dedicando-se aos seus afazeres com energia e dedicação, arrumando seu lar como uma verdadeira Marta.⁷⁹ Além disso, Meg também pontua que “sempre estará preparada, não vai haver confusão, broncas ou desconforto, apenas uma casa arrumada, uma esposa alegre e um bom jantar.” (Alcott, 2020, p. 403, trad. Júlia Romeu)

Da mesma maneira, conforme discorre Hill (1887, p. 167), esperava-se que o marido contasse a sua esposa todos os seus assuntos comerciais e suas rendas, determinando quais serão as despesas domésticas e reservando uma quantia semanal para que a esposa pague as contas e acumule um fundo próprio, no qual possa exercer um

⁷⁸ T.F.: [...] a wife was never to reserve her best nature for guests or appearances in public but to shower her smiles, witty conversation and kind attention on her husband always. She was to be mindful of her behavior in front of him, never giving him reason to lower his own moral standards by resorting to foul language or harsh words. She was to be virtuous and complacent and avoid arguments or domestic disputes at all costs. In addition, no loving and devoted wife would ever discuss personal matters regarding her husband's faults with others.

⁷⁹ N.E.L.W.: Marta é a irmã de Maria e Lázaro no Novo testamento. Em Lucas 10, 38-42, ela recebe Jesus em casa, mas se distrai servindo-o enquanto sua irmã Maria se senta aos pés dele. Marta, em geral, é vista como um exemplo da vida cristã “ativa,” enquanto Maria seria um exemplo da vida cristã contemplativa.

“espírito de independência na outorga de caridade, na compra de presentes ou em qualquer artigo que ela deseje.”⁸⁰ Observamos o mesmo ensinamento em Alcott, em que Meg sabia qual era

a renda do marido, e amava sentir que ele confiava a ela não apenas sua felicidade, mas aquilo a que alguns homens parecem dar mais valor: seu dinheiro. Ela sabia onde este era guardado, tinha liberdade para pegar quanto quisesse e tudo o que John pedia era que anotasse cada centavo, pagasse as contas uma vez por mês e se lembrasse de que era casada com um homem pobre. (Alcott, 2020, p. 410, trad. Júlia Romeu)

Apesar dessa consciência dos seus deveres, Meg possui um conflito interno entre sua condição financeira e o desejo de pertencer a uma classe social mais abastada. Devido a isso, a personagem acaba fazendo compras extravagantes (Alcott, 2020, p. 412), a exemplo do tecido de seda para um novo vestido que usaria em ocasiões sociais, pois gostaria de possuir coisas bonitas e deixar de ser uma mera expectadora aos vestidos usados por Sallie Moffat.

Apesar do entendimento do marido em relação a sua compra, Meg se sente mal por ter gastado o dinheiro de Brooke com “coisinhas,” (Alcott, 2020, p. 413) ao mesmo tempo em que se sente cansada por não ter dinheiro para consolidar seus desejos considerados fúteis. Após descobrir que John cancelou a encomenda de um casaco novo para conseguir pagar seu vestido, Meg pede dinheiro emprestado a Sallie, colocando seu “orgulho no bolso” e fazendo com que ambos tivessem roupas novas ao final do inverno.

Na vertente da narrativa filmica de Meg (2019a), observamos a conversa entre Meg e Sallie (Fotograma 19), em que as personagens estão discutindo se a Sra. March-Brooke deve ou não comprar um tecido de seda para fazer um vestido novo. Essa é a sequência que introduz a personagem ao público, mostrando que a temática do dinheiro é o ponto de conflito em sua vida, além de demarcar que Meg está sujeita “aos sucessos e fracassos de seu marido, incapaz de viver a qualidade de vida que sempre nutriu secretamente um desejo devido à sua renda limitada.” (Galpin, 2021, p. 5)⁸¹

⁸⁰ T.F.: Let this sum be even more than enough, so that the wife can pay all bills, and have the satisfaction besides of accumulating a fund of her own, with which she can exercise a spirit of independence in the bestowal of charity, the purchase of gift, or any article she may desire.

⁸¹ T.F.: Meg is also shown to be subject to her husband’s successes and failures, unable to live the quality of life she has always secretly harboured a wish for due to his limited income.



Fotograma 19. Meg e Sallie comprando vestidos de seda. (min. 08:39 a 09:14)

Conforme analisa Gabriela Burgardt (2019, p. 89), Meg experimenta uma hierarquização dos papéis de gênero dentro de seu casamento e em sua maternidade, ao se ver incomodada por ter de cumprir todas as funções domésticas sozinha. Inicialmente, a personagem se recusa a pedir ao marido que fique em casa com ela, encontrando-se em um “estado de espírito irracional em que mesmo as melhores mães de vez em quando ficam quando os cuidados domésticos as oprimem.” (Alcott, 2020, p. 549, trad. Júlia Romeu)

Contudo, conforme sua inquietação e exaustão aumentam, Meg pede conselhos a sua mãe sobre como conciliar os cuidados dos filhos e a manutenção dos deveres da esposa, afirmando que não é justo que ela fique com o trabalho mais duro e nunca se divirta. Para Marmee, sua filha comete o erro que a maioria das jovens esposas comete, que é esquecer os “deveres para o marido devido a seu amor pelos filhos,” (Alcott, 2020, p. 551, trad. Júlia Romeu) reafirmando, assim, os *wifely duties*. Em outras palavras, a matriarca relembra à filha que ela deve deixar o lar agradável, fazendo com que as preocupações e deveres domésticos não destruam seus interesses pelos afazeres e pela vida pessoal do marido.

Para Beauvoir (2019b, p. 329), as relações conjugais, a vida caseira e a maternidade formam um conjunto que determina as uniões das relações femininas, isto é, o estabelecimento das funções da Mulher como Esposa, Dona-de-Casa e Mãe, não podendo excluir umas às outras. A autora afirma que se ensina às Mulheres-mães a “arte de conservar sua atração sexual, embora lavando a louça, a permanecer elegante durante a gravidez, a conciliar o coquetismo com a maternidade e a economia.” (trad. Sérgio

Milliet) No entanto, esses ensinamentos fazem com que essas Mulheres se vejam atormentadas e desfiguradas com preocupações, devido à dificuldade de se permanecer desejável diante de todas essas responsabilidades.

As falas de Marmee representam um desabafo e uma denúncia a uma “questão extremamente problemática, dentro de casamentos heteroafetivos, a mãe de Meg pede calma à filha e paciência com seu marido John Brooke.” (Burgardt, 2019, p. 89) Para a pesquisadora, o conselho da Sra. March condiciona a sua filha, em prol da aceitação, a essa hierarquia do casamento que confere à maternidade maior encargo na criação dos filhos. A vocação materna de Meg, portanto, é ditada pelos conselhos da Sra. March e pelas instituições poderosas, que a fazem se encantar com o aparente reinado do núcleo familiar da domesticidade e aceitar as diferenças sexuais a ela construídas e impostas. (ibid., p. 90)

Segundo Mariah Sá Barreto Gama e Valeska Zanello (2019), a dinâmica proposta nos dispositivos amorosos, assim como nos dispositivos de gênero de Lauretis e nos dispositivos sexuais de Foucault, é da subjetivação da Mulher, revelando que sua “autopercepção e relação consigo mesma são mediadas pelo olhar e aprovação do homem que as escolha.” (Zanello, 2018 apud Gama & Zanello, 2019, p. 165) A metáfora criada por Zanello, em *A Prateleira do Amor* (2018), do próprio objeto, a prateleira do amor, representa o local simbólico em que a Mulher, por meio do ideal estético de *feminilidade* e da relação da rivalidade com outras mulheres, deve se fazer passível de ser escolhida.

Nessas prateleiras, as jovens esposas e mães podem consentir em serem colocadas, a salvo da inquietação e da azáfama do mundo, encontrando o amor leal nos filhinhos e filhinhas que se agarram a elas, indiferentes à tristeza, à pobreza ou à velhice; andando lado a lado, no tempo bom e na tormenta, com um amigo fiel, que é, no verdadeiro sentido da palavra saxã o *house-band*; e aprendendo, como Meg aprendeu, que o reino mais feliz de uma mulher é o lar, e a sua maior honra, a arte de comandá-lo – não como uma rainha, mas como uma esposa e mãe sábia. (Alcott, 2020, p. 562, trad. Júlia Romeu)

Esse ideal doméstico, percorrido por Beauvoir (2019, p. 330), contradiz com o movimento da vida, ao colocar o trabalho doméstico assentado em liberdade alheia ao marido e aos filhos, estando, a Mulher, encerrada no lar e impedida de fundar uma existência própria, ou seja, não permitindo às Mulheres os meios de se afirmarem em suas singularidades, sendo que estas, portanto, não lhes são reconhecidas.

Conforme mostra o Fotograma 20, a personagem filmica Meg March também é vista cuidando sozinha de seus filhos em sua residência, porém, ao invés da personagem solicitar o auxílio ao seu marido para cuidar das crianças, após o adoecimento de Beth, observamos que Brooke (Fotograma 21) toma a iniciativa ao pedir afastamento de seu trabalho e auxiliar sua esposa nos afazeres domésticos.



Fotograma 20. Meg cuidando de Daisy e o Demi. (min. 09:14 a 09:39)



Fotograma 21. Meg e John Brooke. (min. 84:53 a 85:03)

Em “*The Lady and the Woman*” [A Lady e a Mulher], publicado em 1856, L.M. Alcott (1990) oferece um contraste entre a *lady* vitoriana e uma visão ideal de mulher, esta percorre sua *Magnum opus*. No início do conto, observamos o personagem Edward Windsor afirmar que seu ideal de mulher, visto sua apatia por Mulheres de personalidade forte, é uma criatura “bela e terna, submissa à nossa vontade, confiantes em nosso julgamento e indulgentes com nossas falhas.” (Alcott, 1990, p. 35)⁸² A personagem principal, Kate Loring, desaprova desse ideal uma vez que, para ela, a Mulher deve ser

⁸² T.F.: beautiful and tender creatures, submissive to our will, confident in our judgment; and lenient to our faults.

forte o suficiente para ser autônoma, não pedir, mas apoiar. Corajosa o suficiente para pensar e agir, assim como para sentir. Sagaz para ver suas próprias falhas e as dos outros, e sábia o suficiente para encontrar uma cura para elas. Teria ela humilde, embora autossuficiente, gentil, embora forte; a companheira do homem, não seu brinquedo; capaz e disposta a enfrentar tempestades, assim como os dias ensolarados, e compartilhar os fardos da vida à medida que eles vêm.⁸³

Na análise de Daniel Shealy (2019, p. 269), o que Alcott sugere com a personagem Kate Loring é que as Mulheres devem deixar que seu próprio intelecto as guie em seus relacionamentos, o que se configura como uma espécie de parceria semelhante à entre duas pessoas ao invés de uma mera submissão. Para Alcott, portanto, o casamento demanda uma igualdade entre seus pares, não apenas no campo afetivo, mas também na partilha de privilégios e deveres.

Ao final do capítulo “*Meg vai à Feira de Vaidades,*” descrito no tópico anterior, Marmee (Alcott, 2020, p. 174) diz às suas filhas que, apesar do dinheiro ser necessário, precioso e, às vezes, nobre, ele não deve ser o único objetivo de vida das irmãs March. Após esses apontamentos de sua mãe, Meg começa a ser mais altruísta, deixando dormente seu desejo da riqueza, e exibindo uma qualidade doméstica que mantém o lar feliz (Alcott, 2020, p. 334), ao ajudar sua mãe com os trabalhos domésticos e a cuidar de suas irmãs mais novas, consolidando o ideal de *lady* vitoriano.

Anne Hollander (1981, p. 30) afirma que Meg não tem problemas em seguir um padrão de *feminilidade*, uma vez que a maternidade e a domesticidade são suas aptidões, mas sua revolta é contra não ter riquezas que, para ela, seriam eficazes para demonstrar suas qualidades femininas. Dentro do princípio da matriarca, suas filhas devem ser felizes, amadas, estar contentes, e não serem “rainhas sentadas num trono, mas sem paz ou respeito,” (Alcott, 2020, p. 176, trad. Júlia Romeu) já que, caso o próprio lar seja oferecido a elas, suas filhas precisam ter amores dignos e “a pobreza raramente afasta um amor sincero.” (trad. Júlia Romeu)

A decisão de Meg de se casar com Brooke, por exemplo, conforme pontuado anteriormente, é devido a sua natureza teimosa ao invés de demarcar sua paixão e amor pelo preceptor. A personagem só reconhece que Brooke é um candidato de casamento

⁸³ T.F.: [...] strong enough to be stand alone, not ask, support. Brave enough to think and act, as well as feel. Keen-eyed to see her own and others' faults, and wise enough to find a cure for them. I would have her humble, though self-reliant, gentle, though strong; man's companion, not his plaything; able and willing to face storms, as well as sunshines, and share life's burden as they come.

digno para contrariar a fala de sua tia sobre as intenções do preceptor, que estaria, segundo a tia March, atrás de sua herança. Apesar de Meg elogiar Brooke, pontuando que ele é bondoso, inteligente, talentoso e trabalhador (Alcott, 2020, pp. 344-345), inicialmente ela não diz que o ama, apenas que sabe dos sentimentos de Brooke, demonstrando que ainda não os corresponde na mesma intensidade.

Para Beauvoir (2019b, p. 200), diante do problema do casamento e dos sentimentos individuais, cria-se a ideia de “amor conjugal” (trad. Sérgio Millet) como fruto do casamento de conveniência tradicional. Apoiada em Søren Kierkegaard (1847), escritor de *Kaerlighedens Gerninger* [As obras do Amor: Algumas considerações cristãs em formas de discurso], a autora percebe que o ato de amar, considerado como uma decisão espontânea,⁸⁴ não corresponde ao ato de se casar ou à decisão amorosa (Beauvoir, 2019b, p. 203). A Mulher, portanto, ao não ter uma (auto)reflexão, passa do “imediatismo do amor ao imediatismo do religioso,” ou seja “um homem que ama se decide a casar por um ato de fé em Deus e que lhe deve garantir o acordo do sentimento com o compromisso; e que a mulher desde que ama, deseja casar.” (Beauvoir, 2019b, p. 204, trad. Sérgio Millet)

Olhar para a ideia do amor romântico, discute hooks (2021, p. 200), é identificar esse ideal como destrutivo quando alcançamos o amor sem vontade ou capacidade de escolher, substituindo a ideia do amor pelo romance. O amor deveria ser, portanto, uma decisão e um julgamento que implica uma escolha de amar, ou não amar, determinadas pessoas, pois quando “amamos com intenção e vontade, demonstrando carinho, respeito, conhecimento e responsabilidade, nosso amor nos satisfaz.” (ibid., p. 209, trad. Stephanie Borges) A essência do amor verdadeiro, para a autora, é o reconhecimento mútuo dos indivíduos de sua verdadeira face, sentindo-se em contato com a identidade mais profunda de seu eu e do outro, não necessitando que alguém se esconda ou se apague nesse relacionamento.

Na leitura de Shelley Anne Galpin (2021, p. 4), a resposta de Meg na cena mostrada no Fotograma 22, alinha a personagem ao neotradicionalismo emergente na vertente do pós-feminismo, em que a vida doméstica contém um “trabalho e luta” não remunerado. No diálogo entre as irmãs, Jo propõe a Meg que fujam juntas para evitar o casamento. Jo afirma que sustentará as duas ao vender histórias, cozinhar, limpar ou até

⁸⁴ Kierkegaard (1847 *apud* Beauvoir, 2019b, p. 203) afirma que a decisão é uma nova espontaneidade obtida “através da reflexão, sentida de maneira puramente ideal, espontaneidade que corresponde precisamente à inclinação amorosa.” (trad. Sérgio Millet)

mesmo trabalhar em uma fábrica, fazendo uma “vida para nós. [...] E você, você deveria ser uma atriz e ter uma vida no palco.” (Gerwig, 2019b, p. 92)⁸⁵

Apesar de sua proposta, Meg afirma à irmã que quer se casar com John por amá-lo, pontuando seu novo desejo de constituir uma família, ter uma casa, e não ter medo “de trabalhar e lutar, mas quero fazer isso com John,” (ibid., p. 93)⁸⁶ afirmando também que algum dia será a vez de Jo se sacrificar por uma vida doméstica. Em um outro paratexto com Alcott, a fala de Jo “prefiro ser uma solteirona livre e remar minha própria canoa,” (trad. Monika Pecegheiro do Amaral) foi retirada de uma das entradas do diário de Louisa, em que a autora (Alcott, 1860 em Chaney, 1889, p. 122), ao encontrar sua irmã Anna, diz que, apesar de Nan⁸⁷ e seu companheiro viverem como um par de rolinhas, ela ainda prefere ser uma solteirona livre e remar sua própria canoa.⁸⁸



Fotograma 22. Jo fala sobre seu plano de fugir com Meg. (min. 91:37 a 93:10)

⁸⁵ T.F.: I can make money: I'll sell stories, I'll do anything – cook, clean, work in a factory. I can make a life for us. [...] And you, you should be an actress and have a life on the stage.

⁸⁶ T.F.: I want a family and a home, and I'm not scared of working and struggling, but I want to do it with John.

⁸⁷ Apelido de Louisa para sua irmã, Anna Bronson Alcott Pratt.

⁸⁸ T.F.: Saw Nan in her nest, where she and her mate live like a pair of turtle doves. Very sweet and pretty, but I'd rather be a free spinster and paddle my own canoe.

A partir disso, acredito que seja possível afirmar que a recusa do matrimônio para Jo não estava somente ligada às questões de sexualidade e gênero (apesar de essa ser uma possível interpretação), mas sim à ausência do “eu” dentro da instituição casamento, que resultaria no apagamento do “eu escritora.” Por mais que o casamento, para Alcott, seja voltado ao companheirismo e ao amor digno, isso não exclui o fato de que ele ainda é uma transação econômica, fazendo com que Jo, mais no filme do que no romance, ao aceitar qualquer configuração do casamento, reconhece que estaria à mercê de seu parceiro.

A primeira recusa de Jo é do pedido realizado por Laurie, em “Dor no Coração”, capítulo 27. Ambos os pedidos de *L.W.* acontecem da maneira similares, com Laurie pontuando que ama Jo desde o dia em que a conheceu, que sempre tentou demonstrar seus sentimentos a ela e esforçou-se para agradá-la. Mas, a personagem sempre evitou reconhecer esses sentimentos e no romance alcottiano Laurie acredita que Jo recusa seu pedido por estar apaixonada por Bhaer. Após apontar que ela irá gostar de alguém e amar essa pessoa imensamente, Jo afirma que isso acontecerá e o jovem Laurence deverá fazer o melhor que puder para lidar com isso, como, possivelmente, uma forma de atacar seu amigo por seu comportamento.

Na narrativa filmica, ao perceber o que Laurie irá dizer a ela, Jo tenta se afastar do amigo, porém ele a segue enquanto tenta confessar seus sentimentos antigos. Durante grande parte dessa sequência, a personagem interpretada por Saoirse Ronan se encontra estática, sendo um dos poucos movimentos feitos pela atriz o da negação com a cabeça ao ouvi-lo confessar seus sentimentos antigos. Os movimentos da atriz se contrapõem aos realizados por Timothée Chalamet, intérprete de Laurie, o qual se mostra inquieto ao saber da sua rejeição.

Seguindo um ritmo similar da sequência em que vemos Jo e Laurie dançando (Fotograma 23), segundo Nick Houy, editor da narrativa filmica, em entrevista ao podcast *Art of the Cut* (2020), a cena da rejeição (Fotograma 24) se apresenta quase febril, pois o amor de Laurie precisava amadurecer e crescer, afinal “ainda está agarrado a algo que ele sabe que no fundo não vai funcionar. Ele ama Jo, mas está confuso.”⁸⁹

⁸⁹ T.F.: His love needed to mature and grow, and in that scene, he’s still clinging to something that he knows deep down isn’t gonna work. He loves Jo, but he’s got it confused.



Fotograma 23. Jo e Laurie dançando. (min. 15:18 a 16:12)

O ritmo da cena também é estabelecido por meio dos diálogos que, em alguns momentos, também são sobrepostos um sobre o outro. É possível observar essa sobreposição no momento em Jo, após falar sobre como não consegue amá-lo do mesmo jeito, descreve os motivos do porquê o relacionamento deles não daria certo, sendo interpolados pelos “eu te amo,” proferidos por Laurie.⁹⁰

A câmera focaliza as reações melancólicas de Laurie enquanto escuta Jo dizer que “Não consigo mudar o que sinto e seria mentira dizer que o amo, sem amar. Sinto muito, Teddy. Sinto muito. Mas não consigo.” (trad. Pecegueiro do Amaral)⁹¹ Laurie tenta se afastar de Jo, apontando que prefere morrer a renunciar seus sentimentos. Nesse momento, há uma inversão dos movimentos frenéticos, agora realizados por Jo, que tenta convencer o amigo dos motivos os quais levariam o relacionamento deles a fracassar, em oposição à tristeza estática e quase silenciosa de Laurie.

⁹⁰ T.C.: **JO**: Look at me! I’m homely, and I’m awkward, and I’m odd. **LAURIE**: I love you, Jo. **J.**: And you be ashamed of me. **L.**: I love you, Jo. **J.**: And we would quarrel because we can’t help it even now.

⁹¹ T.F.: I can’t change how I feel, and it would be a lie to say I do when I don’t. I’m so sorry, Teddy. I’m so sorry but I can’t help it.



Fotograma 24. Laurie pede Jo em casamento. (min. 96:00 a 99:51)

Apesar de sua recusa, após a morte de Beth, a Jo alcottiana se encontra solitária na casa de seus pais, afirmando a sua mãe que, caso Laurie a tivesse pedido em casamento outra vez, ela possivelmente teria aceitado, não porque o ama, mas porque se importa mais em ser amada, o que, aos olhos de sua mãe, demonstra que Jo está seguindo em frente e que ela deveria se concentrar no amor dos familiares que a cercam.

Em Gerwig (2019a), o diálogo entre Jo e sua mãe, similar ao diálogo da natureza, observamos Marmee incentivar Jo a seguir sua natureza, sugerindo que ela volte a Nova Iorque, ao mesmo tempo em que, ao ver que sua filha daria uma segunda chance a Laurie, afirma que isso não é de fato um amor. Quando Jo (Gerwig, 2019b, p. 100)⁹² expressa que está farta de ouvir que o amor é tudo aquilo a que uma Mulher está apta, mesmo tendo ambições e talentos, a personagem sinaliza um progresso social de que, por mais distinto que seu destino seja, as Mulheres independentes também possam ansiar por amor, por companheirismo (Fotograma 25).

⁹² T.F.: Women have minds and souls as well as hearts, ambition and talent as well as beauty and I'm sick of being told that love is all a woman is fit for. But... I am so lonely.

Apesar da possibilidade do amor, percebo que a fase adulta, para Jo, apresenta um confronto entre ser uma Mulher solteira e viver com alguém apenas para preencher um vazio existencial. Assim, essa solidão também demarca um momento de fragilidade e dúvida que assola a personagem em seus momentos de luto, pois ela é a única que se encontra longe de seus objetivos, por ter abandonado sua ambição e atuação literária para cuidar de Beth. Além disso, a personagem inicialmente não sente necessidade ou vontade de continuar com sua atividade criativa e econômica devido a seus desejos da escrita estarem atrelados a garantir uma vida melhor à irmã.



Fotograma 25. Jo sobre solidão. (min.100:48 a 103:14)

Em uma carta ao amigo Alfred Whitman, a autora escreve que não pretendia casar sua protagonista por acreditar que ela deveria ter “continuado uma literata solteirona,” (s/p, apud Showalter, 2020) contudo “tantas jovens entusiasmadas me escreveram exigindo clamorosamente que ela se casasse com Laurie ou com *alguém* que não ousei recusar e, por teimosia, arrumei um marido engraçado para ela.” O marido em questão é o professor alemão Friedrich Bhaer,⁹³ que morava na mesma pensão em que Jo trabalhava em Nova Iorque.

⁹³ Em entrevista a Annette Insdorf, Greta Gerwig (2019c) afirma que, apesar de Bhaer ser descrito como alguém desprovido de beleza física, optou por contrastar Louis Garrel como uma liberdade criativa. Um dos motivos apresentados pela autora é de que, na história do cinema, de maneira geral, “Homens têm colocado óculos em Mulheres atraentes e dito que elas são estranhas, então senti que podia fazer o que quisesse.” Além disso, a diretora-roteirista discorre que a personagem Jo não é admirada pelo público por se casar com um professor alemão, justificando também as alterações que fez no destino da personagem alcottiana.

Apesar de Bhaer demonstrar sutilmente seus sentimentos por Jo March no capítulo “*O Amigo*,” apenas quando o professor vai à Concord é que ele professa seus sentimentos a Jo. No capítulo 46, “*Embaixo do Guarda-Chuva*,” após Jo falar que estava triste com a partida de Bhaer ao oeste dos Estados Unidos, o alemão afirma que o único motivo de ter ido à Concord foi para confirmar se Jo sentia o mesmo que ele, isto é, que eles eram mais do que amigos. (Alcott, 2020, p. 660) Para além da pressão editorial e pública de casar Jo, interpreto que a personagem aceita o pedido pois não conseguiria perder outra pessoa próxima, além de conseguir se livrar do sentimento de solidão que sucumbiu após a morte de sua irmã.

Apesar da personagem aceitar o destino imposto às Mulheres do século XIX, ela não renuncia aos ensinamentos de Marmee quando afirma que

Posso ser obstinada, mas ninguém dirá que estou fora de minha esfera agora, pois a missão especial da mulher supostamente é secar as lágrimas e carregar os fardos. Eu levarei minha parte, Friedrich, e ajudarei a sustentar a casa. Conforme-se com isso, ou nunca irei. (Alcott, 2020, p. 667, trad. Júlia Romeu)

Ambos os textos, a adaptação de 2019 e o romance de Alcott, deixam essa cena para o final, visto que é a partir dela que o destino da vida da personagem é alterado. Interessante pontuar que o acontecimento em questão finaliza quase todas as adaptações cinematográficas estadunidenses do romance,⁹⁴ conforme mostrado no Fotograma 26. A interpretação de Thomas Flight (2020, min. 12:31 a 12:37) discorre sobre como as adaptações anteriores colocam esse evento como o *clímax* da vida doméstica de Jo March, sendo que, para Gerwig, o que altera o destino da personagem é a publicação de seu livro *Little Women*.

⁹⁴ A exceção desse final é a adaptação modernizada de *Little Women* (2018), dirigido por Clare Niederpruem e roteirizado por Niederpruem e Kristi Shimek, que se passa no final da década de 2000. Apesar de não terminar com a cena em “*Embaixo do Guarda-Chuva*,” infere-se que o filme, disponível no serviço de *streaming* do canal Telecine, termina no dia do casamento de Jo March com Friederich Bhaer, agora um professor da Universidade de Colúmbia após a publicação de seu livro homônimo, assemelhando-se, de certa forma, com o final dos filmes de Armstrong (1994) e Gerwig (2019a).



Fotograma 26. Embaixo do Guarda-Chuva nas adaptações cinematográficas de 1933 (dir. George Cukor), 1949 (dir. Marvyn LeRoy), 1994 (dir. Gillian Armstrong) e 2019 (dir. Greta Gerwig). Capturas feitas por Thomas Flight (2020).

O momento em que Bhaer aparece na casa da família March, há uma montagem alternada entre o reencontro (Fotograma 27) e o primeiro encontro das personagens (Fotograma 28), Jo e Bhaer, que segue o mesmo esquema de cores anteriormente observados na Introdução.



Fotograma 27. O reencontro de Jo e Friederich. (min. 116:45 a 117:02)

David Bordwell e Kristin Thompson (2013, pp. 381-382) afirmam que a montagem paralela oferece uma descontinuidade que é entrelaçada por relações causais, temporais ou espaciais que alteram os planos de uma ação, oferecendo também, ao espectador, um “alcance de conhecimento maior do que o de qualquer personagem,” (trad. Roberta Gregoli) no caso em relação aos outros membros da família March.



Fotograma 28. O primeiro encontro de Jo e Friedrich. (min. 117:03 a 117:37)

O que se infere por meio dessa montagem, que evidencia uma comparação temática (Aumont, 2003, p. 220), é a relação criada entre Jo e Bhaer, que aparenta, em um primeiro momento, demonstrar um afeto entre as personagens. Em minha leitura, essa montagem cria uma impressão de que o destino das personagens, portanto, será o mesmo do livro e das adaptações anteriores, principalmente com a cena inicial dos dois frequentando o teatro e dançando juntos em um pub (Fotograma 29).

A sequência dos dois na noite nova iorquina é uma das únicas cenas que indica um possível romance florescendo entre as personagens, anterior aos acontecimentos de *Under the Umbrella*. Nick Houy (2020, s/p) aponta que, devido aos poucos minutos em cena do ator, Lois Garrel, a produção necessitava de uma maneira para demonstrar a conexão emocional e física da personagem, filmando a cena em 48 fps (*frames per second*), fazendo uma transição musical com a partitura de Alexandre Desplat, *Friedrich Dances with Jo*, para auxiliar o público “a entender o que ela sentia por ele de uma forma mais profunda, porque aquele era realmente o único momento que tínhamos em que eles realmente se olhavam com qualquer tipo de emoção.”⁹⁵

⁹⁵ T.F.: [...] which I think really helped audiences understand how she felt about him in a deeper way because that was really the only moment that we had where they’re even really looking at each other with any kind of emotion.



Fotograma 29. Jo e Bhaer se encontram na noite Nova Iorque. (min. 10:18 a 12:04)

Essa expectativa também é corroborada com as cenas subsequentes que mostram o professor interagindo com a família March (Fotograma 30), bem como a reação das personagens ao observar a interação entre Jo e Friederich. No roteiro de Gerwig, por exemplo, a roteirista pontua que o Sr. March e Friederich estão conversando sobre “filosofia, religião e política,” enquanto Amy olha, em bate-volta, para Jo e Friedrich, e percebe que há “amor entre eles.” (Gerwig, 2019b, p. 112)⁹⁶

⁹⁶ T.F.: Later: Everyone is talking. Father and Friedrich especially talk philosophy and religion and politics. [...] Amy looks from Friedrich to Jo and from Jo to Friedrich. She can see that there is love between them.



Fotograma 30. Bhaer e a Família March. (min. 117:38 a 119:56)

Contudo, após a despedida entre Jo e Bhaer (Fotograma 31), quando o professor fecha a porta, observamos a coloração se alterar sutilmente. A sequência de cenas assume uma coloração quente por meio de uma luz diegética (Fotograma 32), providenciada pelas velas do cômodo ao lado da porta, enquanto a sua família lhe diz que ela “o ama.” (min. 120:53)



Fotograma 31. Despedida entre Friederich e Jo. (min. 120:08 a 120:33)



Fotograma 32. “Jo, você o ama.” (min. 120:08 a 120:33)

Na Introdução, pontuei que o uso dessa coloração distinta tem como objetivo diferenciar as fases da vida das irmãs March, entre *girlhood* e *womanhood*, porém, a partir desse momento, podemos inferir também que essa diferenciação dos tons separa ficção da não-ficção, isto é, *Little Women* de Jo March e a vida das irmãs de fato. Isso fica ainda mais evidente com o corte para Friedrich saindo da casa, que volta a assumir os tons mais sombrios acentuados pela chuva (Fotograma 33). Em oposição às outras adaptações, essa cena pode ser interpretada por um viés melancólico, apesar da música extra diegética, visto que os acontecimentos do capítulo “Embaixo do Guarda-Chuva,” ocorrem apenas na ficção.



Fotograma 33. Bhaer andando na chuva. (min. 121:34)

Outro ponto que coloca em evidência o aspecto ficcional das cenas subsequentes é outra montagem paralela, dessa vez entre o início de *Under the Umbrella* (Fotograma 35), a descoberta do manuscrito de *Little Women* pelas filhas de seu editor (Fotograma 34), e a discussão entre Sr. Dashwood e Jo March sobre o final de seu romance (sendo esse diálogo discutido no capítulo dois da dissertação).



Fotograma 34. As filhas do Sr. Dashwood encontram *Little Women*. (min. 121:38 a 122:08)



Fotograma 35. Perseguindo um final-feliz. (min. 122:09 a 122:32)

A cena então é retomada e assume um clichê hollywoodiano da perseguição pelo amado⁹⁷ com o intuito de confessar seus sentimentos antes de uma partida. Além do uso da coloração que agora estabelece ficção, interpreto que o modo como as personagens interagem e o final dessa cena, com o beijo das personagens embaixo do guarda-chuva, é uma hiper dramatização (Fotograma 36) que quebra com o estilo de representação observado ao longo do filme.

⁹⁷ Em vários filmes de Romance, ou Comédia Românticas, há uma cena em que a(o) protagonista, após ter uma epifania, ao perceber que ama seu interesse amoroso, persegue essa pessoa para conseguir confessar seus sentimentos antes que seja tarde demais. A revista *The Cut*, do New York Group, publicou em 2019 um vídeo intitulado “*Chasing Love in Rom-Coms*,” que demonstra, com vários exemplos, como esse tropo ocorre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5Kh4dOkGw0>.



Fotograma 36. *Under the Umbrella*. (min. 123:35 a 124:35)

Conforme discorre Ismail Xavier (2019, p. 22), a câmera cinematográfica estabelece uma relação metafórica com as personagens, enquanto objeto, colocando-se enquanto um “olho de um observador astuto,” permitindo “associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado.” Dessa forma, ao percebermos que, ao longo da narrativa, não se introduz cortes rápidos entre um *frame* e outro até a mudança de ângulo do beijo, vista nos últimos dois frames do Fotograma 36, infiro que essa descontinuidade visual (Xavier 2019, p. 24), isto é, a ruptura estabelecida pelo corte e a substituição “brusca” da imagem em um outro ângulo, simboliza um colapso da objetividade narrativa adentrando a hiper-dramatização, ou hiper-romantização, desse acontecimento, corroborada também pela reação do editor-

chefe: “Eu adorei. É romântico. É comovente. É muito emocionante.” (Gerwig, 2019a, min. 124:33 a 124:39, trad. Monika Pecegueiro do Amaral)⁹⁸

Em seus estudos sobre as adaptações cinematográficas dos romances de Jane Austen, Karina Gomes Barbosa da Silva (2014, p. 107) afirma que a narrativa amorosa conjuga, com a linguagem cinematográfica, momentos importantes para a narrativa fílmica centrados e enfatizados no sentimento amoroso. Apoiando-se nos estudos de Denis de Rougemont (2003) e Edgar Morin (2011), a pesquisadora expõe que o *happy ending* é a síntese do ideal do desejo que liberta o público de contradições íntimas entre o querer ou não que tudo acabe bem,⁹⁹ substituindo a “reparação e apaziguamento por irrupção de felicidade e revoluciona o reino do imaginário, do qual a ideia de felicidade se torna o núcleo afetivo.” (Barbosa da Silva, 2014, p. 110)

Ao subverter as expectativas inicialmente criadas pelo romance alcottiano entre Jo March e Friedrich Bhaer, ressignifica-se essa cena como parte existente apenas na ficção, tanto de Alcott quanto de March, tornando possível o desejo da autora de não casar sua literata solteirona. Além disso, percebe-se que, de certa maneira, Greta Gerwig (2019a) consolida os desejos iniciais apontados por suas personagens protagonistas, mesmo diante da ressignificação de alguns, como Meg e Amy, permitindo que o público adentre ainda mais nas questões sobre autoridade e agência literária.

⁹⁸ T.F.: I love it. It's romantic. It's very Moving. It's very emotional.

⁹⁹ De maneira similar, Erica Todd (2014, pp. 6-8) contrasta duas ideias de amor representadas em Hollywood: *Companionate Love* [Amor Companheiro] e *Passionate Love* [Amor Apaixonado]. Em termos gerais, o primeiro se correlaciona aos relacionamentos duráveis, ligados às instituições do Casamento, representando o comprometimento que a personagem fílmica tem com seu interesse amoroso. Enquanto o *passionate love* representa um romance avassalador, porém o romance é efêmero ao terminar, em sua grande maioria, de maneira trágica, experienciando algum tipo de sofrimento amoroso.

PRIMEIRISSIMO PLANO: TRABALHO PRODUTIVO, AGÊNCIA E SUPRESSÃO LITERÁRIAS

Estou disposta a trabalhar, mas quero um trabalho em que possa colocar meu coração e sentir que me faz bem, não importa quão difícil seja. Eu só peço uma chance de ser uma mulher útil e feliz, e não acho que isso seja uma ambição ruim. (Alcott, 1873, p. 9).¹

[...] nós não gostávamos de nos declarar mulheres, porque – sem que suspeitássemos à época que nosso modo de escrever e pensar não eram o que se considerava “feminino” – tínhamos a vaga impressão de que autoras são suscetíveis de serem olhadas com preconceito. Notamos como a crítica às vezes usam para, castigar, a arma da personalidade e, para premiar, uma lisonja que não é de fato elogio. (Bell, 1994, p. ix).²

O chamado *cânone literário*, ou “literatura clássica”, é determinado por um grupo de críticos que analisa a qualidade de determinadas obras e as valorizam conforme seu valor estético em uma mimetização do inconsciente coletivo ou individual, colocando essas obras como universais e atemporais. A questão que permanece é o que diferencia os livros e autores canonizados daqueles postos à margem da sociedade?

Se o valor estético é aplicado, torna-se redutor afirmar que a literatura de produção feminina, negra ou indígena não possui o mesmo valor estético que a produção burguesa ocidental³ hegemônica. No mesmo movimento, dizer que a literatura ocidental é universal, exclui outros contextos socioculturais que não condizem com a construção simbólica europeia e estadunidense. A atividade artística, dentro desses padrões (re)produtivos da hegemonia, é uma construção social da divisão sexual do trabalho, em que se apagam formas e discursos Outros de representação.

No ensaio “*Profissão para Mulheres*,” Virginia Woolf (2021) discute como a profissão de literata/escritora oferece menos experiência específica para as mulheres, sendo esse espaço apenas aberto por e para mulheres privilegiadas, isto é, mulheres brancas e burguesas. Segundo

¹ T.F.: I’m willing to work, but I want work that I can put my heart into, and feel that it does me good, no matter how hard it is. I only ask for a chance to be a useful, happy woman, and I don’t think that is a bad ambition. [Excerto de *Work, a Story of Experience*]

² T.F.: we did not like to declare ourselves women, because — without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’— we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise. [Excerto da introdução de *Wuthering Heights*]

³ É importante salientar que ao me referir à produção ocidental canônica, localizo-me geograficamente no continente Europeu, em especial direciono-me às produções inglesas, alemãs e francesas, e nos Estados Unidos. Baseio essa localização a partir do livro *O Cânone Ocidental*, do crítico estadunidense Harold Bloom (2013), o qual apresenta, em sua grande maioria, autores dessas localidades como referências.

a autora, as Mulheres são reduzidas a “anjos do lar,” (Woolf, 2020, p. 12, trad. Denise Bottmann) ou ao papel doméstico, que as faz permanecer em um ideal de ternura e pureza, impedindo-as de demonstrar opinião própria.

Com a existência simbólica do anjo, as Mulheres-escritoras não podem tratar de nenhuma das questões de seu ofício com liberdade e franqueza, necessitando, acima de tudo, agradar seus editores e resenhistas, criando o *dever* de matar esse anjo para manter a atividade econômica da escrita (ibid., p. 14). Ao matar, ou ao se tentar matar, o papel social doméstico imposto às mulheres, essas sentiram a angústia e a aflição mais claramente, representando, portanto, a tomada de consciência dos discursos patriarcais frente à expressão “Eu-mulher” e, conseqüentemente, possibilitando o “estado de inconsciência como artista.” (Woolf, 2021, p. 16)

No entanto, mesmo ao atingir a sua inconsciência artística do Eu-escritora, a dedicação profissional do trabalho escritora exige uma estrutura financeira, mesmo que mínima, para conseguir conciliar a dupla jornada de trabalho, ou exige a renúncia total da domesticidade. O trabalho literário evidencia uma problemática da questão que engloba “*Mulheres e ficção*,” (Woolf, 2018) pois demonstra, em termos econômicos e políticos, a falta da liberdade de experiência e de expressão da Mulher que é privada de produzir e imaginar a Literatura da mesma forma que os Homens, fazendo com que elas sejam treinadas, direcionadas e condicionadas a escreverem textos ligados à essa esfera doméstica.

No presente capítulo, busco apresentar as limitações do exercício do trabalho permitido às Mulheres, que ainda iam de encontro aos ideais vitorianos da domesticidade, na mesma medida que, ao compreender a relação Mulher-Trabalho, apresento as limitações e supressões da agência literária das Mulheres-Escritoras mostradas em *Little Women* (2019a; 2020).

2.1 O trabalho produtivo e a classe Mulher-trabalhadora no Século XIX

Segundo Saffioti (2013, pp. 61-62), nas economias pré-capitalistas, as Mulheres possuíam trabalhos ativos nos campos, manufaturas, minas, lojas, mercados, oficinas etc., inclusive, nos burgos medievais ingleses, a Mulher-casada podia se engajar no comércio independentemente de seu marido. Com o aparecimento do capitalismo e da divisão sexual do trabalho, contudo, inaugura-se o processo de individualização em que, em nível superestrutural, o trabalho e a capacidade de Mulheres foram subvalorizados por mitos que justificavam a supremacia do homem, e em nível estrutural, conforme se desenvolvia a força produtiva, marginaliza-se a Mulher das funções reprodutivas.

Lynn Weiner (1985, p. 32) afirma que a sociedade estadunidense incentivava o trabalho de Mulheres tanto por questões morais, uma vez que o ócio era considerado um pecado, quanto por questões econômicas, para o acúmulo de capital. A exemplo das irmãs March, em contraponto com a situação de L.M. Alcott, essas se voltam às atividades econômicas, muitas vezes, como forma de não ficarem paradas e aprenderem algo ao invés de apenas gozar do ócio.

Saffioti (2013, p. 67) argumenta que o processo de urbanização, inaugurado pela revolução industrial, criou “um abismo entre o trabalho e a posse dos instrumentos de trabalho, promovendo o assalariamento de crescentes massas humanas provenientes de uma economia campesina e de burgo.” Por meio desse processo, a classe trabalhadora necessita vender sua força de trabalho, o que possibilita a apropriação do trabalho assalariado como forma de garantir o acúmulo de capital, da mesma forma que se determina o barateamento da mão-de-obra da exploração do trabalho de escravos libertos, Mulheres e crianças.

Nos Estados Unidos do século XIX, com base nos estudos de Alice Kessler-Harris (1981; 1982) e Christine Stansell (1986), as Mulheres autossustentadas eram invisíveis como grupo social, principalmente em grandes polos, visto que o proletariado correspondia às classes baixas e era composto, em sua grande maioria, por escravos libertos ou imigrantes.⁴ Stansell (1986, p. 45) pontua que as situações e configurações familiares nas classes trabalhadoras criaram distinções nas experiências das Mulheres-trabalhadoras, que são determinadas pela “idade, estado civil, número e idade de seus filhos e, acima de tudo, pela presença ou ausência de apoio masculino.”⁵

Nas primeiras duas décadas de 1800, nos Estados Unidos, o trabalho assalariado traça uma linha nítida entre as mulheres abastadas da alta sociedade e as mulheres da classe média. As Mulheres abastadas podiam praticar artes domésticas sem remuneração até o casamento, enquanto as da classe média precisavam sustentar suas famílias no período de sua juventude, trabalhando, principalmente, com o ensino, a escrita e trabalhos domésticos, além dos trabalhos oferecidos nas indústrias têxteis.

Os trabalhos industriais, contudo, utilizavam de dispositivos econômicos e culturais para manter as Mulheres-trabalhadoras em seus papéis sociais de mãe e dona-de-casa, dispositivos esses que regulavam seu salário e a distribuição do trabalho. Um exemplo dessa

⁴ Entre 1820 e 1860, a classe operária da Nova Inglaterra consistia, em grande parte, de imigrantes ingleses, alemães e, principalmente, irlandeses. Segundo Stansell (1986, p. 44), houve um acréscimo de 107 mil pessoas estrangeiras em quinze anos (1830 a 1845), sendo, em 1855, 28% Irlandeses e 16% Alemães.

⁵ T.F.: A woman's age, marital status, the number and age of her children and, above all, the presence or absence of male support determined her position in working class life.

regulamentação era a multa que recebiam caso se atrasassem, lessem ou conversassem nas fábricas. (Kessler-Harris, 1982, p. 36)

De acordo com Saffioti (2013, p. 69), na eliminação do trabalho do chefe de família, assume-se que a tradição da submissão da mulher a tornou um ser fraco do ponto de vista social, sendo mais passível de exploração. A indústria capitalista, portanto, distribui à toda família o valor da força de trabalho da figura masculina, exigindo que, em prol do acúmulo de capital, seja oferecido às Mulheres-trabalhadoras certos trabalhos considerados “inerentes”⁶ a sua esfera doméstica, reduzindo os prestígios desses cargos.

Saffioti (2013, p. 72) esclarece que a realização da lei do modo de produção capitalista, isto é, da acumulação do capital variável por meio do barateamento das mãos de obra, encontra na inferiorização social da Mulher e em sua marginalização das forças produtivas, um elemento coadjuvante: a sua submissão. Encontra-se na submissão da Mulher os ideais de domesticidade e do trabalho doméstico que percorreram as principais atividades econômicas e remuneradas de atuação das Mulheres até a década de 1940.

Seja por escolha própria ou por escolha de seus patrões, as operárias das fábricas ficavam, normalmente, apenas cinco anos em serviço. Segundo Alice Kessler-Harris (1982), além do tempo de prestação de serviço ser desigual, havia uma disparidade na remuneração entre Mulheres e Homens da classe operária. As operárias das fábricas Lowell, por exemplo, ganhavam entre US\$1,90 a US\$ 2,90 por semana, enquanto os operários ganhavam em torno de US\$ 4,80 pelo mesmo tempo de serviço. O mesmo ocorria nas fábricas de papel de South Hadley, Massachusetts, em que as Mulheres ganhavam cerca de 52 centavos a menos que os Homens.

Devido à baixa remuneração do trabalho das operárias, as Mulheres alternavam os serviços realizados nas fábricas com outros ofícios disponíveis como chapelaria, costura e ensino para complementar sua renda. A exemplo da costura, as costureiras que trabalhavam em casa ganhavam, em 1821, US\$ 58 ao ano, dos quais deveriam descontar os custos com linhas, aquecimento, energia e todas as outras despesas domésticas. Já as chapeleiras, bem como as sapateiras, ganhavam, em média, 72 centavos a US\$2 por semana, um dos menores valores entre as profissões.

Por corresponder a uma mão-de-obra barata, a classe Mulher-trabalhadora representava um número significativo na indústria têxtil, correspondendo, na Nova Inglaterra, 65% dos

⁶ Saffioti (2013, p. 70) pontua que o trabalho industrial, não é inerente nem ao Homem nem à Mulher, constituindo-se de um momento da evolução histórica determinado por humanizar a natureza e reificar as relações sociais.

trabalhadores nas *mill factories*, sendo que algumas dessas fábricas tinham, em seu corpo operário, entre 85% e 90% de Mulheres-trabalhadoras. (Kessler-Harris, 1982, p. 48)

Saffioti argumenta que (2013, p. 74), ao invisibilizar a situação feminina e a sua mão de obra, frente a essa incansável necessidade de domesticação, ao mistificar o trabalho remunerado e ao não perceber a inatividade econômica da Mulher, fez com que essas questões ameaçassem a posição das Mulheres-trabalhadoras, na mesma medida em que o trabalho assalariado e não-remunerado desenvolvido na esfera doméstica contribui para a manutenção da força de trabalho feminina.

Corroborando com o que Abba Alcott (1853) pontua sobre a “remuneração incompetente pago a toda mão-de-obra feminina,” as desvantagens sociais da divisão sexual do trabalho permitiam à sociedade capitalista “arrancar das mulheres o máximo de mais-valia absoluta através, simultaneamente, da intensificação do trabalho, da extensão da jornada de trabalho e de salários mais baixos que os masculinos.” (Saffioti, 2013, p. 67)

Em *Work: A Story of Experience*, publicado em 1873, Louisa May Alcott relata as experiências de sua heroína, Christie Devon, para se tornar independente financeiramente em seus diversos trabalhos até o seu retorno à esfera privada. Conforme discorre Weiner (1985, p. 14), em comunidades menores, a exemplo de Concord, as estruturas paternalistas permitiam que as Mulheres brancas migrassem e trabalhassem temporariamente, ao mesmo tempo em que mantinham o *status* conferido pela ideologia doméstica anteriormente discutida.

Entre os seus dezesseis e dezessete anos, de acordo com Chaney (1889, p. 69), Alcott tentou ensinar, sem satisfação para si mesma e talvez para os outros. O tipo de educação que ela mesma recebeu se adaptou admiravelmente para compreender e influenciar as crianças, mas não para carregar a rotina da escola. Costurar era seu serviço quando nada mais era oferecido, mas é quase lamentável pensar nela como confinada a tal trabalho quando grandes poderes estavam adormecidos nela.⁷

No ensino, argumenta Jo Anne Preston (1993), escolhiam-se Mulheres pois as escolas queriam que as crianças aprendessem os valores e as ideologias da domesticidade, sendo que a forma mais efetiva de ensino recorria “às qualidades femininas da emocionalidade, do amor materno, da gentileza e da superioridade moral.”⁸ Verifica-se, portanto, que o ensino escolar

⁷ T.F.: She tried teaching, without satisfaction to herself and perhaps to other. The kind of education she had herself received fitted her admirably to understand and influence children, but not to carry the routine of school. Sewing was her service when nothing else offered, but it is almost pitiful to think of her as confined to such work when great powers were lying dormant in her.

⁸ T.F.: [...] the most effective teacher would draw upon the female qualities of emotionality, maternal love, gentleness, and moral superiority.

se tornou um veículo para a disseminação e manutenção da hegemonia cultural, uma vez que, com uma educação adequada, se expande a domesticidade e naturaliza os deveres domésticos.

Alguns dos trabalhos realizados por Alcott, por exemplo, aparecem em sua literatura, às vezes como tema central, às vezes como um recurso narrativo. A exemplo de *Work: A Story of Experience*, Alcott relata as experiências de Christie Devon como empregada doméstica, governanta, costureira e enfermeira. Segundo Janis Dawson (2003, pp.122-123), apesar de sua personagem ter explorado a vida do trabalho, ao retornar à esfera privada, Alcott faz com que sua heroína retorne aos preceitos transcendentalistas após sacrificar sua saúde física e espiritual no mercado competitivo.

Outro exemplo alcottiano sobre trabalho aparece no conto “*How I went out to Service*,” (1874) em que Alcott relata suas experiências como governanta na casa do Sr. Richardson, realizando outros serviços como tarefas domésticas e auxiliando no cuidado da irmã enferma de seu patrão. Contudo, a narrativa alcottiana demonstra que seus serviços estavam em função de agradar o Sr. Richardson, que esperava “um tipo de intimidade que era igualmente perturbadora.” (Matteson, 2007, p. 222)⁹

Eu não deveria ler; mas deveriam ler para mim. Não era para eu apreciar as flores, os quadros, o fogo ou os livros; mas para mantê-los em ordem para que *meu senhor* pudesse apreciá-los. Eu também deveria ser uma tabula rasa, no qual ele deveria purgar todo tipo de lixo filosófico, metafísico e sentimental. Eu deveria servir suas necessidades, aliviar seus sofrimentos e simpatizar com todas as suas tristezas - ser uma escrava de cozinha, de fato. (Alcott, 1874, em Showalter, 1997, p. 358, grifo meu)¹⁰

Em *Little Women*, a heroína Jo March possui alguns trabalhos em Nova Iorque, voltados à esfera doméstica, a exemplo do ensino e da costura, antes da consolidação do seu destino como dona-de-casa. Interessante pontuar que além dos excertos sobre a escrita, os relatos da personagem não possuem grandes detalhes de suas experiências na esfera pública, apenas afirmando que passa o dia lecionando, costurando ou escrevendo em seu quarto. (Alcott, 2020, p. 483)

Dawson (2003, p. 115) argumenta que isso ocorre devido às personagens não terem uma urgência decorrente da pobreza que as obrigue a exercer uma atividade fora da esfera

⁹ T.F.: [...] her employer began to expect a kind of intimacy that was almost equally unsettling.

¹⁰ T.F.: I was not to read; but to be read to. I was not to enjoy the flowers, picture, fire, and books; but to keep them in order for my lord to enjoy. I was also to be a passive bucket, into which he was to pour all manner of philosophic, metaphysical and sentimental rubbish. I was to serve his needs, soothe his sufferings, and sympathize with all his sorrows – be a galley slave, in fact.

doméstica. Ao pertencerem a uma classe mais abastada, ainda que não à alta sociedade, as irmãs March são livres para gastar seus ganhos com coisas que lhe dão prazer, prezando pelo conforto, sendo que, por vezes, o trabalho parece algo mais prazeroso do que laborioso de fato.

Mesmo quando a autora pontua os trabalhos realizados pelas empregadas domésticas em *Little Women*, por meio da personagem Hannah, existe ainda uma visão idealizada do trabalho. As empregadas domésticas, categoria composta, em sua grande maioria, por Mulheres jovens imigrantes, necessitavam cuidar da organização da casa, além de

limpar a casa inteira, passar e consertar. Ela também poderia lavar toda a roupa e preparar, servir e limpar após três refeições por dia. A isto se acrescentariam muitas vezes tarefas como assar pão, observar crianças, fazer compras e cuidar de membros doentes da casa. (Kessler-Harris, 1981, p. 80)¹¹

Segundo Carolyn R. Maibor (2006), Alcott (2020, p. 68) qualifica a imagem da personagem Hannah como amiga da família e não como criada (trad. Júlia Romeu), porém, em seguida, Meg March solicita a sua “amiga” que faça bolos e deixe tudo preparado para quando Marmee chegar.

Maibor (ibid., p. 80) afirma que, devido ao ideal de Marmee sobre o trabalho e a independência, as irmãs March são ensinadas a contribuir para com a manutenção da casa, reforçando esse aprendizado ao conceder férias de uma semana a Hannah em “Experiências”. Contudo, no capítulo em questão, Marmee e Hannah continuam fazendo o “trabalho negligenciado pelas filhas, mantendo o lar agradável e a engrenagem doméstica funcionando sem problemas,” (Alcott, 2020, p. 191, trad. Júlia Romeu) demarcando que a visão idealista da empregada doméstica é de uma Mulher amável, atenciosa, que sempre está satisfeita com seu serviço e fiel à sua casa.

Por fim, outro trabalho que aparece na narrativa alcottiana, *Little Women*, descreve a experiência da profissão literária. Segundo, Kessler-Harris (1982, p. 58), apesar de ser uma opção arriscada, as Mulheres, durante as décadas de 1830 e 1840, escreviam “ficções sentimentais para as novas revistas femininas que propunham uma mensagem de amor e dever que influenciou a cultura estadunidense que estaria por vir,”¹² apesar de algumas escritoras

¹¹ T.F.: [...] expected to clean the entire house and iron and mend. She might also launder all the clothes and prepare, serve, and clean up after three meals a day. To this would often be added such tasks like baking bread, watching children, shopping, and attending to sick members of the household.

¹² T.F.: Sentimental fiction for the new ladies' magazines propounding a message of love and duty that influenced American culture to come.

conseguirem uma renda e um *status* bem-sucedido, a exemplo de Alcott, muitas delas “esconderam seu trabalho por medo de ir contra a propriedade.”¹³

2.2 A agência e autoridade literária e as suas supressões

Conforme pontuei no tópico anterior, o trabalho da escrita não era algo proibido às Mulheres, sendo até mesmo uma das poucas atividades econômicas disponíveis a elas, porém o que era esperado desses escritos era a exaltação dos valores vitorianos de domesticidade. Olhando para a história da literatura, enquanto arte e indústria, observamos que essas estruturas patriarcais do trabalho ainda residem na forma como a Mulher-escritora conquistada, ou não, seu espaço entre os “grandes” nomes literários. Por mais que a ideia de cânone literário como Instituição Social seja algo recente, a supressão da agência e da autoridade literária de Mulheres influenciou a criação dessas listas com nomes majoritariamente masculinos.

A noção de autoridade, por exemplo, pontuada por Edward Said (1975 apud Gilbert & Gubar, 2000, pp. 4-5), representa o poder da influência que um escritor exerce sobre seus leitores, como ao originar algo ou na manutenção do discurso originário entre os “grandes.” O interessante do texto de Said é o apontamento da palavra *autor* como “pai,” em que, na unidade de integridade de um texto, mantida por uma série de conexões genealógicas, está o “imaginário da sucessão, paternidade e hierarquia,” (Said, 1975, p. 162)¹⁴ inferindo a superioridade Masculina no campo da ficção.

Segundo Gilbert & Gubar (2000, p. 13):

As raízes da “autoridade” nos dizem, afinal, que se uma mulher é propriedade de um homem, então ele deve tê-la escrito, assim como nos dizem que se ele a escreveu, ela deve ser sua propriedade. Como uma criação “escrita” pelo homem, além disso, a mulher tem sido “melhorada no texto” ou “incluída no texto.”¹⁵

As questões de *feminilidade* nas tecnologias literárias (re)produzem os ideais ocidentais que colocam as Mulheres à sombra dos Homens no movimento de domesticação. Segundo Cintia Schwantes (2006), os textos que englobam essa feminilidade apresentam o destino das mulheres “à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação

¹³ T.F.: [...] Hid their work for fear of running afoul of property.

¹⁴ T.F.: That the Unity of integrity of the text is maintained by a series of genealogical connections [...]. Underneath all these is the imagery of succession, of paternity, or hierarchy.

¹⁵ T.F.: The roots of “authority” tell us, after all, that if a woman is a man’s property, then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her, she must be his property. As a creation “penned” by man, moreover, woman has been “penned up” or “penned in.”

a elas.” (Schwantes, 2006, p. 8) Assim, reproduzem os ideais da feminilidade ocidental ao basear as relações familiares, como casamento e maternidade, como fonte de realização de uma “psique feminina normal.” (ibid. p. 10)

Em *Um Quarto só Seu*, Virginia Woolf (2020) afirma que as *mulheres* serviam de espelho à figura do Homem, sendo o objeto essencial para as ações violentas e heróicas. Assim, ao serem espelhos, permitiam simbolicamente o crescimento da figura masculina. Essa alegoria do espelho, no ensaio, apresenta uma devolutiva ao colocar a mulher no centro de sua reflexão, voltando o olhar para o Outro dentro dela mesma que a faz ver o que a torna diferente de si.

Dentro da ótica da Escrita, apoiadas pela figura do espelho, as Mulheres necessitavam “examinar, assimilar e transcender as imagens externas de ‘anjo’ e ‘monstro’ que os autores masculinos geraram para elas,” (Gilbert & Gubar, 2000, p. 17)¹⁶ ao matar ambas as figuras e definir o seu eu Mulher-escritora. Elaine Showalter (1977, p. 4) pontua que as Mulheres romancistas sempre foram autoconscientes de suas experiências e vozes, ao mesmo tempo conscientes das supressões dessas vozes, em razão de considerarem que “essas experiências poderiam transcender o pessoal e local,” assumindo “uma forma coletiva na arte, e revelar uma história.”¹⁷

Contudo, mesmo encontrando um caminho comum entre as subjetividades de Mulheres-escritoras, a autonomia da (auto)representação era negada às romancistas, excluindo-as da Cultura Literária, seja por encarnarem a condição Outra em seus escritos. Joanna Russ (2018) descreve que a negação da agência literária de Mulheres, principalmente ao atingirem um certo sucesso, aparecia na forma de rejeitar que uma Mulher de fato escreveu os textos, ou afirmar que o seu Eu-masculino escreveu, pontuando que a estética desta segunda escrita não se assemelha à *estética feminina*.

Showalter (1977) descreve três fases da Estética literária produzida por Mulheres (*Feminina, Feminista e Mulher*),¹⁸ que demonstram os modos e os temas escritos por elas em momentos e contextos distintos, não sendo excludentes pois os elementos, por vezes, aparecem em um único texto. Em termos gerais, a fase *feminina*, enfatizada aqui, por ser consolidada no século XIX, teve como cerne os valores morais e educacionais provenientes do ideal vitoriano

¹⁶ T.F.: a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her.

¹⁷ T.F.: women writer have very infrequently considered whether these experiences might transcend the personal and local, assume a collective form in art, and reveal a history.

¹⁸ No texto-fonte essa última fase é definida como *Female*, que traduzindo literalmente seria *Feminino*. No primeiro momento, pensei em traduzir como *Esfera Feminina*, mas ao querer, de certa forma, restringir o termo *feminino* como a representação do ideal vitoriano de *feminilidade*, optei por traduzir como *Mulher*, mantendo a ideia da Mulher como sujeito histórico e social, quanto por consolidar a subjetividade e identidade da categoria social em sua representação.

ao construir as personagens *femininas* em seus papéis naturalizados da domesticidade, que imitavam os modos da tradição literária dominante.

Apesar de, na década de 1850, ocorrer uma renascença literária em que as Mulheres conseguem ocupar um espaço maior na Indústria¹⁹ (Showalter, 2009, pp. 71-72), o ambiente literário hostilizava o reconhecimento artístico dessas produções. Essas narrativas eram construídas em tons moralizadores e concretizavam os papéis reprodutivos da Mulher. Assim, ocasionou-se uma dupla supressão da escrita que, por um lado, privava a subjetividade da Mulher-escritora por seguir a discursividade hegemônica e, por outro, considerava a literatura de Mulheres menor por abordar as questões delicadas e frívolas da esfera doméstica.

Ao conciliarem as esferas privada e pública, as autoras se encontravam com uma nova forma de supressão de sua escrita: *a má-fé*, isto é, as mulheres eram informalmente proibidas de criar algo considerado valioso no campo das artes. (Russ, 2018, p. 19) Apesar do termo cunhado por Jean-Paul Sartre representar a conduta de fuga do indivíduo ao tomar consciência de sua liberdade, para Joana Russ (2018), a *má-fé* representa as técnicas de contenção, desprestígio e pura negação do valor estilístico e estético das artes produzidas por grupos Outros.

Os críticos e teórico-literários, principalmente do século XIX, não consideravam a literatura produzida por Mulheres uma literatura séria por ir contra as tendências da *feminilidade*, uma vez que as narrativas apresentavam uma “eterna oposição da criatividade biológica e estética.”²⁰ (Showalter, 1977, p. 7) Em um editorial para o *Brooklyn Daily Times*, por exemplo, o poeta Walt Whitman afirma que a maioria das pessoas não querem que suas filhas se tornem “autoras ou poetas”, pois uma “mulher genuína vale uma dúzia de Fanny Ferns.”²¹ (Whitman, s/d apud Showalter, p. 73)²²

Na mesma linha, em outro editorial sobre Fanny Fern, publicado no *United States Democratic Review* (1853), o crítico pontua que a romancista faz uma “tentativa grosseira de arte” (s/n, 1853, p. 189)²³ por possuir um processo de escrita apressado “sem oportunidades

¹⁹ Com base nos dados apresentados por Coultrap-McQuin (1990, p. 2), antes de 1830, um terço das publicações de ficção eram escritas por Mulheres e, entre 1820 e 1860, 40% dos romances resenhados em jornais e revistas foram escritos por Mulheres, compondo também a metade das listas dos *best-sellers* em 1850.

²⁰ T.F.: eternal opposition of biological and aesthetic creativity.

²¹ Fanny Fern, pseudônimo de Susan Payson Willis, foi uma romancista e colunista estadunidense. Segundo Joyce W. Warren (1986, p. xviii), em 1855, Fern era a colunista com maior remuneração nos Estados Unidos, ganhando US\$ 100 por semana por sua coluna publicada no *New York Ledger*. Além do seu sucesso no periódico, o primeiro livro de Fern, *Fern Leaves from Fanny's Portfolio* (1853), uma coletânea dos textos publicados no *New York Ledger*, vendeu mais de setenta mil cópias em seu primeiro ano de publicação.

²² T.F.: The majority of people do not want their daughters to be trained to become authoresses and poets. One genuine woman is worth a dozen Fanny Ferns.

²³ T.F.: crude attempt at art.

para reflexão, correção, ou chances de obter informações,” (ibid.)²⁴ deixando apenas uma impressão errônea de que conseguiu alcançar o estado-da-arte.

Nas críticas acima, além da *má-fé*, podemos pontuar que os críticos literários diminuem a agência das Mulheres-escritoras ao “promulgar a ideia de que as Mulheres se tornam ridículas ao criar arte, ou que escrever ou pintar é imodesto [...], e portanto, impossível para qualquer mulher decente.” (Russ, 2018, p. 29)²⁵ Essa diminuição da agência demonstra também que a arte criada por Mulheres que vão contra o ideal de domesticidade é algo anormal, neurótico e desagradável, uma vez que não deveriam falar livremente sobre seus pensamentos.

Como ocorreu na literatura, o cinema hollywoodiano foi construído por meio do chamado *male gaze* (Mulvey, 2018),²⁶ o qual corresponde à construção estética cinematográfica das representações das personagens *femininas* sob uma ótica patriarcal. O cinema Hollywoodiano, argumenta Elizabeth Kaplan (2001, p. 24), transmite “a ideologia patriarcal que está subjacente às nossas estruturas sociais e que constrói as mulheres de formas muito específicas – formas que refletem as necessidades patriarcais, o inconsciente patriarcal,”²⁷ impondo a essas *mulheres* padrões passivos da ação diegética, isto é, a heroína, mesmo em seu papel protagonista, é acionada em função da personagem masculina.

Em uma proposta de *contracinema*, as Mulheres-cineastas utilizam do dispositivo cinematográfico para dar respostas às condições femininas impostas às personagens filmicas, colocando-as como agentes de sua história. Conforme discorre Teresa de Lauretis (1984), cria-se uma estética de Mulheres que explora a voz dessas personagens dentro de sua subjetividade como sujeito social, pontuando questões de identificação e autodefinição na produção social/visual. No Cinema de Mulheres, portanto, é possível analisar e reformular a diferença que emerge das histórias e das consciências de Mulheres, na mesma medida em que se repensa o como e o porquê essa diferença sexual de representação emerge.

Ao considerar as teorias do Cinema de Mulheres, acredito que o projeto *Little Women*, de Greta Gerwig (2019a), para além de um simples recontar a história alcottiana, foi criado com o intuito de representar a Mulher-escritora e construir uma narrativa que demonstra a agência e a experiência no processo da escrita. Esse objetivo fica evidente, por exemplo, no

²⁴ T.F.: It means writing in haste, against the inclination, without opportunity for reflection, correction, or chance to get information.

²⁵ T.F.: [...] to promulgate the idea that women make themselves ridiculous by creating art, or that writing or painting is immodest [...] and hence impossible for any decent woman.

²⁶ O *male gaze*, com base em Laura Mulvey (2018), representa a *mulher* por um olhar do desejo masculino, colocando-a em uma aparência erotizada no movimento *voyeurista*.

²⁷ T.F.: The signs in the Hollywood film convey the patriarchal ideology that underlies our social structures and that constructs women in very specific ways – ways that reflect patriarchal needs, the patriarchal unconscious.

plano inicial do filme que mostra a personagem Jo March em frente à porta da editora Roberts Brothers²⁸ que, ao final da narrativa, viria a publicar seu romance intitulado *Little Women* (Fotograma 36).

Segundo Susana M. Coultrap-McQuin (1990, p. 34), a tradição do chamado *Gentleman Publisher*, proeminente na década de 1850 e 1860, compartilhava de três objetivos para a publicação de livros: “procuraram desenvolver relações de confiança paternalista e pessoais com seus autores; afirmaram ter objetivos além dos comerciais para promover cultura e/ou prestar serviço público; e assumiram o papel de guardião moral da sua sociedade,”²⁹ sendo que a relação paternalista entre autora-editor fazia com que as Mulheres tivessem que escrever dentro de sua própria esfera.

Corroborando com o estilo dessas editoras, a descrição roteirizada da cena, mostrada no Fotograma 37, marca que “**JO MARCH**, nossa heroína, hesita. Na meia-luz de um corredor escuro, ela exala e se prepara, com a cabeça curvada como um boxeador prestes a entrar no ringue.” (Gerwig, 2019b, p. 1)³⁰ Na leitura de Karolína Tomanová (2022, p. 46), a personagem está prestes a enfrentar o principal obstáculo que a impede de se tornar uma autora de sucesso, uma sala cheia de homens (Fotograma 38) que decidem o que vai ou não ser impresso, o que explicaria a metáfora do boxeador.



Fotograma 37. Jo March em frente a editora. (min. 01:09 a 01:24)

²⁸ Roberts Brothers, ou Roberts Bros., foi a companhia de livros em Boston que, de fato, publicou *Little Women* de L.M. Alcott, em 1868, além de *An Old-Fashioned Girl* (Alcott, 1870).

²⁹ T.F.: they sought to develop trusting, paternalistic, personal relationships with their authors; they claimed to have goals beyond commercial ones to advance culture and/or to provide public service; and they assumed the role of moral guardian for their society.

³⁰ T.F.: JO MARCH, our heroine, hesitate. In the half-light of a dim hallway, she exhales and prepares, her head bowed like a boxer about to go into the ring.



Fotograma 38. Os homens editores de Roberts Bros. (min. 01:25 a 01:42)

A personagem Jo March possui consciência dessa opressão ao ouvir de outras figuras femininas, principalmente de sua tia, sobre a importância do casamento na vida da Mulher, ou seja, a redução do papel social feminino à figura do Homem. Nesse sentido, ao ter o olhar cabisbaixo e com o leve movimento em sua mão direita, que pode indicar nervosismo, Jo March demonstra o receio e a insegurança de não adentrar no ramo literário por ser Mulher.

Essa sequência na editora foi retirada do capítulo 34, intitulado “*Amigo*,” relatando o período em que Jo estava em Nova Iorque e começa a escrever profissionalmente contos sensacionalistas (Alcott, 2020, p. 494), pois “naquela idade das trevas, até a perfeita América lia porcarias.” (trad. Júlia Romeu) A personagem só começa a se dedicar à atividade literária como ofício após obter um retorno econômico que a permitia auxiliar na sustentação de sua família, ainda que permanecesse realizando serviços domésticos à Sra. Kirke.

Em ambos os textos analisados nesta dissertação, a cena ocorre da mesma maneira com Jo oferecendo ao Sr. Dashwood o conto de sua “amiga” para ser publicado no *Weekly Volcano*. Por meio da descrição da cena e dos diálogos entre Jo e Sr. Dashwood conseguimos examinar os aspectos da produção e do mercado literário, principalmente em relação ao: (a) anonimato e autoria; (b) estilos publicados e permitidos; (c) valores oferecidos as autoras(es); e às (d) edições e supressões literárias.

Em relação ao anonimato, mesmo depois de Jo March ter escrito outros contos e tendo recebido um prêmio por um deles, ela ainda apresenta o manuscrito como sendo de uma terceira pessoa, pedindo também para publicá-lo sem nome. O leitor da narrativa fílmica que desconhece o romance percebe esse autoapagamento de sua autoria por meio de um *Plano Detalhe* que focaliza as mãos de Jo sujas de tinta quando Dashwood inicia sua leitura (Fotograma 39).



Fotograma 39. Os dedos de Jo sujos de tinta. (min. 02:17 a 02:19)

Apesar do anonimato não ser algo reservado às Mulheres-escritoras, vemos uma tendência maior na publicação de livros escritos por Mulheres que não traziam seus nomes reais, ou os abreviavam, principalmente ao escreverem literaturas não-domésticas. Conforme Russ (2018, p. 29), uma alternativa para negar a agência literária feminina era diminuí-la ao ridicularizar a ideia de uma Mulher fazendo arte e considerando sua arte como “imodesta” e, portanto, impossível de ser exercida por uma Mulher decente.

Essa diminuição da agência, argumenta Russ (ibid., p. 33), explicaria o motivo das Mulheres-escritoras utilizarem pseudônimos masculinos, como George Elliot (Mary Ann Evans) e Currer, Ellis e Acton Bell (Charlotte, Emily and Anne Brontë); ou até mesmo se manter no anonimato, pontuando apenas seu gênero “*by a Lady*” (Jane Austen) ou simplesmente *anonymous* (Mary Wollstonecraft Shelley).

Madeleine Stern (1995, p. xiii) pontua que a primeira publicação de Louisa May Alcott, o poema intitulado “*Sunlight*,” (1852) foi assinado como Flora Fairfield, o mesmo pseudônimo usado em “*The Rival Prima Donnas*” (1854). Além de Flora Fairfield, Alcott publicou alguns de seus contos sensacionalistas,³¹ a exemplo de “*The Abbot’s Ghost: or Maurice Treherne’s Temptation*,” (1862) com o nome A.M. Barnard, pseudônimo descoberto em 1942 por Madeleine Stern e Leona Rostenber. Em relação aos contos sensacionalistas, Alcott (s/d apud Rioux, 2018, p. 9) afirmou que acreditava ter uma ambição natural para o estilo esquisito da

³¹ Além de utilizar o pseudônimo A.M. Barnard, Alcott também publicou outros contos sensacionalistas anonimamente, como “*Pauline’s Passion*.”

literatura sensacionalista, mas que temia a exposição, pois não queria que seu pai, o transcendentalista Emerson, ou sua família soubessem da natureza dessas narrativas.

Apoiando-me nos estudos de Stephanie Kay (2012) e Showalter (1977), percebo que era mais fácil uma Mulher-escritora elevar seu *status* literário se sua imagem pública correspondesse às noções de moralidade e feminilidade vitorianos. O que me parece, portanto, é que a utilização do pseudônimo A.M. Barnard, ou do anonimato, para a publicação de seus contos sensacionalistas era uma tentativa de se afastar da literatura vista como *não-feminina* para, possivelmente, conseguir publicar outros contos, poemas e romances que estivessem de acordo com a visão estética e, por que não, doméstica de seus editores.

Os *bestsellers* estadunidenses da década de 1860 eram, em sua grande maioria, romances e contos sensacionalistas, considerados “excitantes, acessíveis e orientados para os desejos do público; ao contrário da literatura de elite, eles se concentravam nas preocupações e valores da maioria inferior.” (Kay, 2012, p. 21)³² Conforme pontuado por L.M. Alcott em carta ao seu amigo (1862 apud Stern, 1995, p. vii), Alfred (Alf) Whitman, as histórias sensacionalistas são mais fáceis de compor, visto o aparente abandono da preocupação estética. Sua personagem-espelho (Alcott, 2020, p. 497) afirma que seus leitores não se importavam com detalhes como gramática, pontuação e plausibilidade, já que a função dessas histórias era entreter.

O que diferenciava, de fato, as histórias sensacionalistas das literaturas de elite era seu caráter de entretenimento ao invés de uma preocupação poética e estética. Com base em Erich Auerbach (2015, p. 360), a produção literária, a partir do século XIX, ganha um status de produção em massa e, com isso, era “inevitável que o nível estético das produções literárias destinadas a uma massa tão grande de consumidores baixasse,” (trad. José Paulo Paes) sendo essas publicações uma “imitação insípida da literatura de elite.”

Apesar de o crítico alemão não se referir, de fato, às produções das Mulheres, infiro que a desvalorização do trabalho literário feminino, portanto, recai nessa aparente queda do nível estético das produções populares, em consequência da inclinação, ou ainda obrigação, mercadológica das Mulheres escreverem literatura popular e de entretenimento. Mesmo que a produção dos Homens tivesse aspectos sensacionalistas, a exemplo de Edgar Allan Poe e

³² T.F.: exciting, affordable and oriented towards public desires; unlike elite literature, they focused on the concerns and values of the bottom majority.

Nathaniel Hawthorne, a literatura masculina era colocada no pedestal da alta literatura realista, enquanto autoras como Mary E. Braddon³³ mantinham apenas o *status* do sensacionalismo.

Susan David Bernstein (1994, pp. 213-214) argumenta que as representações de *mulheres* na escrita sensacionalista eram um afronte ao ideal doméstico da *lady* heroína apreciada pela indústria literária. Ao retratar uma mulher agressiva “por baixo” do anjo do lar imaculado e dessexualizado, essas representações revelam a “feminilidade angelical como uma construção social, ou seja, uma mera caricatura equipada com ‘coberturas convencionais.’”³⁴ As narrativas criticamente rotuladas “sensacionalistas”, argumenta Bernstein (ibid., pp. 215-216), são cravejadas de atos criminosos dentro da casa e apresentadas por meio do suspense, no intuito de deixar o leitor em alerta.

O conto pelo qual Jo ganha o prêmio é sensacionalista, do mesmo estilo que tenta vender ao Sr. Dashwood. No caso desse primeiro conto (Alcott, 2020, p. 393), descrito em “*Lições Literárias*,” capítulo 27, sua história era “repleta de desalento” (trad. Júlia Romeu) com uma prosa boa, um relato de amor original e verdadeiro e uma tragédia emocionante, mesmo assim, a narrativa é recebida com críticas à figura paterna, afirmando-se que ela “poderia fazer melhor do que isso.” (Alcott, 2020, p. 394, trad. Júlia Romeu)

Jo March recebe críticas similares de Friederich Bhaer, que reduz seus contos sensacionalistas a lixo (Alcott, 2020, p. 506) e afirma que publicá-los não é uma forma honesta de ganhar dinheiro. Bhaer amassa os contos de Jo e os joga na lareira, pontuando que gostaria de tratar os outros textos do gênero da mesma forma. Buscando uma forma de ganhar aprovação do professor, a autora afirma que os escritos delas não são, de todo, ruins apenas bobos, porém ao relê-los, com os óculos mentais, ou morais, do alemão, a autora afirma (Alcott, 2020, p. 507) que seus contos são, de fato, um lixo

e logo serão piores do que lixo, se eu continuar, porque cada um é mais sensacionalista do que o outro. Segui adiante cegamente, fazendo mal a mim e aos outros por dinheiro. Sei que é verdade – pois não consigo ler essas coisas de maneira franca e sóbria sem me envergonhar horrivelmente delas. (trad. Júlia Romeu)

Seguindo o conselho do professor, Jo pega o pacote com seus manuscritos e os coloca no aquecedor, reafirmando que “esse é o melhor lugar para essas bobagens inflamáveis; acho que é melhor eu pôr fogo na casa do que deixar que as pessoas se explodam com a minha

³³ Mary Elizabeth Braddon foi uma escritora sensacionalista britânica. Braddon publicou mais de oitenta romances sensacionalistas, a exemplo do romance *Lady Audley's Secret* (1862).

³⁴ T.F.: By doing so, sensation fiction reveals angelic womanhood as a cultural construction, as merely a caricature outfitted with “conventional coverings.”

pólvora.” (Alcott, 2020, p. 507, trad. Júlia Romeu) Após essa autorrealização, ou tomada de consciência da “inconveniência” temática de seus contos, a autora resolve não escrever mais contos sensacionalistas, decidindo que não compensava mais reproduzir aquelas sensações em função do dinheiro. Assim, Jo começa a escrever contos domésticos que estavam “mais para o ensaio ou sermão,” (ibid., p. 508, trad. Júlia Romeu) porém não conseguiu vendê-los, comprovando o não sucesso da escrita moralista comunicada por Sr. Dashwood.

No filme, ao invés de entregar textos similares aos seus, Jo oferece um de seus textos publicados para Friedrich analisar (Fotograma 40). Previamente a cena mostrada no Fotograma 40, o professor a presenteia com o livro *The Complete Work of William Shakespeare* [As Obras Completas de William Shakespeare], na esperança de que isso auxiliasse em seus estudos sobre construção de personagem e a inspirasse em sua escrita, afirmando também que gostaria de ler seus contos e oferecer uma opinião sincera sobre eles.³⁵ Bhaer indaga a Jo se seu romance será do mesmo estilo, com um enredo de duelos e matanças, e a personagem-escritora responde que sim, pois é o que o mercado literário pede.



Fotograma 40. Jo mostra seus penny dreadfuls a Bhaer. (min. 21:215 a 24:20)

Após alguns segundos, o professor diz que não gostou deles apesar de achar que Jo possui talento para escrita. A problemática levantada nessa cena está nas possibilidades das Mulheres-autoras que poderiam apenas escrever, no contexto *mainstream*, gêneros sensacionalistas ou romances domésticos. Com isso, percebe-se uma crítica à falsa impressão

³⁵ T.C.: For the writer in the attic: Because you enjoyed the play so much tonight, I wanted you to have this. It will help you study character and paint it with your pen. I would love to read what you're writing if you'll trust me. I promise honesty and whatever intelligence I can muster. Yours, Friedrich.

de liberdade criativa atribuída à autoridade feminina, sendo mais propensas a serem rejeitadas pelo mercado caso escrevessem gêneros atribuídos à “alta sociedade intelectual” do homem.

A respeito do valor monetário, no primeiro frame do Fotograma 39, vemos Professor Bhaer lendo um dos contos sensacionalistas de Jo March publicado no *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, no qual L.M. Alcott de fato publicou um de seus *penny dreadfuls*, que é o motivo inicial de Jo se voltar à escrita sensacionalista. Stern (1977, pp. 371-372) afirma que o *Frank Leslie* era um jornal popular nova iorquino conhecido por publicar contos sensacionalistas, chegando a pagar US\$100³⁶ por uma história premiada. A história premiada de Alcott foi o conto “*Pauline's Passion and Punishment*,” (1862 em Stern, 1995, pp. 105-152) um melodrama que narra a vingança da heroína, Pauline, ao descobrir que seu amante, Gilbert, a abandonou mesmo prometendo casar-se com a heroína alcottiana.

Conforme aponta Rioux (2018, p. 9), L.M. Alcott publica anonimamente, em 1863, duas histórias na mesma linha sensacionalista, intituladas “*A Pair of Eyes*” e “*A Whisper in the Dark*,” e pelas quais ganhou, respectivamente, US\$40 e US\$50. Esses valores são significativos, pois, em diversas entradas do diário de L.M. Alcott, a autora expõe os valores por ela ganhos com contos domésticos ou natalinos,³⁷ demonstrando a discrepância do pagamento por gêneros literários distintos.

Conforme a autora vai ganhando mais notoriedade no campo literário, ela começa a receber mais por seus contos e romances publicados, a exemplo das histórias escritas para *Loring Publisher* (Alcott, 1866 em Cheney, 1889, p. 184), pelas quais recebeu US\$ 200, porém, isso não anula o fato de que, no início de sua carreira, a autora recebia um valor significativo por seus contos sensacionalistas. Voltando à carta que escreve para Whitman, em 1862, a autora afirma que esses contos são mais bem pagos do que “as obras morais e elaboradas shakespearianas.” (Alcott, 1862 apud Stern, 1995, p. vii)³⁸

Percebe-se que o ganho literário também apresenta uma discrepância com o ganho das operárias das fábricas, ou das Mulheres que realizavam atividades domésticas em casa. O mercado literário, discorre Coultrap-McQuin (1990, p. 31), permitia uma remuneração maior devido aos avanços tecnológicos da imprensa, a exemplo da expansão mercadológica das

³⁶ Infiro também que L.M. Alcott utilizou esse conto de inspiração para descrever o início da jornada de Jo como autora, em “*Lições Literárias*”, devido ao fato de a personagem ganhar um cheque de US\$100 por seu primeiro conto.

³⁷ Pesquisando nos diários de L.M. Alcott, organizados por Ednah Dow L. Cheney (1889), encontrei os seguintes valores para suas histórias: (a) *Flower Fables* – US\$ 32 (Alcott, 1855); (b) *A Sister's Trial* - US\$ 6 (Alcott, 1856); (c) *A Hospital Christmas* - US\$ 18 (Alcott, 1864); (d) Um conto não identificado – US\$ 5 (Alcott, 1855); (e) *Modern Cinderella* – US\$ 75 (Alcott, 1860); e (f) *An Hour* – US\$ 35.

³⁸ T.F.: better paid than moral and elaborate works of Shakespeare.

publicações periódicas que possibilitaram às editoras o lucro com uma maior frequência. Na mesma medida, os autores recebiam valores consideravelmente altos, em comparação aos US\$ 0,40 a US\$ 0,80 semanais dos trabalhadores das fábricas, que eram entregues no momento da venda dos contos, artigos etc. – conforme vistos na cena do filme de Gerwig (Fotograma 41).



Fotograma 41. Jo March recebe US\$ 20 por seu conto sensacionalista. (min. 03:23 a 03:44)

Outro momento da narrativa fílmica no qual vemos a questão da economia por trás do Mercado Literário ocorre após os acontecimentos de *Under the Umbrella* (Fotograma 42), em que Jo e Sr. Dashwood discutem a respeito de *copyright* e *royalties*, negociando os valores que serão recebidos pela personagem antes e após a venda de seu romance.



Fotograma 42. Jo e Sr. Dashwood sobre royalties. (min. 124:47 a 126:19)

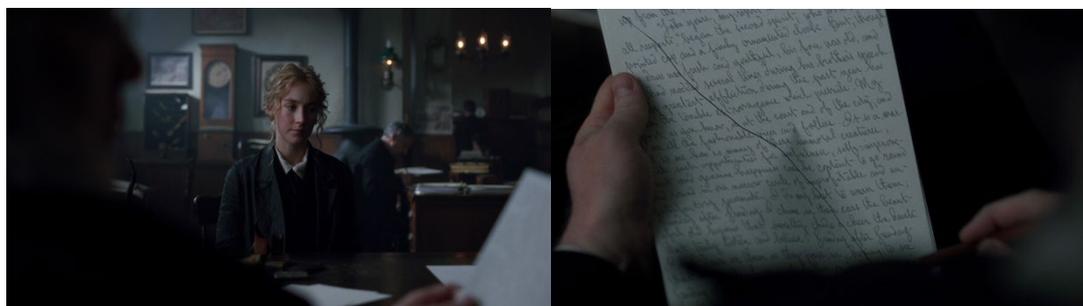
Em relação aos *royalties*, as leis de *copyright*³⁹ garantiam às autoras estadunidenses o controle sobre seus livros, e às editoras a divisão do retorno financeiro recebido pela venda de cada volume. O padrão visto nas *Gentlemen's Publishers*, a exemplo da Ticknor and Fields, era o pagamento de 10% de *royalties*, sobre os preços de varejos do livro (Coultrap-McQuin,

³⁹ No século XIX, a noção de *copyright*, literalmente o direito sobre as cópias feitas, corresponde ao que hoje se chamam *royalties*.

1990, p. 124), tanto em publicações de Mulheres quanto de Homens, sendo a norma, registrada entre 1860 e 1890, de 10 a 15% para a autora. Percebe-se, com base também nos diários de Alcott, que esses pagamentos auxiliavam as Mulheres-escritoras a se manterem na profissão visto que, apesar dos valores consideravelmente baixos na venda de seus romances e contos, essas podiam receber milhares de dólares em direitos autorais sobre a venda de exemplares.⁴⁰

Agosto – Roberts Bros. fez uma oferta para a história, mas ao mesmo tempo me aconselharam a manter os direitos autorais, e assim farei. [Uma editora honesta e uma autora sortuda, pois os direitos autorais fizeram sua fortuna, e seu “livro sem graça” foi o primeiro ovo dourado do patinho feio. 1885 – L.M.A.]. (Alcott, 1868 em Cheney, 1889, p. 199)⁴¹

No que diz respeito a revisão e edição (Fotograma 43), Coultrap-McQuin (1990, p. 39) comenta que os editores tinham poder e autonomia maior sobre esses escritos, tendo a voz final sobre o que e como os textos seriam publicados, além do quanto os autores receberiam por eles. Percebe-se, portanto, que a autoridade dos livros, artigos e textos publicados no século XIX não pertencia apenas ao autor, tendo em vista que as obras eram controladas por seus editores, além de sofrerem alterações pelos impressores, o que, segundo Michael Winship (1995, p. 6), refletia na importância do mercado, da censura ou das expectativas sociais.



Fotograma 43. A Revisão e a Edição Literária. (min. 02:31 a 02:54)

Para compreendermos mais sobre como essas alterações eram feitas, trago de exemplo algumas das entradas do diário de L.M. Alcott a respeito de sua obra *Moods*, a qual foi escrita em 1860 e publicada em 1864. Segundo Alcott (1864 em Chaney, 1907, p. 156), ela recebeu várias propostas para a publicação de *Moods*, decidindo, inicialmente, trabalhar para Thayer & Eldrige, os responsáveis pela publicação de seu primeiro livro *Hospital Sketches* (1863).

⁴⁰ Em 1886, L.M. Alcott (em Cheney, 1889, p. 79) pontua que recebeu US\$8000 pelas vendas do seu primeiro romance *Flower Fables*, em contraste com a sua venda inicial de US\$ 32.

⁴¹ T.F.: *August* – Roberts Bros. made an offer for the story, but at the same time advised me to keep the copyright; so I shall. [An honest publisher and a lucky author, for the copyright made her fortune, and the “dull book” was the first golden egg of the ugly duckling. 1885 – L.M.A.]. (Alcott, 1868 em Cheney, 1889, p. 199).

Apesar da autora ter alterado seu romance antes do envio à editora, James Redpath, editor da Thayer & Eldrige, solicitou que o reescrevesse devido à extensão, pois, segundo ele, a “história era muito longa para um único volume, e um romance de dois volumes era ruim para início de conversa,” (Alcott, 1864 *em* Chaney, 1889, p. 156) fazendo-a recusar a proposta de Redpath.⁴²

Apesar dessa recusa inicial, influenciada pelos conselhos de outras pessoas, em Outubro de 1864, a autora encurta e reorganiza o seu terceiro livro, retirando dez capítulos e sacrificando algumas de suas partes favoritas, na esperança de que seu livro fosse considerado melhor caso o deixasse mais “simples, forte e pequeno.”⁴³ Após essas alterações, envia-o para Aaron K. Loring, editor da Loring Publisher, que elogia em carta “a história com mais entusiasmo do que nunca, agradecendo-me pelas melhorias e propondo lançar o livro de uma vez só,”⁴⁴ sendo publicado na véspera de Natal do mesmo ano.

Trago o exemplo de *Moods* pois, apesar dessa necessidade de encurtamento, após Alcott ganhar notoriedade com *Little Women*, em 1868, *Moods* é republicado por Roberts Brothers em 1882.⁴⁵ No prefácio dessa edição, Alcott (Alcott, 1882, p. v) pontua que desde seu término, seu romance

foi tão alterado para se adequar ao gosto e conveniência da editora que o propósito original da história foi perdido de vista, e o casamento parecia ser o tema ao invés de uma tentativa de mostrar os erros da natureza temperamental, guiada pelo impulso, e não pelo princípio.⁴⁶

Esse acontecimento é descrito em *L.W.* de Alcott, no capítulo “Lições Literárias,” capítulo 27, como o momento em que Jo, após passar seu romance a limpo pela quarta vez, ofereceu-o a quatro editores e vendeu-o “sob a condição de cortar um terço dele e omitir todos os trechos que mais admirava.” (Alcott, 2020, p. 395, trad. Júlia Romeu) Sr. March pede que a filha não mexa em seu livro pois a ideia estaria bem desenvolvida, sugerindo deixá-lo de lado e esperar amadurecer; já a Sra. March afirma que a crítica literária é o melhor teste para uma

⁴² T.F.: was told the story was too long for a single volume, and a two-volume novel was bad to begin with.

⁴³ T.F.: [...] but being resolved to make it simple, strong and short, I let everything else go, and hoped the book would be better for it.

⁴⁴ T.F.: [...] a letter came from L. praising the story more enthusiastically than ever, thanking me for the improvements, and proposing to bring out the book at once.

⁴⁵ A título de curiosidade, a nova edição contém sessenta e cinco páginas a mais do que a primeira, sendo que a primeira edição (1864) tem 297 páginas e a edição da Robert Bros. (1882) 359 páginas. Contudo, conforme L.M. Alcott aponta no prefácio de *Moods* (1882, p. vi), alguns dos capítulos da edição publicada pela Loring Publishing foram omitidos, enquanto outros capítulos da sua primeira versão foram restaurados para a edição da Roberts Brothers.

⁴⁶ T.F.: [...] it was so altered, to suit the taste and convenience of the publisher, that the original purpose of the story was lost sight of, and marriage appeared to be the theme instead of an attempt to show the mistakes of a moody nature, guided by impulse, not principle.

obra devido à parcialidade do autor em relação a seus escritos, enquanto Meg, por sua vez, afirma que não cortaria uma palavra do livro pois estragaria a história e deixaria confusa as ações da narrativa.

Jo resolve aceitar todos os conselhos de sua família, tanto de não alterar a história, quanto de seguir o esperado pelo Sr. Allan, editor do romance, ganhando trezentos dólares pelo livro. A personagem também recebe elogios e críticas que são contraditórias, o que a deixa sem saber se escreveu um livro promissor ou se violou os Dez Mandamentos (Alcott, 2020, p. 398). As críticas da primeira edição de *Moods*, de fato, apresentavam-se contraditórias, ora pontuando que a autora possuía uma escrita de fantasia “rápida, vivaz e de observação rápida,”⁴⁷ ora, na mesma crítica, afirmando que ela se distrai com seus dons e não aprende a segurar seu sujeito no “domínio constante que um autor muito mais enfadonho frequentemente tem.”⁴⁸

Outro momento de edição ocorre entre os acontecimentos de *Under the Umbrella* por meio do diálogo entre Jo March e Sr. Dashwood sobre o destino de sua heroína. No Fotograma 44⁴⁹ o Sr. Dashwood solicita a Jo que case a sua protagonista com Friedrich, pois o final certo, aquele que vende, seria casá-la, uma vez que ninguém leria um livro doméstico com uma heroína que permanece uma solteirona. A ideia de casar a heroína é anteriormente exposta, na sequência inicial do filme, pelo editor, ao afirmar que sua amiga poderá vender outros escritos desde que, “se sua heroína for uma mulher, certifique-se de que ela esteja casada ou morta no final.”⁵⁰

⁴⁷ Crítica publicada em *The Commonwealth*, em 7 de Janeiro 1865.

⁴⁸ T.F.: Miss Alcott is evidently a writer of quick fancy, lively wit, and clear observation. She is somewhat distracted by these gifts, and has not learned to hold her subject in that steady grasp which a far duller author often has.

⁴⁹ T.C.: **MR. DASHWOOD:** Frankly, I don't see why she didn't marry the neighbour. **Jo March:** Because the neighbour marries her sister. **Mr.D.:** Right. Right. Of course. So, who does she marry? **J. M.:** No one. She doesn't marry either of them. **Mr.D.:** No. No! No, no, that won't work at all. **J.M.:** Well, she says the whole book that she doesn't want to marry. **Mr.D.:** Who cares? Girls want to see women married, not consistent. **J.M.:** No, it isn't the right ending. **Mr.D.:** The right ending is the one that sells. Trust me. If you decide to end your delightful book with your heroine a spinster, no one will buy it. It won't be worth printing. **J.M.:** I suppose marriage has always been an economic proposition, even in fiction. **Mr.D.:** It's Romance. **J.M.:** It's mercenary. **Mr.D.:** Just end it that way, will you? **J.M.:** Fine.

⁵⁰ T.F.: And if the main character's a girl, make sure she's married by the end. [casually] Or dead, either way.



Fotograma 44. Jo e Sr. Dashwood sobre o destino de sua protagonista. (min. 122:32 a 123:34)

As cenas iniciais entre Jo e Sr. Dashwood, em vista das quais ilustrei as questões da relação entre Autora e Mercado Literário, acontecem nos primeiros quatro minutos do filme, precedendo o *title card* (Fotograma 45), como uma sequência inicial. De acordo com Holger Pötzsch (2012), os elementos constitutivos das sequências iniciais conectam o universo filmico ao espectador, construindo e estabelecendo a temática e os *motifs* da narrativa fílmica, fornecendo instruções para a interpretação do texto filmico. Pötzsch (2012, p. 159) introduz três funções às sequências iniciais, sendo elas a função de facilitar a transição espectador-filme; de enquadrar as posições discursivas dos sujeitos em *mise-en-scène*; e de demarcar retoricamente os contextos sócio-históricos e políticos ou dramatizar os eventos por eles demonstrados.

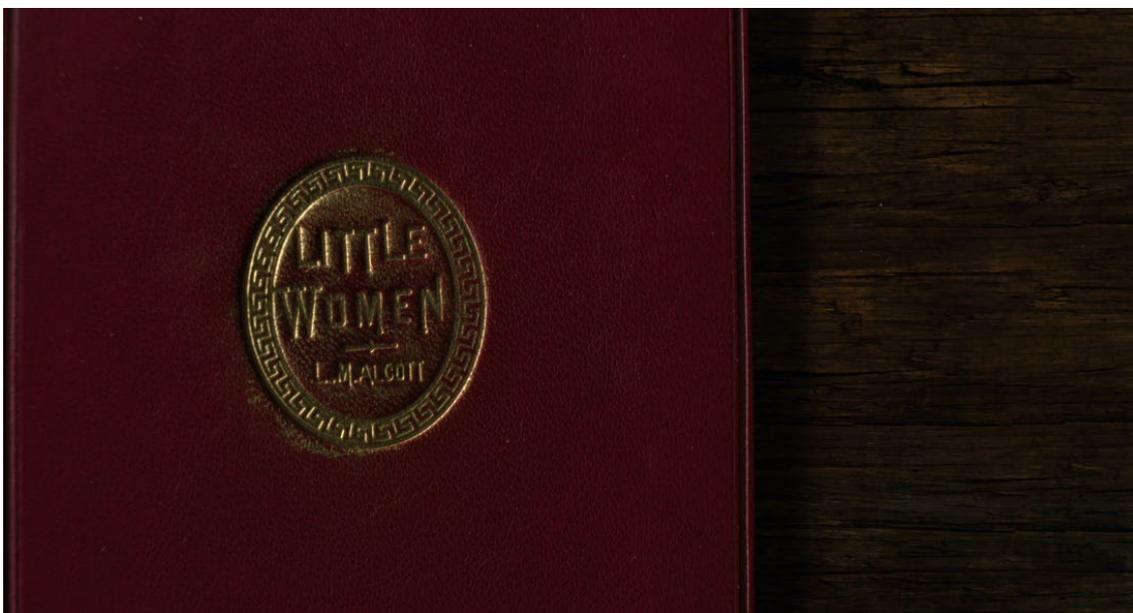
Em relação à retórica reflexiva, a qual interpreto que seja a função utilizada em Gerwig (2019a), percebe-se uma reflexão, feita pelo público, sobre como as representações midiáticas selecionam, estruturam e criam o passado. Desse modo, o público é “constantemente alertado para práticas discursivas [...] que possam emanar reivindicações de autenticidade e relevância histórico-política” (Pötzsch, 2012, p. 166)⁵¹ por meio de uma introdução da temática seguida de uma subsequente subversão explícita:

Ao chamar a atenção para as técnicas por trás de tais processos, ao tornar explícito o que geralmente permanece implícito, a retórica reflexiva provoca uma reflexão sobre

⁵¹ T.F.: The audience is constantly alerted to discursive practices [...] from which claims to authenticity and historic-political relevance might emanate.

códigos estabelecidos e convenções genéricas, e a formas em que as imagens aceitas do passado são formadas e moldadas em e através da representação midiática.⁵²

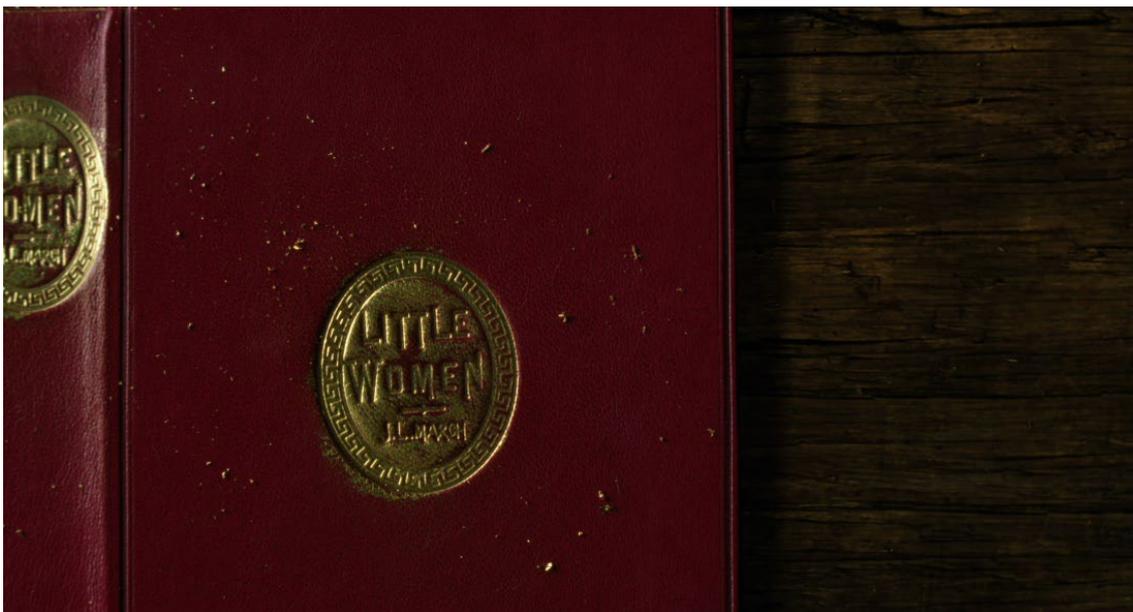
Essa sequência inicial do filme, a meu ver, apoiada também pela citação de L.M. Alcott⁵³ que precede a primeira *mise-en-scène*, demarca a separação entre ficção e não-ficção previamente percorrida com os acontecimentos em *Under the Umbrella*, isto é, demonstra que a construção da narrativa fílmica de Gerwig é também a construção narrativa do livro de Jo March, *Little Women*. Isso fica ainda mais evidente ao identificar que, ao final do filme, temos um *frame* similar com o *title card* que traz o nome de Jo March na capa de *Little Women* (Fotograma 46), em que há uma junção também com o nome alcottiano visto que Jo não possui um nome composto como L.M. Alcott, inferindo-se que o “L” corresponderia a Louisa.



Fotograma 45. *Little Women* de Louisa May Alcott. (min. 04:40 a 04:44)

⁵² T.F.: drawing attention to the techniques behind such processes, in making explicit what usually remains implicit, a reflexive rhetoric provokes reflection about established codes and generic conventions, and the ways in which accepted images of the past are formed and moulded in and through medial representation.

⁵³ I've lots of troubles, so I write jolly tales. [Passei por dificuldades, então, escrevo histórias felizes].



Fotograma 46. *Little Women* de Josephine “Louisa” March. (min. 98:48 a 99:56)

Essa representação da autoridade e agência literária, argumenta Gerwig (2019c, s/p), demarca uma procura de encontrar a autoria nas vozes das Mulheres que escrevem *Little Women*: Jo March, Louisa May Alcott e a própria diretora-roteirista, criando um “caleidoscópico cubista, intuitivo, emocional e intelectual da autoria e propriedade do texto e da personagem.”⁵⁴ O que podemos inferir da fala de Gerwig é novamente essa tentativa de combinar, de certa maneira, a vida de ambas autoras, L.M. Alcott e Jo March, tanto no processo da representação da autoria de Mulheres, quanto na criação de *Little Women*, deixando ainda mais tênue a linha dos aspectos autobiográficos do romance alcottiano.

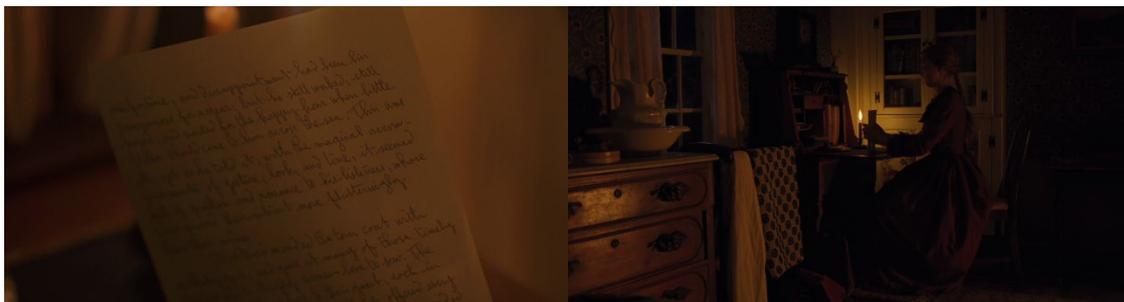


Fotograma 47. Jo escreve *Norna, or the Witch's Curse*. (min. 25:08 a 25:55)

Em diversas instâncias do filme, assim como no romance, observamos a personagem no mundo da literatura, seja lendo um livro ou escrevendo um conto. No Fotograma 47, a personagem aparece acordando após passar a noite escrevendo a peça intitulada *The Witch's Curse*, a qual é interpretada por ela e as irmãs na manhã de Natal; enquanto no Fotograma 48,

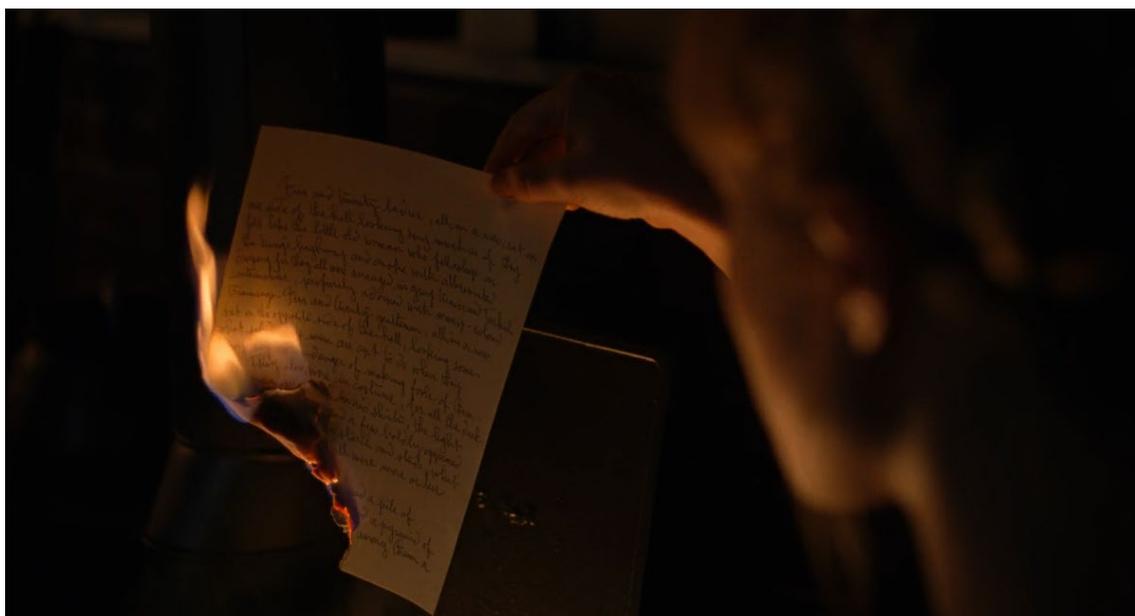
⁵⁴ T.F.: I was looking to do was find the author all the way through, the author of Jo March, the author of Louisa May Alcott, myself as an author, Saoirse as an author of the part of Jo. And what I was always looking for was this cubist, intuitive, emotional, intellectual kaleidoscope of authorship and ownership of text and of character.

ela aparece juntando o manuscrito do conto alcottiano “*The King of Clubs, and the Queen of Hearts.*” (Alcott, 1862)⁵⁵



Fotograma 48. O manuscrito de *King of Clubs, and Queen of Hearts.* (min. 44:39 a 44:54)

As personagens a sua volta compreendem que essa prática não é apenas um hobby, mas algo que Jo anseia para a sua vida, a exemplo da cena em que Amy March queima os manuscritos de Jo para atingir a irmã (Fotograma 49), por ser essa a única coisa que importa à irmã mais velha.



Fotograma 48. Amy March queimando o manuscrito. (min. 46:55)

Na sequência do Fotograma 50, observamos Jo ler *The Mill on the Floss*, escrito por George Elliot, que se inicia nas cenas das irmãs brincando na praia. Bordwell e Thompson (2013, pp. 419-420) argumentam que, apoiados pela mixagem de som, os cineastas usam uma sobreposição de diálogos para suavizar a mudança visual do plano, continuando a linha de diálogo ao longo do corte, criando-se uma continuidade auditiva.

⁵⁵ No primeiro *frame* da sequência mostrada no Fotograma 48, conseguimos ver algumas das sentenças do conto em questão, pelo qual ela ganhou US\$ 30 (Alcott, 1862 em Cheney, 1889, p. 130).



Fotograma 49. Jo lê *The Mill on the Floss* a Beth. (min. 68:49 a 69:10)

Apesar do poema de George Eliot capturar o sentimento da infância e da fase *girlhood*, Beth (Fotograma 51) tenta convencer sua irmã a voltar a escrever histórias pois gostaria de ouvi-las antes de sucumbir a sua doença, pedindo a Jo que escrevesse algo para ela – “Escreva algo para mim. Você é escritora, antes que alguém soubesse ou lhe pagasse. Estou muito doente e tem que fazer o que eu digo.” (trad. Monika Pecegueiro do Amaral)⁵⁶

Jo abandona a sua vida em Nova Iorque, isto é, a sua vida de escritora, para retornar a sua residência de infância e ajudar sua família a cuidar de Beth, a qual sofre com os efeitos prolongados de escarlatina, doença que contraiu na fase *girlhood*. No período anterior à morte da irmã, Jo começa a se questionar sobre suas escolhas, questionando-se se deveria ter traçado o caminho que era esperado de seu gênero: casar e constituir uma família.

Tendo em vista as críticas de Sr. March e Friedrich, assim como a não-venda de seus contos moralistas, interpreto que esse questionamento não é apenas uma súbita realização da possível solidão do luto, mas também resquícios da dúvida de sua capacidade como autora. Com o casamento de suas irmãs, Meg e Amy, e a morte de Beth, percebo que a solidão da personagem, anteriormente percorrida no Capítulo 1, poderia se concretizar caso Beth não tivesse pedido a ela que lhe escrevesse algo, ou ainda que sem o apoio de sua irmã, Jo renunciaria seu desejo e se voltaria ao papel social de esposa e mãe. Na leitura de Tomanová (2022, p. 49), a mensagem original do romance do altruísmo se alterna para uma jornada

⁵⁶ T.F.: Write something for me. You're a writer. Even before anyone knew or paid you. I'm very sick and you must do what I say. Do what Marmee taught us to do. Do it for someone else.

motivada por sua carreira. Beth, em Gerwig, simboliza essa jornada ao incentivar a escrita da autora, desejando que continue em sua performance após a sua morte.



Fotograma 50. Beth pede a Jo que escreva algo a ela. (min. 69:15 a 70:04)

Jo concretiza o pedido de sua irmã ao escrever uma história, intitulada “*For Beth*,” que adiante se tornaria *Little Women*, sobre sua família. No Fotograma 52 vemos Jo lendo alguns trechos de “*For Beth*,” traçando novamente um paralelo entre ficção e não-ficção, o que possibilita interpretar a fase *girlhood* como uma representação dessa narrativa contada a Beth.

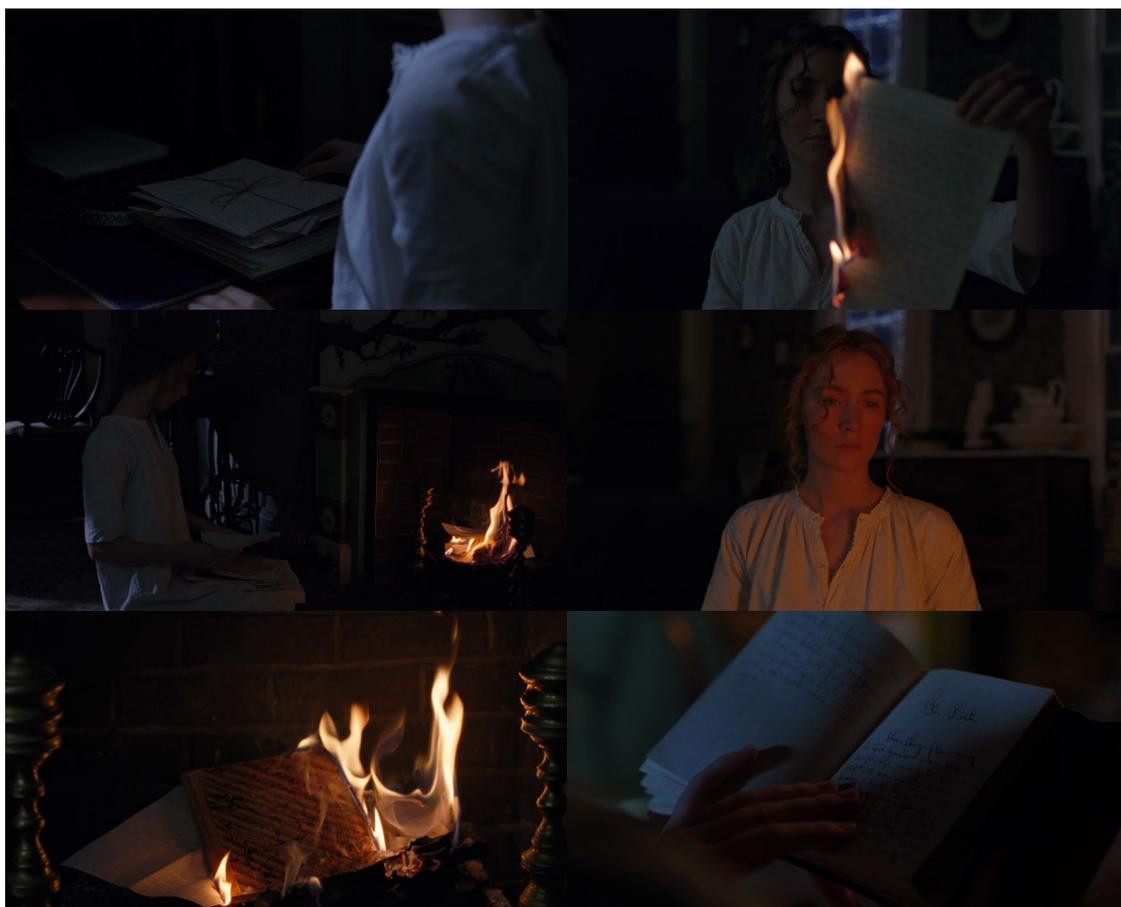
Outro ponto que aproxima essa narrativa de Jo com a ficcionalização da fase *girlhood* são os relatos de Alcott sobre o processo de escrita de *Little Women*. Nas entradas do diário de L.M. Alcott, a autora expõe que escreveu *L.W.* a pedido de Mr. Niles, editor da Roberts Bros., que havia lhe solicitado um romance para meninas. Apesar de Alcott nunca ter gostado desse tipo de história, seja para ler ou escrever, acreditou que as brincadeiras e experiências estranhas de sua família poderia ser algo interessante, mesmo que contadas de maneira simples (nada sensacionalista).⁵⁷

⁵⁷ Na entrada em que a autora recebe o seu livro revisado e editado, Alcott pontua que seu romance é “nem um pouco sensacionalista, mas simples e verdadeiro, pois nós realmente vivemos a maior parte.” [not a bit sensational, but simple and true, for we really lived most of it] (Alcott, 1868 em Cheney, 1889, p. 199) Consolida-se as experiências da autora com os seus contos sensacionalistas e suas críticas literárias a respeito do gênero literário.



Fotograma 51. Jo lê *Little Women* a sua irmã. (min. 80:09 a 81:32)

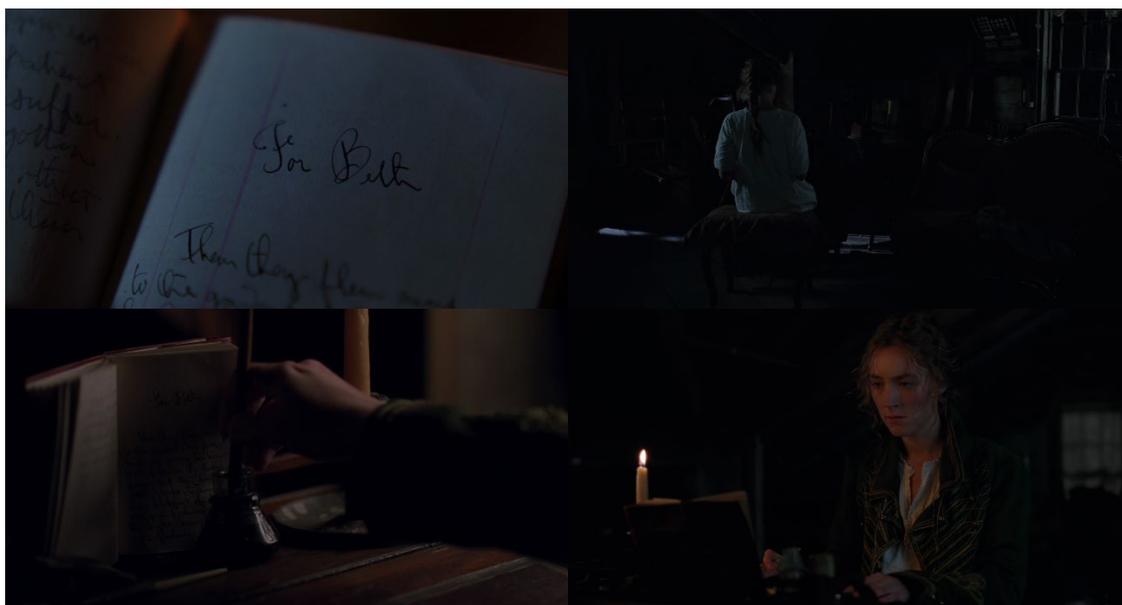
A heroína inicia o processo de escrita de *Little Women* (Fotograma 53), um romance doméstico, o que é documentado pela câmera. Nota-se como no primeiro momento dessa sequência, Jo queima todos os seus manuscritos, com exceção do então denominado *For Beth*, demarcando seu distanciamento com o eu-literário sensacionalista, representado anteriormente na cena presente em “*O Amigo.*”



Fotograma 52. Jo queima seus manuscritos. (min. 111:04 a 111:37)

Toda a construção do seu desejo, desde os altos e baixos, a levaram para essa sequência. Jo se encontra isolada de sua família, como uma mulher solitária no sótão, presa em seu processo criativo íntimo, em relação ao qual ela mesma inicia uma série de edições – entre páginas e linhas. A partir dessa cena, infiro que ela se encontra mais confortável com a sua posição de escritora, e com a possibilidade do não casamento (como de fato acontece), pois se sente mais confiante com esse processo da escrita.

O sótão simboliza a importância do espaço recluso e próprio da Mulher para se produzir literatura ao colocá-la como uma criação individual, subjetiva e identitária. Woolf (2020) defende que as Mulheres precisam de privacidade e de meios financeiros suficientes que sustentem seus gastos pessoais enquanto elas se dedicam à arte da palavra, enquanto transcendem a expectativa acerca da figura doméstica.



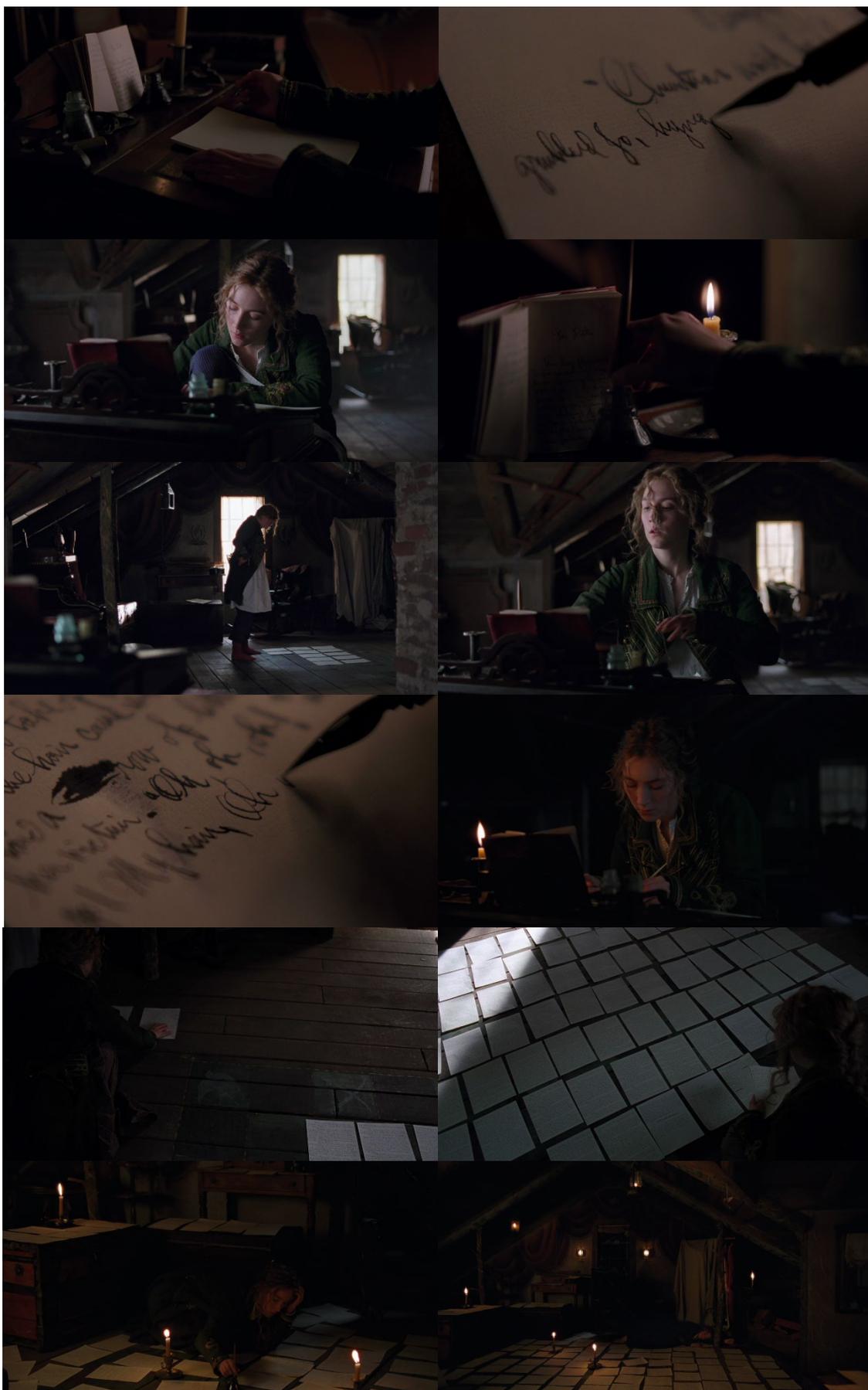
Fotograma 53. Jo inicia o processo de escrita. (min. 111:42 a 112:26)

Além disso, podemos perceber essa relação confortável autora-obra a partir dos sons presentes nessa cena. No momento em que Jo March se senta para escrever (Fotograma 55), a música extra diegética *Jo Writes*, composta por Alexandre Desplat, acompanha o movimento frenético da autora, o qual vai gradualmente se tornando mais rápido e mais complexo. Os únicos sons diegéticos são provenientes das folhas do manuscrito de Jo, novamente deixando evidente a importância desse momento para a personagem.

Em entrevista ao *Indiewire*, Desplat (2020) afirma que a narrativa fílmica de Gerwig não é sobre a história de uma escritora, mas sim a história de *Little Women* que está sendo escrita por Jo March no filme, o que evidencia a montagem entre *girlhood* e *womanhood* ocorrer por meio de temas e locais similares. O compositor ainda afirma que

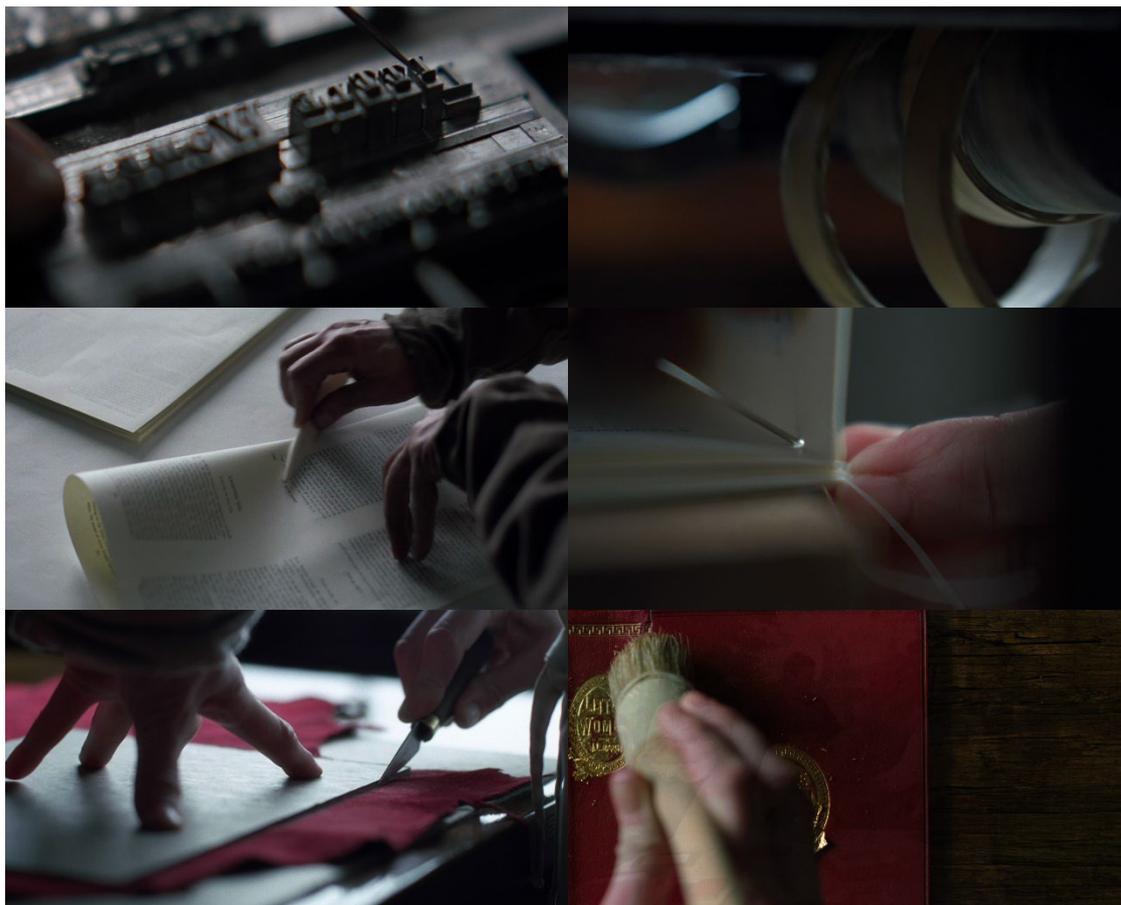
Eu não pensei na narração como flashbacks. Ela não sabe como montar a história, por onde começar, ela está por toda parte. E quando se pensa na infância, não se pensa na continuidade linear. As memórias estão cheias de rostos e incidentes. A praia, a neve, sua professora, suas irmãs. (Desplat, 2020, s/p)⁵⁸

⁵⁸ T.F.: I didn't think of the narration as flashbacks. She doesn't know how to put the story together, where to start, she's all over the place. And when you think of childhood, you don't think of linear continuity. Memories are filled with faces and incidents. The beach, the snow, your teacher, your siblings.



Fotograma 54. Jo escrevendo *Little Women*. (min. 112:01 a 114:00)

Além da montagem pontuada em outros momentos da narrativa fílmica, os três minutos finais do filme mostram uma montagem alternada entre o processo de impressão do livro (Fotograma 57), e as irmãs March na escola que fundaram com a herança deixada por tia March. Em consonância com Aumont et al. (2012, p. 67), o efeito de alternância, proveniente da montagem alternada, expressa a simultaneidade dos acontecimentos, inferindo que ambas as cenas ocorrem no mesmo momento, porém em realidades distintas, comprovadas também com o roteiro que indica que ambas sequências se passam em 1871.



Fotograma 55. A impressão de *Little Women*. (min. 126:58 a 127:20; 127:37 a 127:44; 128:09 a 128:29)

No roteiro de Gerwig (2019b), a marcação dessa montagem alternada permite concluir que as cenas ocorridas na escola fazem parte da ficção do romance de Jo March, conforme mostrado no excerto abaixo:

FICÇÃO(?) INT./EXT. PLUMFIELD ACADEMY. DIA. 1871.

Jo está supervisionando um grande número de meninas e meninos animados de todas as raças e idades. Eles estão terminando as aulas do dia, e todos correm para a área externa a toda velocidade.⁵⁹

O interessante da sequência na escola (Fotograma 56) é a presença de meninos e meninas, o que contrasta com o romance em que a Jo March abre uma escola para meninos (Alcott, 2020, p. 670). Além disso, observamos as irmãs March, com exceção a Jo, realizar seus desejos artísticos por meio do ensino, Meg com o teatro e Amy com a pintura, correspondendo, de certa maneira, aos trabalhos oferecidos para as Mulheres.



Fotograma 56. As irmãs March em Plumfield Academy. (min. 127:22 a 127:36; 127:44 a 128:08)



Fotograma 57. O final de Little Women de Jo March. (min. 128:42 a 128:48)

Outro ponto que consolida o apontamento da ficção são as imagens localizadas em Plumfield Academy, que dão espaço, por meio do *fade out*, à capa do romance publicado por Jo March (Fotograma 58). Infiro que essa transição, que corta para o romance marchiano, simboliza o final da história contada pela personagem-escritora, deixando-a apenas esperando que seu livro seja finalizado para publicação, enquanto ela olha para o futuro de um desejo concretizado.

⁵⁹ T.F.: FICTION(?) INT./EXT. PLUMFIELD ACADEMY. DAY. 1871. Jo is supervising a great number of rambunctious girls and boys of all races and ages. They are finishing lessons for the day, and everyone runs outside at full speed.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve por objetivo discutir as representações das experiências das irmãs March, personagens dos textos *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019), nas esferas públicas e privadas, buscando compreender como as temáticas das múltiplas tarefas relacionadas à Mulher aparecem no *corpus* da pesquisa. O objetivo maior do trabalho foi analisar como as vozes das Mulheres/*mulheres* representadas discorrem as questões do trabalho reprodutivo e produtivo dentro do sistema sexo/gênero.

O romance *Little Women* (2020), de Louisa May Alcott, foi escrito com base nas experiências da autora e de suas irmãs vivenciadas em sua adolescência e juventude, contextualizadas na Nova Inglaterra do século XIX. Por meio dos paratextos utilizados por Greta Gerwig (2019a), isto é, os diários de L.M. Alcott e Abigail May Alcott, além de outros contos e romances escritos por L.M. Alcott, a narrativa fílmica evidenciou o paralelo entre a vida da autora alcottiana com a de suas personagens de *L.W.*, simbolizando a linha tênue da autobiografia.

Outro ponto que a narrativa de Gerwig proporciona, apoiado também nas discussões teóricas sobre o romance alcottiano, é a possibilidade de analisar os temas referentes ao trabalho reprodutivo e ao trabalho produtivo, principalmente com o foco nas vozes e escolhas das irmãs March ao longo de ambos os textos. Percebe-se que ambos *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a) retratam, em contextos distintos, as imposições sociais da dominação masculina e as violências simbólicas que impediam a construção da subjetividade para além da esfera doméstica.

Nesse sentido, a adaptação cinematográfica oferece um Outro olhar sobre as questões da autoria de Mulheres, tal como apresenta críticas à sociedade patriarcal estadunidense do século XIX com a ótica da crítica feminista do século XXI. A simbologia hegemônica do papel social das mulheres no período de publicação e recepção da obra fonte é (des)construída ao focalizar os anseios, desejos e percepções das personagens a respeito da moralidade vitoriana e transcendentalista.

No primeiro capítulo, discorri sobre como o período de acumulação primitiva consolidou os mitos criados sobre as Mulheres, reforçando sua *natureza* em relação ao trabalho reprodutivo, e as colocando exclusivamente em trabalhos domésticos. Após explorar como a literatura revela o processo da criação da divisão sexual do trabalho, percebe-se que as questões

de domesticidade ocorrem por meio da consolidação, ou não, dos desejos iniciais das irmãs March.

A moralidade vitoriana do *viver feminino* e da *feminilidade* aparece em *Little Women* (Alcott, 2020; Gerwig, 2019a) por meio da distinção entre *lady instruída* e *lady de personalidade forte*, que separa as personalidades das três irmãs March de Jo March, personagem-espelho de Alcott e Gerwig. Ainda que o romance pontue essa personalidade como algo a ser, de certa maneira, consertado pelo viés transcendentalista, isto é, da feminilidade sacrificada por meio da ideia de humildade, infiro que a narrativa fílmica procura elucidar os empoderamentos das personagens enfatizando que a não consolidação de seus desejos iniciais. Afinal, apesar de atuarem seus desejos artísticos no campo do ensino, também parte de uma escolha ao invés de apenas uma imposição social a elas.

Por outro lado, ao pontuar o *viver feminino*, apoiando-me nos manuais de comportamento e revistas *femininas* do século XIX, infiro que a domesticação da Mulher com intuito de torná-las objetos de adorno à figura *masculina* ocorre nas personagens alcottianas por meio da consolidação dos ensinamentos artísticos e da toalete que levaram essas personagens a cumprirem seu destino final de dona-de-casa. Na narrativa de Gerwig, contudo, esses apontamentos, mesmo que consolidados, são feitos com críticas socioculturais que buscam não apenas representar a subjetividade das personagens, mas expor os preceitos vitorianos que impediam que a Mulher de conseguir conquistar outras configurações socioeconômicas a depender de sua classe social.

A partir da minha leitura de uma série de entrevistas da roteirista-diretora Greta Gerwig, é possível inferir que a autora da narrativa cinematográfica objetivou compor a personagem Jo March a partir das inquietações do espaço feminino no campo da literatura. Com base nesses apontamentos da autoria, discutidos no capítulo 2, observa-se que a história de Jo March no romance poderia ser classificada como uma metanarrativa de caráter autobiográfico devido à exposição do processo da autoria de mulheres, tanto a escritura quanto a rejeição social das autoras, ao mesmo tempo em que conecta a personagem do romance com a autora da obra.

O que se cria a partir da (re)aproximação da personagem Jo com L.M. Alcott é a diferenciação da linha temporal da infância (*girlhood*) e da juventude (*womanhood*) que estabelece duas possíveis interpretações para a não-linearidade textual. Em um primeiro momento, interpretei que a narrativa fílmica estabelecia uma quebra entre ficção e não-ficção apenas nas sequências finais do filme, pois há uma quebra dos padrões da montagem organizados anteriormente, como cortes abruptos, novos movimentos de câmera etc. Contudo, ao acessar entrevistas dos realizadores da obra, verifico que essa quebra representa a ideia de

que a linha temporal da infância corresponde a uma narrativa contada por Jo March em seu livro *Little Women*, o que não apenas demonstra uma não-ficção da fase *womanhood*, mas também constitui o processo de uma narrativa que está sendo escrita ao longo do filme.

Nesse movimento, a narrativa fílmica apresenta as vozes de autoria de mulheres por meio desse paralelismo entre Alcott e Jo March, na mesma medida em que se estabelece a voz de Greta Gerwig como roteirista e cineasta. Sendo assim, ao me referir às vozes da autoria de mulheres presentes na adaptação cinematográfica, minha leitura parte da compreensão de que a narrativa fílmica apresenta as discursividades de três autoras: Louisa May Alcott, Jo March e Greta Gerwig.

A adaptação *Little Women* apresenta as diferenças sexuais em um duplo contexto, o contexto de produção do romance de Louisa May Alcott e o de produção e recepção do final da década de 2010. Se por um lado as escolhas das personagens alcottianas mostravam uma submissão de seus desejos à idealização doméstica, a leitura de Gerwig (2019a) permitiu que essas escolhas demonstrassem o empoderamento e a agência das irmãs March. Com relação à personagem-espelho de Alcott e Gerwig, o diálogo com a jornada da autoria de Mulheres do século XIX, possibilitou a identificação das críticas e questionamentos sobre o capitalismo patriarcal e o mercado literário.

REFERÊNCIAS

- Alcott, L. M. (1882). *Moods*. Boston: Roberts Brothers.
- Alcott, L. M. (1990). The Blue and the Gray. Em D. Shealy, M. B. Stern, & J. Myerson, *Louisa May Alcott: Selected Fiction* (pp. 168-181). Boston: Little, Brown and Company.
- Alcott, L. M. (1990). The Lady and the Woman. Em D. Shealy, M. B. Stern, & J. Myerson, *Louisa May Alcott: Selected Fiction* (pp. 35-56). Boston: Little, Brown and Company.
- Alcott, L. M. (1995). Pauline's Passion and Punishment. Em L. M. Alcott, *Behind a Mask: The Unknown Thrillers of Louisa May Alcott* (pp. 105-152). New York: Harper Perennial.
- Alcott, L. M. (1997). How I Went Out to Service. Em E. Showalter, *Alternative Alcott* (pp. 350-363). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Alcott, L. M. (2020). *Mulherzinhas*. (J. Romeu, Trad.) São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2012). *A Estética do Filme* (9 ed.). (M. Appenzeller, Trad.) Campinas: Editora Papirus.
- Barbosa da Silva, K. (2014). *Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Faculdade de Comunicação.
- Beauvoir, S. d. (2019a). *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos* (5 ed.). (S. Millet, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. d. (2019b). *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida* (5 ed.). (S. Millet, Trad.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beelen, E. (2021). *Meg and Beth's Little Women: the Adaptation of the Domestic Woman in Modern Times*. Trabalho de Conclusão de Curso, Utrecht University, English Language & Culture. Fonte: <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/1379>
- Bell, C. (1994). Biographical Notice of Ellis and Acton Bell. Em E. Brontë, *Wuthering Heights* (pp. vii-xvi). London: Puffin Books.
- Bernstein, S. D. (1994). Dirty Reading: Sensation Fiction, Women, and Primitivism. *Criticism*, 36(2), pp. 213-241. Fonte: <http://www.jstor.org/stable/23116265>
- Boozer, J. (2008). *Autorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *A Arte do Cinema: uma Introdução*. (R. Gregoli, Trad.) São Paulo: Editora Unicamp.
- Bourdieu, P. (2021). *A Dominação Masculina* (19 ed.). (M. H. Kühner, Trad.) Rio de Janeiro: Editora Bertand Brasil.
- Burgardt, G. (2019). *Little Women, o Romance de 1868 e o Filme de 1994: Processo de Adaptação e Discussões Feministas*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Línguas Modernas.
- Butler, J. (2019). *Relatar a si mesmo: Crítica da Violência Ética*. (R. Bettoni, Trad.) Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Butler, J. P. (2022). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (22 ed.). (R. Aguiar, Trad.) Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

- Cheney, E. D. (1889). *Louisa May Alcott: Her Life, Letters and Journals*. Boston: Roberts Brothers.
- Cogan, F. B. (1989). *All-American girl : the ideal of real womanhood in mid-nineteenth-century America*. Athens: University of Georgia Press.
- Coultrap-McQuin, S. M. (1990). *Doing Literary Business: American Women Writers in the Nineteenth Century*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Dawson, J. (2003). Little Women Out to Work: Women and the Marketplace in Louisa May Alcott's Little Women and Work. *Children's Literature in Education*, 34(2), pp. 111-130. doi:10.1023/A:1023760511269
- Desplat, A. (2020). "Little Women': How Composer Alexandre Desplat Channeled Mozart and Bowie for Saoirse Ronan's Jo. (B. Desowitz, Entrevistador) Indie Wire. Fonte: <https://www.indiewire.com/2020/01/little-women-alexandre-desplat-1202204019/>
- Durrán, J. (2019). Designing 'Women' lets Jacqueline Durrán get a little freer with Victorian costumes. (J. Kinoshian, Entrevistador) Los Angeles Times. Los Angeles. Fonte: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-12-25/little-women-costume-designer-loosens-victorian-looks>
- Durrán, J. (2019). How Costume Designer Jacqueline Durrán Dressed the Cast of Little Women. (R. Herdman, Entrevistador) The New Zealand Herald. Auckland. Fonte: <https://www.nzherald.co.nz/viva/fashion/how-costume-designer-jacqueline-durrán-dressed-the-cast-of-little-women/WWVAMZMOAKEBMSIWBDH5XDKBT4/>
- Eliot, G. (1893). Armgarth. Em G. Eliot, *Poems of George Eliot* (pp. 51-91). New York: Frederick A. Stokes Company.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa*. (C. Sycorax, Trad.) São Paulo: Elefante.
- Federici, S. (2021). *O Patriarcado do Salário: notas sobre Marx, Gênero e Feminismo* (Vol. 1). (H. R. Candiani, Trad.) São Paulo: Boitempo.
- Felski, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Foucault, M. (2020). *História da Sexualidade: O uso dos Prazeres* (8 ed., Vol. 2). (M. T. Albuquerque, Trad.) Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Foucault, M. (2021). *História da Sexualidade: A Vontade de Saber* (12 ed., Vol. 1). (M. T. Albuquerque, & J. A. Albuquerque, Trans.) Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Galpin, S. A. (2021). Leaning in or opting out? Women's choices in Little Women and Mary Queen of Scots. *Feminist Media Studies*, pp. 1-14. doi:10.1080/14680777.2021.1979070
- Gama, M. S., & Zanello, V. (2019). Dispositivo amoroso e tecnologias de gênero: uma investigação sobre a música sertaneja brasileira e seus possíveis impactos na pedagogia afetiva do amar em mulheres. Em E. O. Silva, S. R. Oliveira, & V. Zanello, *Gênero, Subjetivação e Perspectivas Femininas* (pp. 163-183). Brasília: Editora Technopolitik.
- Gerwig, G. (Diretor). (2019a). *Little Women* [Filme Cinematográfico]. Sony Pictures.
- Gerwig, G. (2019b). *Little Women Screenplay*. Los Angeles: Variety. Fonte: <https://variety.com/wp-content/uploads/2019/12/little-women-by-greta-gerwig.pdf>
- Gerwig, G. (2019c). Greta Gerwig on Little Women: Reel Pieces with Annette Insdorf. (A. Insdorf, Entrevistador) Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-4Ahn6lV-Y>

- Gerwig, G. (2019d). 'I've Been Waiting 30 Years.' Greta Gerwig on Getting to Put Her Stamp on Little Women. (E. Berman, Entrevistador) TIME Magazine. Fonte: <https://time.com/5743438/greta-gerwig-little-women-interview/>
- Gerwig, G. (2020). Greta Gerwig On Rediscovering 'Little Women's Feminist Origins, Rebranding Amy March & Great Conversations With Meryl Streep. (A. Blyth, Entrevistador) Deadline. Fonte: <https://deadline.com/2020/01/little-women-greta-gerwig-meryl-streep-saoirse-ronan-sony-pictures-interview-news-1202811745/>
- Gilbert, P. K. (2019). *Victorian Skin: Surface, Self, History*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2 ed.). New Haven and London: Yale University Press.
- Gorham, D. (2013). *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London and New York: Routledge.
- Gowing, C. (1909). *The Alcotts As I Knew Them*. Boston: The C.M. Clark Publishing Company.
- Hale, S. J. (Junho de 1832). Cursory Remarks on a Wife. *The Lady's Book*, 4-5, p. 8. Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101064241886>
- Henley, N. M. (1977). *Body Politics: Power, Sex, and Nonverbal Communication*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Hill, T. E. (1888). *Hill's Manual of Social and Business Forms: A Guide to Correct Writing*. Chicago: Hill Standard Book Co.
- Hillgrove, T. (1857). *The Scholar's Companion and Ball-Room Vade macum*. New York: T.R. Turnbull & Co. Fonte: <https://www.loc.gov/item/musdi.094/>
- Hollander, A. (1981). Reflections on Little Women. *Children's Literature*, 9, pp. 28-39. doi:10.1353/chl.0.0195
- hooks, b. (2021). *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. (S. Borges, Trad.) São Paulo: Editora Elefante.
- Houy, N. (13 de Janeiro de 2020). ART OF THE CUT with "Little Women"'s editor, Nick Houy, ACE. (S. Hullfish, Entrevistador) Fonte: <https://www.provideocoalition.com/aotc-little-women/>
- Hutcheon, L. (2013). *Uma Teoria da Adaptação* (2 ed.). (A. Cechinel, Trad.) Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Hymowitz, C., & Weissman, M. (1978). *A History of Women in America*. New York: Batam Books.
- Jacobi, B. S. (2021). Music in Higher Education for Females in Nineteenth-Century America. *Journal of Historical Research in Music Education*, 23(1), pp. 46-59. doi:10.1177/153660060102300104
- Kay, S. (2012). *Victorian Sensationalism in Post-Civil War America: The American Reception of Sensational British Women Authors, 1865-1899*. Dissertação de Mestrado, Radboud Universiteit Nijmegen. doi:10.6084/m9.figshare.1164156.v1
- Kessler-Harris, A. (1981). *Women Have Always Worked: A Historical Overview*. Old Westbury: Feminist Press.

- Kessler-Harris, A. (1982). *Out to Work: A History of Wage-Earning Women in the United States*. Oxford: Oxford University Press.
- LaPlante, E. (2012). *My Heart is Boundless: Writings of Abigail May Alcott, Louisa's Mother*. New York: Free Press.
- Lauretis, T. d. (1984). *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, T. d. (2019). A Tecnologia do Gênero. Em H. B. Hollanda, *Pensamentos Feministas: Conceitos Fundamentais* (S. B. Funck, Trad., pp. 121-155). São Paulo: Bazar do Tempo.
- Lerner, G. (2019). *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. (L. Sellera, Trad.) São Paulo: Editora Culltrix.
- Losano, A. (2008). *The Woman Painter in Victorian Literature*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Maibor, C. R. (2006). Upstairs, Downstairs, and In-Between: Louisa May Alcott on Domestic Service. *New England Quarterly*, 79(1), pp. 65-91. Fonte: <https://www.jstor.org/stable/20474412>
- Marx, K. (2013). *O Capital: Crítica da Economia Política. Livro I: O processo de produção do Capital*. (R. Enderle, Trad.) São Paulo: Boitempo.
- Matteson, J. (2007). *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- McIntyre, G. (2019). *Little Women: The Official Movie Companion*. New York: Abrams Brooks for Young Readers.
- Mes, N. (2021). *Rereading Amy March in Little Women: Negotiating Conformity, Submission and Subversion*. Trabalho de Conclusão de Curso, Utrecht University, Media and Culture.
- Meyer-Frazier, P. (2006). Music, Novels, and Women: Nineteenth-Century Prescriptions for an Ideal Life. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 10, pp. 45-59. doi:10.1353/wam.2007.0010
- Mies, M. (2022). *Patriarcado e Acumulação em Escala Mundial: Mulheres na Divisão Internacional do Trabalho*. (Coletiva, Trad.) São Paulo: Ema Livros.
- Millet, K. (2000). *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Mulvey, L. (2018). Prazer Visual e o Cinema Narrativo. Em I. Xavier, *A Experiência do Cinema* (pp. 406-424). São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Muzio, T. D. (2007). The 'Art' of Colonisation: Capitalising Sovereign Power and the Ongoing Nature of Primitive Accumulation. *New Political Economy*, 12(4), pp. 517-539. doi:10.1080/13563460701661553
- Nash, M. A. (2013). A Means of Honorable Support: Art and Music in Women's Education in the Mid-Nineteenth Century. *History of Education Quarterly*, 53(1), pp. 45-63. doi:10.1111/hoeq.12002
- Nieriker, A. M. (1879). *Studying Art Abroad, and How to do it Cheaply*. Boston: Roberts Brothers.

- Outka, P. (2008). *Race and Nature: From Transcendentalism to the Harlem Renaissance*. New York: Palgrave MacMillan.
- Plante, E. M. (1997). *Women at Home in Victorian America: A Social History*. New York: Facts on File, Inc.
- Pötzsch, H. (2012). Framing narratives: Opening sequence in contemporary American and British war moives. *Media, War & Conflict*, 5(2), pp. 155–173. doi:10.1177/1750635212440918
- Preston, J. A. (1993). Domestic Ideology, School Reformers, and Female Teachers: Schoolteaching Becomes Women's Work in Nineteenth-Century New England. *The New England Quarterly*, 66(4), pp. 531-551. doi:10.2307/366032
- Reardon, C. (1996). Music as Leitmotif in Louisa May Alcott's Little Women. *Children's Literature*, 24, pp. 74-85. doi:10.1353/chl.0.0477
- Roe, M. (1866). *A Woman's Thoughts on the Education of Girls*. London: F. Pitman, 20, Paternoster Row, E.C.
- Rubin, G. (2017). *Políticas do Sexo*. (J. Pinheiros, Trad.) São Paulo: Ubu Editora.
- Russ, J. (2018). *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.
- Saffioti, H. (2013). *A Mulher na Sociedade de Classes*. São Paulo: Editora Expressão Popular.
- Schwantes, C. (2006). Dilemas de Representação Feminina. *Opis*, 6(1), pp. 07-19.
- Scott, J. (2019). Gênero: uma categoria útil para Análise Histórica. Em H. B. Hollanda, *Pensamentos Feministas: Conceitos Fundamentais* (C. R. Dabat, & M. B. Àvila, Trads., pp. 49-80). São Paulo: Editora Bazar do Tempo.
- Scott, J. W. (2012). A Invisibilidade da Experiência. *Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, 16, pp. 297-325. Fonte: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11183>
- Shaffer, M. P. (2013). *Meg Goes to Vanity Fair*. Dissertação de Mestrado, The State University of New Jersey, Departamento de Inglês, 1-57. doi:10.7282/T3DB80F4
- Shealy, D. (2019). "Wedding Marches": Louisa May Alcott, Marriage, and the Newness of Little Women. *Women's Studies*, 48(4), pp. 366-378. doi:10.1080/00497878.2019.1614869
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Showalter, E. (1997). *Alternative Alcott*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Showalter, E. (2009). *A Jury of her peers: American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago.
- Showalter, E. (2020). Introdução. Em L. M. Alcott, *Mulherzinhas* (pp. 15-43). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.
- Stam, R. (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Stansell, C. (1986). *City of Women: Sex and Class in New York 1789-1860*. New York: Alfred A. Knopf.

- Steele, V. (1985). *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press.
- Stern, M. (1977). Louisa M. Alcott in Periodicals. *Studies in the American Renaissance*, pp. 369-386. Fonte: <http://www.jstor.org/stable/30227439>
- Stern, M. (1995). Introduction. Em L. M. Alcott, *Behind a Mask: the Unknown Thrillers of Louisa May Alcott* (pp. vii-xxviii). New York: Harper Perennial.
- Strickland, C. (1985). *Victorian Domesticity: Families in the Life and Art of Louisa May Alcott*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Syme, R. (2020). *How Jacqueline Durran, the "Little Women" Costume Designer, Remixes Styles and Eras*. Fonte: The New Yorker: <https://www.newyorker.com/culture/on-and-off-the-avenue/how-jacqueline-durran-the-little-women-costume-designer-remixes-styles-and-eras>
- Ue, T. (2020). Once More, with Feeling: The Sonata Pathétique in Louisa May Alcott's and Greta Gerwig's Little Women,. *A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, pp. 1-5. doi:10.1080/0895769X.2020.1835453
- Warren, J. W. (1986). Introduction. Em W. Joyce W, *Ruth Hall and Other Writings* (pp. ix-xxxix). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Weiner, L. Y. (1985). *From Working Girl to Working Mother: The Female Labor Force in the United States, 1820-1980*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.
- Winship, M. (1995). *American Literary Publishing in the Mid-Nineteenth Century: the Business of Ticknor and Fields*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Woolf, V. (2018). Mulheres e Ficção. Em V. Woolf, *O Valor do Riso e Outros Ensaios* (pp. 270-283). São Paulo: Cosac Naify.
- Woolf, V. (2020). *Um Quarto só Seu: & três Ensaios sobre as grandes Escritoras Inglesas*. (J. Romeu, Trad.) Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo.
- Woolf, V. (2021). Profissão para mulheres. Em V. Woolf, *Profissão para Mulheres e outros Artigos Feministas* (D. Bottmann, Trad., pp. 9-19). Porto Alegre: L&PM.
- Xavier, I. (2019). *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Editora Paz & Terra.
- Zeigler, S. L. (1996). Wifely Duties: Marriage, Labor, and the Common Law in Nineteenth-Century America. *Social Science History*, 20(1), pp. 63-96. doi:10.2307/1171504