



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GIOVANA LASALVIA TELES

**ASPECTOS METAFICCIONAIS DO ROMANCE *MULHERZINHAS* (1868) E DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA *ADORÁVEIS MULHERES* (2019)**

Recife
2023

GIOVANA LASALVIA TELES

**ASPECTOS METAFICCIONAIS DO ROMANCE *MULHERZINHAS* (1868) E DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA *ADORÁVEIS MULHERES* (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

T269a Teles, Giovana Lasalvia
Aspectos metaficcionais do romance *Mulherzinhas* (1868) e da adaptação fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019) / Giovana Lasalvia Teles. – Recife, 2023.
99f.: il.

Sob orientação de Yuri Jivago Amorim Caribé.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos literários. 2. Metaficção. 3. Louisa May Alcott. 4. *Mulherzinhas*. 5. Greta Gerwig. I. Caribé, Yuri Jivago Amorim (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-88)

GIOVANA LASALVIA TELES

**ASPECTOS METAFICCIONAIS DO ROMANCE *MULHERZINHAS* (1868) E DA
ADAPTAÇÃO FÍLMICA *ADORÁVEIS MULHERES* (2019)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 14/03/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Genilda Alves de Azeredo (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

*À Jo March. Afinal, acho que
"fizemos algo esplêndido."*

AGRADECIMENTOS

Uma vez, assistindo a uma adaptação de uma obra literária do grande J. R. R. Tolkien para o cinema, ouvi a seguinte frase: “a esperança permanece enquanto a comitiva for leal”. Refiro-me a *O Senhor dos Anéis: Sociedade do Anel* (2001). Assim, me senti por muitos momentos como um pequeno *hobbit* que tem uma grande responsabilidade, a pesquisa, que por vezes se traduz em um caminho longo, complexo, solitário e, por vezes, desencorajador e desesperançoso. Mas, tal qual uma personagem da literatura fantástica corajosa e perseverante, sabemos desde o início da narrativa que não estamos sozinhas, e que, quando acompanhados de um exército leal, “levaremos o anel até a Montanha da Perdição”, concluindo a pesquisa.

E concluímos.

Portanto, gostaria de agradecer à minha comitiva:

A Deus. Por, enquanto narrador da minha ficção, escolher os personagens certos para me acompanhar nessa jornada.

À minha mãe, Silvia Lasalvia, por me apresentar os livros e alimentar meu amor pela literatura (e pela vida) mostrando que, como nos livros, tudo pode acontecer.

Ao meu pai, Altair Teles, por me ensinar que conquistar o mundo é possível e que, independentemente do que aconteça, navegar é a saída, pois “navegar é preciso”.

A Leandro Santiago, o companheiro que me deixou escolhê-lo e que todo dia escolhe ficar. Meu maior encorajador. Sem ele, definitivamente, não chegaria até aqui.

Às Lasalvia(s), Iraídes, Solange, Raquel e Gabriela por me mostrarem, na prática, a dividir as alegrias e lidar com os desafios (de geração a geração) de ser e con(viver) entre mulheres de força e personalidade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Yuri Caribé, por ter acreditado em mim e na minha pesquisa e ter me acolhido com muita bondade e paciência.

Ao CNPq pela bolsa concedida, que reconheceu minha pesquisa como tal, me mostrando que vale a pena lutar pela literatura.

Aos professores Lourival Holanda e Genilda Azeredo, que fizeram parte da banca de defesa. Ao primeiro por suas palavras gentis e encorajadoras, que me ajudaram a confiar no meu potencial enquanto escritora; e à segunda, professora Genilda, que compôs, também, minha banca de qualificação, pelas contribuições preciosas com relação ao texto, as quais me fizeram crescer e amadurecer enquanto pessoa e pesquisadora.

Ao grupo de estudos *Núcleo de Literatura e Intersemiose* (NELI), em especial às amigas que o compõem: Camila Taís, Isabela Lapa, Gabriela Pedrosa, Gilayne Ferreira e Luíza Dias. O NELI foi muito importante para o desenvolvimento da pesquisa, visto que era nesse lugar em que dividíamos nossos planos, projetos, pesquisas e risadas sobre literatura e outras artes. Obrigada à Professora Ermelinda Ferreira por me acolher com carinho no grupo e incentivar cada pesquisa como se fosse única e especial (como elas, de fato, são).

Às minhas amigas e, para esse texto, também revisoras, Isabela Lapa e Talita Bruto, as quais nunca me cansarei de agradecer pela paciência e pelo cuidado com que cuidaram da gente (do texto e de mim). Neste tópico gostaria de deixar um agradecimento em especial à Isabela Lapa, pelas conversas madrugadas adentro sobre *Mulherzinhas*, sobre a literatura, sobre a vida e por, em muitos momentos, ter sido Samwise, lutando pela causa sem me deixar desistir.

Às Camila/Camillas (com um “L” e dois; de segundo nome, Taís e Bady), por acreditarem em mim, muitas (quase todas) vezes mais que eu mesma; e que fizeram da sua escuta lar para minhas angústias e inseguranças, através de uma estrutura inabalável de amizade.

Às minhas amigas, quase irmãs da vida, Giselle Maria e Isabela Dantas que, apesar da distância, acompanham e torcem de longe por cada passo dado na minha jornada.

Aos meus parceiros de caminhada do mestrado: Felipe e Gabriela. Ao primeiro: amigo que trago desde a graduação e que me lembra as alegrias de ser jovem; à segunda: a amizade construída com risadas e brincadeiras foram momentos importantes de leveza dentro do ambiente acadêmico.

Aos amigos que a vida se responsabilizou de colocar no meu caminho: Thaís Barbosa, Brunna Spinelli, Pedro Andrade, Milena Almeida, Marília Rocha, Mariana Godoy, Rudah Lopes, Gustavo Galvão, Yasmin Galindo, Clarice Fernandes, Maria Eduarda Cazé, Paulo Ricardo e tantos outros amigos queridos que deixaram o caminho mais leve, seja lanchando na empadinha do shopping da cidade; seja incentivando compras impulsivas; seja tirando um tempinho para assistir *O Senhor dos Aneis*; ou apenas me contando histórias da vida de cada um, fazendo com que eu me sinta a escritora e contadora de histórias que um dia pretendo ser.

Ao meu amigo Pedro Souza, que me auxiliou em muitos momentos da pesquisa, com paciência (muita), tranquilidade e cedendo a escuta às minhas loucuras (sem tratá-las como loucuras).

Aos que chamo de “amigos de orientador”, Eron e Diego, pelas trocas de ideias e, principalmente, pelo incentivo e pela motivação nos momentos cansativos da pesquisa.

Às escritoras, ficcionais ou não, por, assim como eu, continuarem lutando pela escrita e pelo amor às histórias bem contadas. No final, vale a pena.

E por último à Alcott, por ter me apresentado às March:

Obrigada.

,

“A ambição de Jo era fazer algo muito esplêndido; o quê, ela não sabia ao certo, mas deixaria ao tempo que este lhe dissesse.” (ALCOTT, 2019, p. 66)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi observar como aspectos metaficcionalis existentes no romance *Mulherzinhas* (1868), escrito pela escritora estadunidense Louisa May Alcott (1832-1888), foram adaptados para a obra fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019), dirigida e roteirizada por Greta Gerwig (1983-). No que se refere ao aporte teórico, primeiramente discutimos o conceito de metaficção estudado por Baldick (2001) e por Bernardo (2010b) e analisamos como essas definições foram aplicadas à literatura a partir dos estudos de Hutcheon (1980) e de Waugh (2001). No campo do cinema, abordamos a metaficção através dos trabalhos de Baláz (1983) e de Xavier (2003). Em seguida, a partir da perspectiva dos Estudos de Adaptação com Hutcheon (2011) e Stam (2005; 2006), observamos como o recurso autorreflexivo e autorreferencial da metaficção pode ser percebido em *Mulherzinhas* (2019) e com que intenção esses mesmos elementos foram adaptados em *Adoráveis Mulheres* (2019). Também discutimos sobre como a metaficcionalidade presente no audiovisual pode ser utilizado como estratégia para a formação de futuros leitores, através da perspectiva de Necchi (2009). Esta pesquisa também traz uma investigação acerca do romance de formação a partir dos estudos de Lukács (1994) e de Noomé (2004), e sua influência na obra literária de Alcott sob a perspectiva de críticas feministas como Showalter (2020). No processo de análise da adaptação fílmica — que evidencia um discurso de cunho feminista e progressista já existente na obra literária de Alcott — utilizamos a conceituação de feminino trabalhada por Toril Moi (1989) e sua relação com o feminismo, bem como as ideias trazidas por Woolf (2019) sobre mulher e literatura. O corpus de análise e interpretação da pesquisa consiste em trechos selecionados do romance e do filme, apontando onde a metaficcionalidade é encontrada em cada um deles e por que foi possivelmente empregada. Entendemos que a adaptação de romances do século XIX para filmes, como o *Adoráveis Mulheres* de Gerwig, evidencia a necessidade de se elaborar, adaptar e (re)interpretar narrativas que debatem questões relevantes da sociedade contemporânea, como a misoginia do mercado de trabalho, a opressão feminina e o machismo. Trata-se, então, de um estudo que busca evidenciar a atualidade da obra de Alcott através da adaptação de Gerwig, unindo, a partir do uso do recurso da metaficção, escritora/personagem/diretora, como se todas estivessem no mesmo tempo, local e espaço.

Palavras-chave: metaficção; adaptação; Louisa May Alcott; Mulherzinhas; Greta Gerwig.

ABSTRACT

The objective of this research was to observe how metafictional aspects existing in the novel *Little Women* (1868), written by the American author Louisa May Alcott (1832-1888), were adapted for the film *Little Women* (2019), directed and scripted by Greta Gerwig (1983-). Concerning the theoretical contribution, we first discussed the concepts of metafiction, studied by Baldick (2001) and Bernardo (2010b), and analyzed how these definitions may be applied in the literature from the studies of Hutcheon (1980) and Waugh (2001). In the field of cinema, we analyzed how metafiction was observed through the works of Baláz (1983) and Xavier (2003). From the perspective of the Adaptation Studies, with Hutcheon (2011) and Stam (2005; 2006), we observed how the self-reflective and self-referential resource of metafiction is seen in the novel *Little Women* (2019) and with what intention those same elements were adapted in the movie *Little Women* (2019). We also discussed how the metafictionality present in the audiovisual can be used as a strategy for the formation of future readers, through the perspective of Necchi (2009). This research also investigated the coming-of-age novel (*Bildungsroman*) based on the studies by Lukács (1994) and Noomé (2004), and what impact it had on Alcott's literary work from the perspective of feminist critics such as Showlter (2020). In the process of analyzing the film adaptation — which highlights a feminist and progressive discourse already existing in Alcott's literary work — we used the concept of the feminine worked by Toril Moi (1989) and its relationship with feminism, as well as the ideas brought by Woolf (2019) on women and literature. The corpus of analysis and interpretation of the research consists of selected excerpts from the novel and the film, pointing out where metafictionality is found in each of them, and why it was possibly used. We understand that the adaptation of Nineteenth-Century novels to films, as Gerwig's *Little Women*, highlights the need to elaborate, adapt, and (re)interpret the narratives that bring current issues from contemporary society to be debated, such as misogyny, female oppression and sexism. It is, therefore, a study that seeks to highlight the relevance of Alcott's work through Gerwig's adaptation, joining, from metafiction, writer/character/director, as if they were all at the same time, place, and space.

Keywords: metafiction; adaptation; Louisa May Alcott; Little Women; Greta Gerwig.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 —	Escada apoiada no espelho, fotografia de Chema Madoz.....	24
Figura 2 —	As leitoras de <i>Mulherzinhas</i>	33
Figura 3 —	O final feliz do matrimônio.....	34
Figura 4 —	Plumfield Academy.....	36
Figura 5 —	Jo e o seu livro.....	37
Figura 6 —	<i>Little Women</i> : J. L. March.....	38
Figura 7 —	Abertura <i>Adoráveis Mulheres</i> (2019).....	42
Figura 8 —	Titulação <i>Adoráveis Mulheres</i> (2019).....	43
Figura 9 —	“Podemos chamar o capítulo de...”.....	45
Figura 10 —	A personagem Jo.....	47
Figura 11 —	Jo e a biblioteca.....	50
Figura 12 —	<i>Little Women</i> , o processo.....	52
Figura 13 —	Passado e presente em <i>Adoráveis Mulheres</i>	67
Figura 14 —	“Meg vai a feira de vaidades”.....	70
Figura 15 —	“Eu quero me casar”.....	71
Figura 16 —	Personagem prepara-se para entrar na editora.....	73
Figura 17 —	Mãos de escritora.....	73
Figura 18 —	A escritora solitária.....	75
Figura 19 —	Beth e o piano.....	77
Figura 20 —	A despedida de Beth.....	78
Figura 21 —	Amy March e a tela.....	80
Figura 22 —	“Eu quero ser ótima, ou nada.”.....	82
Figura 23 —	A negociação da heroína.....	85

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	METAFICÇÃO: NOS BASTIDORES DA NARRATIVA.....	20
2.1	LOUISA MAY ALCOTT ESCREVE <i>MULHERZINHAS</i> : METAFICÇÃO NA LITERATURA.....	23
2.2	GRETA GERWIG (RE)ESCREVE <i>MULHERZINHAS</i> : METAFICÇÃO NO FILME <i>ADORÁVEIS MULHERES</i>	30
2.3	JOSEPHINE MARCH ESCREVE <i>MULHERZINHAS</i> : METAFICÇÃO NA LITERATURA ADAPTADA PARA O CINEMA.....	39
2.4	JOSEPHINE MARCH LÊ <i>MULHERZINHAS</i> : TODO ESCRITOR É, ANTES DE TUDO, UM LEITOR.....	47
3	O LEGADO DAS IRMÃS MARCH.....	53
3.1	ROMANCE DE FORMAÇÃO: “O SENHOR N. QUER UMA ‘HISTÓRIA DE MENINAS’, E DOU INÍCIO A <i>MULHERZINHAS</i> ”	55
3.2	<i>ADORÁVEIS MULHERES</i> E O PROTAGONISMO FEMININO: TODOS OS SONHOS IMPORTAM.....	66
4	CONSIDERAÇÃO FINAIS: “E ACHO QUE JO ESTAVA CERTA”	89
	REFERÊNCIAS.....	92

1 INTRODUÇÃO

“Gosto de palavras boas e fortes, palavras que
significam alguma coisa.”
(Josephine March em *Mulherzinhas*, 2019, p. 63)

É uma verdade universalmente reconhecida que uma escritora solteira, sem posses e sem fortuna deve estar necessitada não apenas de que suas histórias sejam lidas, contadas e reconhecidas, mas de que ela, antes de tudo, possa viver da sua ficção. Fizemos esta observação inspirados na primeira frase do romance *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen (1775-1817), iniciado com: “É uma verdade universalmente reconhecida que um *homem solteiro* em posse de boa fortuna deve estar *necessitado* de esposa.” (AUSTEN, 2016, p. 16, grifo nosso). A mensagem que a obra dessa escritora britânica deixou é também uma crítica social, revelada por meio de personagens fortes encontradas em várias de suas narrativas. Porém, o foco desta pesquisa não é uma obra de Austen, muito embora se tomem de empréstimo importantes reflexões presentes em seus livros que denunciavam as dificuldades de ser mulher e escritora no século XIX e que continuam sendo atuais. O objeto de estudo desta pesquisa é o romance *Mulherzinhas* (no original *Little Women*), de Louisa May Alcott, e a sua adaptação para o cinema, intitulada em português *Adoráveis Mulheres*, com direção e roteiro de Greta Gerwig (1983-). Assim como Austen, Alcott também questionou valores e padrões da época através das suas personagens femininas, as quais apresentavam falas e atitudes vanguardistas, sendo *Mulherzinhas* [1868]/2019¹ sua obra mais conhecida. Nesta pesquisa, para fins de recorte e exemplificação, trabalharemos com duas edições publicadas em língua portuguesa: a de 2019, com tradução de Bruno Gambarotto, e outra de 2020, traduzida por Julia Romeu.

O romance, publicado em 1868, conta uma história simples e divertida que se passa no contexto da Guerra da Secessão — conflito ocorrido entre 1861 e 1865 — e gira em torno de uma família de classe média estadunidense do século XIX,

¹ Importante destacar que, uma vez que o romance *Mulherzinhas* possui muitas edições, destacaremos, nesse primeiro momento, o ano da publicação original da obra entre colchetes, e a edição da editora Zahar, com tradução de Bruno Gambarotto, de 2019, será consultada pela autora desta dissertação ao longo do texto.

porém, com uma atenção especial às quatro filhas que compõem esse núcleo. Assim, a narrativa foca nos aprendizados e amadurecimentos das irmãs March — Margaret (Meg), Josephine (Jo), Amy e Elizabeth (Beth) — em um período da vida que vai da infância/ adolescência — respectivamente 16, 15, 13 e 12 anos — até a vida adulta. Cada uma delas possui inclinações artísticas e personalidades bem definidas, fazendo com que seja permitido ao leitor conhecer seus sonhos e suas decepções particulares e como estes são estimulados e supervisionados com muito carinho pela mãe, Marmee, e a partir da visão idealista do pai, o Sr. March.

O Sr. March, patriarca da família, apesar de não estar presente na maioria dos acontecimentos narrados — devido a sua participação na guerra —, é uma forte figura masculina que é constantemente lembrada durante a narrativa. Nas primeiras páginas do romance, por exemplo, é descrito que as quatro meninas se reúnem ao redor da lareira com sua mãe, lamentando um Natal sem o pai. Essa ausência, no entanto, auxilia para que a narrativa se desenvolva a partir das mulheres e das relações que são construídas e amadurecidas principalmente entre elas.

Dessa forma, destacando quem são as jovens mulheres que protagonizam o livro — pois como dizia a própria Alcott (2019), os leitores gostam de saber um pouco mais sobre os personagens — listamos algumas características marcantes de cada uma delas: a filha mais velha, Meg, é bela e controladora e, mesmo que a princípio mostre seu desejo de ser atriz, a vontade de querer ter sua própria casa e de cuidar de seus filhos mostra-se mais forte; Jo — a segunda — é ousada, “excêntrica, mas inteligente” (p. 167), quer ser escritora renomada, mas enquanto não alcança o objetivo desejado, vende contos góticos de forma anônima para ajudar financeiramente a família; Beth — aquela que faz da timidez sua maior característica — tem no piano o seu melhor amigo, deseja viver com sua família na paz do seu lar e possui um coração tão cheio de bondade que compromete sua saúde frágil para ajudar os filhos doentes de uma família pobre; e a pequena Amy, que é determinada, quer ascender socialmente e tem como ambição ser a melhor pintora do mundo. Então, cada uma das personagens apresenta alguma tendência artística e características bem delineadas, que são acolhidas e incentivadas pela mãe, a qual é sempre colocada como a figura responsável por educar e encaminhar suas filhas para um caminho ético e moral socialmente aceito e respeitável.

Para além das personagens principais, o romance também apresenta algumas outras igualmente cativantes e que desempenham funções importantes na

narrativa. Alcott (2019) apresenta ao leitor a Tia March, “a velha senhora inquieta” (p.81), aristocrata da família, que reafirmava constantemente sua imagem de quem possuía muito dinheiro. Ela vivia sozinha em um casarão, apenas “com um poodle gordo, um papagaio que falava espanhol” (p. 81) e uma biblioteca enorme, que era bastante cobiçada por Jo. Como tia March não possuía filhos, tinha sua sobrinha Josephine como uma acompanhante e ajudava a família quando necessário — mesmo que seu jeito rígido aparentasse, às vezes, que ela gostaria de não ajudar ninguém. Na mansão ao lado da pequena casa da família March residiam “o velho cavalheiro bem peculiar” (p.45), Sr. Laurence; seu neto, Theodore Laurence — conhecido na narrativa como Laurie —, que era “muito educado para um menino e absolutamente alegre” (p. 55); e o tutor “jovem, sério e silencioso” (p. 167) do jovem Laurie, John Brooke. Apesar de optarmos por nos aprofundar na análise das irmãs March, esses outros personagens merecem também uma atenção especial, visto que se revelarão grandes amigos da família. O jovem Laurie, por exemplo, vai desempenhar um importante papel como melhor amigo de Jo — e, mais tarde, noivo de Amy —; e seu tutor como futuro marido da mais velha das March, Meg.

Oscilando entre as fantasias da infância e as adversidades da vida adulta, o romance traz a trajetória e o crescimento de cada personagem, unindo, principalmente, as famílias March e Laurence, com o casamento de John Brooke e Meg March — iniciando a segunda parte do romance —, e com a união entre Amy e Laurie feita no desfecho da narrativa. Mas, para além de matrimônios, o desenvolvimento do romance foca, principalmente, no amadurecimento das irmãs March, em como elas enfrentam as situações colocadas em suas vidas e em como lidam com as consequências de suas escolhas quando passam a compreender as estruturas limitantes de uma sociedade marcada pela forte presença do patriarcado.

Nesse sentido, o romance narra os acontecimentos domésticos vividos pelas personagens, mostrando como estes são responsáveis por moldá-las no decorrer de toda narrativa. *Mulherzinhas* nos traz o conforto de uma história já conhecida por narrar o convívio entre as irmãs e as brincadeiras inventadas no jardim de casa, gerando um reconhecimento entre leitor e obra a partir dos episódios vividos: como o episódio em que Jo acidentalmente queima o cabelo de Meg antes de ir para uma festa; ou quando Amy joga o caderno de Jo na lareira, pois estava com raiva da irmã mais velha que não a deixou acompanhá-la na ida ao teatro com seus amigos; ou até mesmo quando a tímida Beth mostra seu afeto pelo piano e conta suas

brincadeiras de boneca. As aventuras das irmãs March passam de geração em geração, conduzindo o olhar do leitor entre a ficção dos acontecimentos narrados em *Mulherzinhas* e o amadurecimento de suas personagens. Dessa maneira, o romance conquista a empatia do público, que se sente envolvido pela obra, vivendo a história como se fosse uma realidade não tão distante.

A autora Louisa May Alcott questionava-se sobre o lugar da mulher na sociedade e buscou compartilhar suas reflexões e inquietações através de suas personagens. Fruto disso é a obra *Mulherzinhas*, na qual ela apresentou uma narrativa cativante, com protagonistas ousadas que, eventualmente, interrogam sobre os papéis sociais da época e, possivelmente, impressionam muitos leitores por trazerem pensamentos vanguardistas a respeito do trabalho e de algumas convenções sociais, como o casamento. Percebendo isso, concluímos que a adaptação cinematográfica do romance lançada em 2019 – dirigida e roteirizada por Greta Gerwig – evidenciou essa manifestação progressista, como também (re)criou e atualizou um romance com mais de 100 anos de publicação.

O filme, com título homônimo ao romance de Alcott, chegou ao Brasil com o título de *Adoráveis Mulheres (2019)* — e não mais *Mulherzinhas* e ganhou destaque pela escolha do elenco, que contava com atrizes e atores renomados e um roteiro bem elaborado. O resultado foi uma série de premiações, dentre as quais destacamos um Oscar e mais um prêmio da *National Society of Film Critics Awards*. Porém, sabemos que foi indicado a seis categorias no Oscar 2020² — vencendo a categoria de melhor figurino —; obteve duas indicações ao Globo de Ouro 2020³; duas indicações na Academia Britânica de Artes Cinematográficas e Televisivas (BAFTA)⁴ — vencendo na categoria de melhor figurino —; e seis indicações, em cinco categorias, na *National Society of Film Critics Awards 2019*⁵ — vencendo nas categorias de melhor atriz coadjuvante (Laura Dern) e, melhor direção, com Greta Gerwig.

² O filme *Adoráveis Mulheres (2019)* concorreu às categorias: melhor figurino, melhor roteiro adaptado, melhor atriz (Saoirse Ronan, intérprete da personagem Josephine), melhor trilha sonora original, melhor filme, e melhor atriz coadjuvante (Florence Pugh, intérprete da personagem Amy).

³ O filme *Adoráveis Mulheres (2019)* concorreu às categorias: melhor trilha sonora original e melhor atriz em filme dramático (Saoirse Ronan, intérprete da personagem Josephine).

⁴ O filme *Adoráveis Mulheres (2019)* concorreu às categorias: melhor figurino e melhor roteiro adaptado.

⁵ O filme *Adoráveis Mulheres (2019)* concorreu às categorias: melhor filme, melhor atriz coadjuvante (Laura Dern, atriz que interpreta a mãe das irmãs March, e Florence Pugh, intérprete da personagem Amy), melhor direção, melhor roteiro e melhor fotografia.

Ao observarmos as indicações do filme, sobretudo as categorias como melhor fotografia ou melhor direção, percebemos que a forma como a narrativa foi construída por Gerwig acarretou uma repercussão positiva dentro do âmbito cinematográfico. Ao optar por um modo de contar não linear, a cineasta preferiu o uso de *flashbacks*⁶ para alternar a trajetória do filme entre a infância das irmãs e suas respectivas vidas adultas, deixando em evidência o amadurecimento e crescimento das personagens. A adaptação, além de chamar atenção por sua produção e respectivos aspectos técnicos cinematográficos, como fotografia, direção de arte e trilha sonora, por exemplo, também ganhou destaque por trazer o protagonismo feminino de cada uma das March. Logo, temos, além dos discursos vanguardistas, uma trajetória ficcional que coloca em primeiro plano a narrativa significativa sobre união feminina, superação e empatia entre as irmãs. Além disso, a produção fílmica de Gerwig contou com o artifício da metaficcionalidade da personagem escritora que escreve e publica o romance *Mulherzinhas*, implementando ao seu enredo a exposição do processo criativo do romance, mostrando desde a grande dedicação da protagonista Jo March no processo de escrita até os entraves de ser uma mulher que queria escrever. Em outras palavras, *Adoráveis Mulheres* de Greta Gerwig nos mostra não somente Josephine March escrevendo e vivendo *Mulherzinhas*, como também a própria Jo negociando com seu editor pontos como: o desenvolvimento de capítulos do romance, percentagens de venda e, claro, a decisão da autora de não vender seus direitos autorais.

Uma vez que o romance de Alcott, publicado em 1868, é moldado a partir de questões históricas/sociais/culturais condizentes com a época em que foi escrito, como, por exemplo, os debates sobre os direitos da mulher, analisamos como a adaptação fílmica de 2019 consegue provocar discussões sobre ser mulher na sociedade contemporânea, reconhecendo que as situações que envolvem a autonomia feminina, bem como a legitimidade da criação ficcional por parte de mulheres, são questões que, infelizmente, ainda existem. Decidimos investigar os elementos metafissionais encontrados tanto no romance *Mulherzinhas* (2019) como na adaptação fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019) a partir do entendimento de que muitos filmes se utilizam desses recursos para falar com o público sobre os

⁶Artifício narrativo que, quando utilizado no cinema, auxilia o personagem, através de uma lembrança, a mostrar o seu passado e a revivê-lo junto ao espectador.

processos de escrita e leitura de um romance, propondo novas formas de pensar esse gênero literário e a própria história que é contada, e podendo, inclusive, apresentar outro final aos personagens do texto-fonte. Assim, buscamos entender de que forma a metaficção é utilizada pela escritora Louisa May Alcott na publicação do romance e pela diretora Greta Gerwig enquanto elemento cinematográfico que integra os espectadores do seu filme aos leitores de Alcott. Refletimos também sobre como a narrativa e algumas situações recorrentes da sociedade americana do século XIX foram adaptadas por Gerwig na contemporaneidade, suscitando, ainda, discursos de cunho progressista e emancipatório por parte das personagens femininas. Além disso, levamos em consideração as três escritoras envolvidas nesta discussão: Alcott, autora do romance de 1868, sua personagem, também escritora, Josephine (a Jo), e a roteirista da adaptação fílmica, Gerwig (2019).

Partindo dessa premissa, o capítulo que abre as discussões a respeito da metaficção, intitulado *Metaficção: nos bastidores da narrativa*, discute o recurso da metaficcionalidade e vai se destringir em quatro subtópicos, os quais abordam respectivamente: a metaficção presente na literatura; a metaficção presente no cinema; como a metaficção se comporta em processos adaptativos da literatura para o cinema; e, por fim, como a metaficção pode ser relacionada à sensibilidade do leitor contemporâneo. Neste último ponto, seguindo o encadeamento das discussões, procuramos pensar como a metaficcionalidade pode contribuir para deixar o leitor/espectador dos dias de hoje mais atento às novas possibilidades das narrativas literárias e de que forma, com o auxílio do audiovisual, o processo metaficcional de ver um romance sendo escrito e seu respectivo processo criativo pode servir de incentivo para a formação e futuros leitores.

No terceiro capítulo, intitulado *O legado das irmãs March*, focamos em um estudo analítico a respeito da obra literária *Mulherzinhas* (2019) e de sua adaptação fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019), principalmente no que diz respeito às relações traçadas entre as escritoras Louisa May Alcott (autora do romance), Josephine March (personagem escritora) e Greta Gerwig (roteirista e adaptadora) e às questões que envolvem o protagonismo feminino de cada uma das irmãs March. Para isso, dividimos o capítulo em dois tópicos: no primeiro, nos detemos no romance e nas respectivas questões a respeito da vida da autora. O desenvolvimento desse tópico se dá com base no fato de que muitas vivências pessoais da autora foram utilizadas como inspiração para a escrita ficcional do

romance *Mulherzinhas*. Em seguida, trazemos um breve ensaio a respeito do romance de formação e de como este foi importante tanto para a literatura estadunidense do século XIX como para a criação e publicação da obra *Mulherzinhas*. No subtópico em sequência, analisamos a adaptação *Adoráveis Mulheres* (2019), e o protagonismo feminino que Gerwig atribuiu a cada uma das irmãs March. Para isso, selecionamos trechos da obra audiovisual e refletimos como cada personagem traz consigo uma grande ênfase no discurso emancipatório. Desse modo, observamos em cenas igualmente importantes e significativas, a diversidade de posturas das irmãs nos seus caminhos de autonomia, como, por exemplo, a alegria no matrimônio encontrada por Meg, a ambição e persistência de Amy de se encontrar nas artes plásticas, a resiliência de Beth em meio a sua saúde frágil e o desejo de Jo de fazer da ficção seu ofício, construindo histórias sempre com palavras boas, fortes e que signifiquem alguma coisa.

A partir da metaficção observamos como uma narrativa pode ser criada ou recriada, enquanto reflete e fala sobre si mesma. Como uma ponte que liga diferentes camadas de ficção, percebemos escritoras (na literatura), personagens (na ficção) e diretoras (no cinema) que mostram a relevância de se contar uma história possivelmente conhecida por muitas mulheres, que querem fazer da arte sua profissão. Assim, questionando papéis sociais previamente impostos, ao mesmo tempo em que se arriscam criando narrativas, descrevem a realidade tal qual gostariam que fosse.

Sigamos.

2 METAFICÇÃO: NOS BASTIDORES DA NARRATIVA

As relações existentes entre palavra e mundo estão presentes em vários discursos. A partir da palavra podemos transmitir ideias, sentimentos e experiências, fazendo com que esse vínculo (entre palavra e mundo) se amplie para que, além de um relato escrito sobre os fatos, se desdobre também em um compartilhamento de episódios humanos. Com base nessa perspectiva, os estudos sobre metaficção atentam para a forma como o mundo pode ser escrito, descrito e refletido por meio de uma comunicação-interação entre ele e os gestos, imagens e sons que o cercam. Entretanto, antes de falarmos sobre metaficção, apontaremos alguns estudos sobre o ato comunicativo e a metalinguagem, destacando sua importância dentro do contexto dos estudos literários, auxiliando no desenvolvimento de outros metadiscursos.

Os estudos de Roman Jakobson constituem importante referência para a Linguística e destacam-se, principalmente, por focarem nos processos de comunicação e nas respectivas variedades das funções linguísticas. Para que possamos compreender tais funções, Jakobson (1975, p. 122) afirma que é necessária “uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal.”. Esses fatores são definidos como remetente, contexto, mensagem, destinatário, contato e código e correspondem, respectivamente, às funções emotiva, referencial, poética, conotativa, fática, e, por fim, metalinguística. Em outras palavras: cada fator determina uma função diferente na linguagem e o modo como tal função se relaciona com a comunicação.

Para o presente estudo, interessa-nos a função metalinguística na perspectiva dos estudos literários, pois, como Jakobson (1975, p.127) comenta, a metalinguagem tem um importante papel na vida cotidiana, uma vez que a praticamos “sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha uma função metalinguística”. Logo, a metalinguagem abarca os demais metadiscursos, como é o caso da metaficção — ficção que fala de si mesma e que mostra como a metalinguagem se configura nos textos ficcionais.

A palavra metaficção é estruturada a partir da união do prefixo *meta*, que significa “além de”, com a palavra “ficção” que, do latim, significa “ato de fingir, de

imaginar” (MOISES, 2013, p. 290). Ao juntarmos esses significados, formamos a expressão “além da ficção”/“além do ato de imaginar”, que é conceituada como “a ficção que pensa a si própria dentro do texto em que se desenvolve, obedecendo a um impulso de autodesvendamento, como se o autor, desdobrado num ‘outro’, se espionasse no ato de construir o edifício narrativo.” (MOISES, 2013, p. 290). Além do ato de imaginar, a metaficção encontra-se no processo de construir sua própria estrutura narrativa, refletindo, portanto, sobre sua história e sobre o seu próprio status metaficcional.

Outra definição interessante que encontramos do termo metaficção é elaborada por Baldick (2001, p. 151), no *Dicionário Oxford de Termos Literários*, em que se afirma que metaficção é “a ficção sobre a ficção, ou, mais especificamente, um tipo de ficção que comenta abertamente sobre seu status ficcional (tradução nossa).”⁷ É a narrativa que se reconhece enquanto narrativa e que revela ao seu público como seu processo foi construído. Como por exemplo, um romance que traz no enredo uma personagem escritora, mostrando, ao mesmo tempo, o processo criativo do romance que está sendo escrito por ela e também as vivências e episódios pessoais dessa mesma personagem, que a levaram para a escrita — como ocorre com a personagem Josephine March, na adaptação *Adoráveis Mulheres* (2019), quando ela publica, no fim do filme, o romance *Mulherzinhas*.

Para o professor e escritor Gustavo Bernardo, por sua vez, a metaficção não só “existe desde que a ficção veio ao mundo” (BERNARDO, 2010b, p.39), como também

[...] é uma ficção que se pergunta ‘quem sou eu’ por que se funda na elaboração da própria ficção. Percorrendo de diferentes maneiras todos os gêneros literários, ela duplica a estrutura de cada um deles assim como os personagens o fazem com seus autores e leitores. Quando a ficção pergunta-se o que é, ela cria um efeito perturbador no leitor, como se o levasse a se perguntar não apenas quem é ele mas também o que é a realidade. (BERNARDO, 2010a, p. 82)

Nesta fala, além da conceituação do termo, observamos o papel do leitor, que é parte fundamental do processo de decodificação do texto metaficcional, pois, ao admitir ao leitor que o texto que ele está lendo é ficcional, e não um relato da própria

⁷ “Metafiction, fiction about fiction; or more especially a kind of fiction that openly comments on its own fictional status.”

verdade (BERNARDO, 2010b), a metaficção abala a perspectiva realista, levando o leitor a refletir sobre a própria realidade.

Apesar de ser um romance escrito no século XIX, *Mulherzinhas* discute temas que ainda se fazem presentes na atualidade, como a busca pela independência feminina e o lugar da mulher na sociedade. Tendo em vista a importância e a repercussão de tais debates, o romance recebeu um número considerável de adaptações (sendo elas fílmicas, televisivas e teatrais), permitindo, com isso, que tais assuntos fossem questionados e que suas discussões fossem atualizadas e repensadas.

A última adaptação do romance até o presente momento (ano de 2023) — uma obra fílmica dirigida e roteirizada por Greta Gerwig — ganhou maior destaque por trazer a metaficção como estratégia narrativa, utilizada para o estímulo de novas críticas e interpretações sobre a obra escrita de 1868. Optando por uma estrutura narrativa não linear, o uso de *flashbacks* no filme dá-se nos momentos mais marcantes da vida das personagens, em um movimento que vai tanto da vida adulta para a infância quanto da infância para a vida adulta, acarretando uma espécie de “jogo da memória” para as protagonistas e para quem está assistindo. O emprego desse recurso faz com que a atenção do espectador se concentre no que está além da narrativa sobre as irmãs March. Fora o protagonismo e a individualidade de cada uma delas, a narrativa expõe a publicação de um romance escrito por uma personagem (que são matéria da própria adaptação cinematográfica) e todo o processo criativo por trás dele.

Assim, são revelados ao espectador: a motivação do romance; o processo criativo (e de escrita) por trás dele; e a apresentação do que seria ora a continuação da história que está sendo assistida, ora a ficção narrada das quatro protagonistas no decorrer do filme. Em uma narrativa em que a personagem escritora escreve e publica sua história enquanto a vive, a ficção fala sobre a própria ficção. Em um processo repetitivo, autorreferencial e reflexivo, a metaficção presente em *Adoráveis Mulheres* (2019) interliga início, meio e fim; passado, presente e ficção; e escritora, romance e personagens.

Como o objetivo desta dissertação consiste em observar de que forma o romance *Mulherzinhas* foi adaptado para a obra fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019), de Greta Gerwig, pelo ponto de vista da metafictionalidade, cabe discutir como a metafictionalidade se manifesta na literatura e no cinema.

2.1 LOUISA MAY ALCOTT ESCREVE *MULHERZINHAS*: METAFICÇÃO NA LITERATURA

Apesar de a prática metaficcional ser um fenômeno estético amplamente utilizado nas linguagens artísticas (como na fotografia, pintura e no cinema, por exemplo) e poder se manifestar de muitas formas e em diversos momentos de uma narrativa, sabemos que o termo *metaficcion* foi usado adotado pela primeira vez apenas em 1970, por William Gass (1924-2017), no ensaio *Philosophy and the form of fiction*. Nesse texto, o autor defende que a metaficção é a ficção com autoconsciência, autoconhecimento e distanciamento autoirônico. Na mesma década, Robert Scholes apresenta um ensaio que traz um desdobramento da definição do termo proposto por Gass. Dessa vez, Scholes (1970) afirma que a metaficção tenta transcender as leis da ficção, e essa tarefa deve ser feita dentro da forma ficcional.

No cenário da literatura mundial, encontramos exemplos de uso da metaficção em textos de diferentes locais, épocas e autores. Encontramos elementos metaficcionais nos textos de Miguel de Cervantes, de 1605, na Espanha do século XVII; em Laurence Sterne, de 1759⁸, na Inglaterra do século XVIII; e no romance de Louisa May Alcott, de 1868, nos Estados Unidos do século XIX. Segundo Gustavo Bernardo (2010a, p. 83), “a metaficção existe desde a primeira narrativa”. Ele defende essa visão indicando que tanto “o coro” quanto o “*deus ex machina*” das tragédias gregas já se apresentavam como soluções metaficcionais nas quais os personagens assumem para o público a consciência de que estão em uma ficção. Ambos os artifícios auxiliariam no desfecho da narrativa em um processo autorreflexivo e autorreferencial.

A literatura é usada como instrumento transmissor de ideias, sentimentos, experiências e outros fenômenos humanos que, através dela, são compartilhados na intenção de dividir com o outro aquilo que é conhecido somente de forma pessoal (ARP, 2014). Consumir literatura significa também observar diferentes relações sociais e culturais com o benefício da possibilidade de viver em uma época antes desconhecida, ou em um mundo até então inabitável e imaginário, mantendo uma eficiente relação entre o real e o imaginário. Isso nos mostra que a literatura, apesar

⁸ Esses autores foram citados como exemplos de metaficção, pois as obras Dom Quixote (1605) e Tristram Shandy (1759) são referências canônicas de ficções que refletem o próprio caráter ficcional.

de ter uma relação com o ficcional, utiliza-se da realidade com o objetivo de refletir sobre ela e, também, reinterpretá-la. Para Moises (2013), a definição de ficção consiste em olhar para a manifestação literária como arte que intenta expressar o que está na imaginação a partir da palavra. Essa relação existente entre literatura e realidade é mais um ponto importante a ser reconhecido, pois auxilia a ter um melhor entendimento sobre o conceito de metaficção. É através desse diálogo que a metaficção alerta o leitor, mostrando que aquilo que ele está consumindo é ficção e que, portanto, há uma série de possibilidades, incluindo a construção da própria realidade (ao mesmo tempo em que reflete sobre ela).

Pensando ainda na relação entre ficção e realidade e no fato de a metaficção enquadrar-se entre ambas, trouxemos — assim como retrata Bernardo (2010b) — o exemplo da fotografia de Chema Madoz (figura 2). Essa imagem consiste na junção de dois objetos simples: uma escada e um espelho. Se considerarmos o espelho como o objeto que representa a ficção e a escada como o objeto que representa a realidade, ao apoiarmos um item sob o outro, observaremos que, quando a realidade está apoiada na ficção, esta realidade é refletida de forma a mostrar apenas uma parte do que tem, e não o que de fato é. Assim, a ficção que expõe sua estrutura de espelhamento faz uso do recurso da metaficcionalidade, isto é, fala dela mesmo como se estivesse vendo seu reflexo, e se reconhece como ficção, ao reconhecer também a existência de novas possibilidades de enxergar a realidade.

Figura 1 — Escada apoiada no espelho, fotografia de Chema Madoz



Fonte: BERNARDO, 2010b, p. 9

O vínculo existente entre o espelho e o eterno é uma combinação mítica, na qual acredita-se que esse objeto é o responsável por elevar nossa imaginação “para a sensação de que por trás da imagem do espelho da nossa realidade imediata se poderá ver algo inteiramente diferente.” (TASCHEN, 2012, p. 590). Ou seja, ao olharmos para a imagem que é refletida no espelho, temos a consciência de que ela é a representação de uma figura concreta, encontrada na realidade, sem que, apesar disso, tenhamos acesso à própria realidade. Então, quando nos colocamos diante de um espelho, deparamo-nos com um processo autorreflexivo que nos leva a pensar a respeito tanto da imagem que é observada quanto das outras possibilidades que podem ser imaginadas em âmbitos que estão além do espelho.

Bernardo une a imagem do espelho ao conceito de ficção, trazendo o espelho como a própria ficção e tornando-o o principal instrumento responsável por não nos devolver a realidade como ela é, mas, primeiro invertendo-a enquanto reflexo para que depois nós possamos levá-la para outro lugar — um lugar que se situa além da realidade do espelho, além da ficção. (BERNARDO, 2010b, p. 9).

As questões a respeito das potencialidades da representação da realidade na literatura remetem à mimese que, por sua vez, remete à *Poética* de Aristóteles. Entretanto, a composição metaficcional reavalia a ideia de mimese, pois, agora, ao invés de focar na imitação enquanto aquilo que poderia ser, ela se apresenta como artifício que tanto promove transformação na narrativa quanto gera possibilidades de reinterpretação dela. (SILVA, 2019). A metaficção atua como um “reflexo de si mesma” (2019, p.134) e, a partir desse movimento de autorreflexão, ela reconsidera o próprio código e reavalia as estruturas ficcionais, fazendo com que a narrativa olhe para si como se fosse colocada diante de um espelho.

Nos anos 80, a compreensão das manifestações metaficcionalis na literatura ganharam maior destaque principalmente com a publicação de dois trabalhos acadêmicos. O primeiro é a obra da pesquisadora canadense Linda Hutcheon, intitulado *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*, de 1980; e o segundo, de Patrícia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-consciousfiction*, em [1984]/2001⁹. Devido à importância dessas obras para o campo dos estudos literários, consideramos relevante apresentar de que forma cada uma conceitua o

⁹ Apesar desta ser a data de publicação da obra, utilizaremos a edição de 2001.

termo metaficção e também elencar algumas características destacadas por elas. Partindo de uma ordem cronológica de publicação, iniciaremos com Hutcheon.

A pesquisa de Hutcheon começa definindo metaficção enquanto “ficção sobre ficção, ou seja, a ficção que inclui em si um comentário sobre a sua própria narrativa e identidade linguística.”¹⁰ (HUTCHEON, 1980, p. 1, tradução nossa). No título da obra, a autora utiliza a palavra narcisista — não de forma depreciativa, como ela própria afirma, mas com a intenção de que o adjetivo seja descritivo e sugestivo. Nesse caso, é utilizado para nos remeter a um romance que demonstra um conhecimento sobre si próprio a partir de uma literatura autorreflexiva, autorreferencial e com autoconsciência textual (HUTCHEON, 1980). O aspecto narcisista, portanto, encontra-se no foco que é dado à metaficção de deslocar as atenções da narrativa do romance para seus processos internos (PICCININ; STEINDORFF, 2017), correspondendo, assim, ao mito grego de Narciso. Isso, porque, da mesma forma que o personagem se apaixona por si mesmo após encarar seu reflexo no lago, a ficção apaixona-se pela ficção, tendo em si mesma o próprio referente e a própria reflexão.

Hutcheon (1980) aponta também para a presença do leitor como peça importante na construção narrativa metaficcional. O texto, tendo consciência da própria existência e produção artística, faz com que o leitor fique “mais atento às regras do jogo literário” (HOLANDA, 2010, p. 152), despertando a atenção para uma leitura mais apurada e enxergando a ficção de maneira crítica. Essa relação entre a ficção e o leitor é denominada por Hutcheon “o paradoxo metaficcional” — como o próprio título aponta em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Segundo a autora (1980, p. 7, tradução nossa).

Enquanto lê, o leitor vive em um mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que se envolva de forma intelectual, imaginativa e afetiva com essa co-criação. Essa atração bidirecional é o paradoxo do leitor.¹¹

Então, o paradoxo do leitor é visto no fato de que este precisa cumprir duas tarefas ao ler um texto metaficcional, as quais ao mesmo tempo que se anulam, completam-

¹⁰ “[...] is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”

¹¹ “[...] while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradoxo the reader.”

se: em primeiro lugar, o leitor deve reconhecer o mundo ficcional como ficcional, à medida que deve participar ativamente da cocriação desse mundo. Ao mostrar as fronteiras entre ficção e realidade, a metaficção transforma o papel do leitor, de modo que, agora, ele também fará parte da narrativa, reconsiderando o papel de entidades que antes estavam bem consolidadas, como o leitor, o autor e o narrador.

Patrícia Waugh, por outro lado, trata da metaficção de forma mais específica. Segundo a autora, metaficção é o termo

dado à escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional literário. (WAUGH, 2001, p. 2, tradução nossa)¹².

Esse fenômeno estético faz com que as atividades do cotidiano sejam questionadas e causa uma insegurança que é despertada a partir da relação entre ficção e realidade, de forma que uma extrema autoconsciência sobre a linguagem, a forma literária e o ato de escrever desenvolva um estilo de escrita paródico, lúdico e excessivo. (WAUGH, 2001). Ao ter contato com um texto que faz uso da metaficcionalidade, o leitor participa daquela ficção, refletindo sobre a história que está sendo contada e o processo criativo da narrativa — e somando isso ao modo como ela foi construída. Ou seja, ele “é levado a participar da co-autoria do texto, tendo sua agência criativa acionada nos níveis de leitura, interpretação e cocriação.” (AZEREDO, 2019, p. 174). O leitor, portanto, fica mais atento às estruturas narrativas, dialogando com o narrador a respeito das possibilidades do romance.

Ao reconsiderar entidades importantes da estrutura literária — como o narrador, ou o personagem, por exemplo —, Waugh (2001) considera a importância do leitor, afirmando que este desempenha um papel tão importante quanto qualquer outro. Esse leitor, quando colocado diante de um texto metaficcional, é alertado que a narrativa e os outros elementos que a compõem são artifícios literários e, por isso, seu papel é fundamental para que o efeito se torne completo. Nesse sentido, Waugh (2001, p. 18-19, tradução nossa) comenta:

¹² “[...] given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

A metaficção não abandona o “mundo real” em nome dos prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir — através da sua própria autorreflexão — uma forma ficcional que seja culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia-a-dia é igualmente construída, igualmente “escrita”.¹³

Então, essas concepções de ficção e realidade fazem com que o leitor questione as certezas que têm conexão com o cotidiano e, por isso, comece a encarar a realidade como uma construção da própria narrativa dele, assim como a ficção literária.

No romance *Mulherzinhas*, percebemos a presença da metaficção, que é encontrada na relação entre a obra, o narrador, os personagens e, também, o leitor. Aparecendo desde as primeiras páginas, o narrador faz questão de deixar registrada sua consciência de que existe um leitor, como no trecho: “como as jovens leitoras gostam de ‘conhecer a aparência das pessoas’, aproveitamos o momento para lhes oferecer um rápido panorama das quatro irmãs.” (ALCOTT, 2019, p. 25). Observamos, com isso, que logo nas páginas iniciais do romance existe uma confissão: o narrador não está ciente apenas do processo narrativo de descrever suas personagens, como também sabe da existência daquele leitor que, como o próprio narrador comenta, gosta de ter a descrição física de suas personagens. Isso faz com que a narrativa assuma-se como narrativa, admitindo (e revelando) a existência de seu leitor.

Após breve comunicação com aquele que lê, o narrador dá continuidade a alguns fatores metaficcionais, como quando revela “Elas ficariam ainda mais surpresas se tivessem visto o que Beth fez depois. *Acreditem em mim*: ela chegou [...]” (ALCOTT, 2019, p. 95, grifo nosso). Logo, a partir dessa sentença é possível avaliar que, agora, além de ser incluído, o leitor é também colocado numa posição de cúmplice da narrativa e, mais ainda, cúmplice daquele narrador que lhe conta a história, criando uma relação de respeito e amizade.

Nosso último exemplo de aspectos metaficcionais presentes no romance *Mulherzinhas* encontra-se no final da primeira parte da obra. Agora, o narrador se assume como narrador, admite as irmãs March como personagens e revela que o

¹³ “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”

que está sendo narrado é o romance: “E assim a cortina cai sobre Meg, Jo, Beth e Amy. Se ela se erguerá novamente ou não, isso dependerá da recepção dada ao primeiro ato do drama doméstico chamado *Mulherzinhas*.” (ALCOTT, 2019, p. 294). No próprio romance é exposta a existência de um romance que está sendo escrito e publicado, e o leitor pode partilhar dessa constatação, entendendo que aquela história trata de uma ficção e que aquelas jovens mulheres são personagens. Ele participa diretamente da continuidade da narrativa, pois — como é pontuado pelo narrador —, a cortina só se levantará novamente se houver uma boa recepção.

Então notamos que o leitor assume diferentes papéis ao longo do romance. A princípio, é entusiasmado e observador. Apesar de ter a sua existência conhecida pelo narrador, esta ainda não é necessária para o desenrolar da narrativa. Isso porque, nesse primeiro momento, os leitores querem apenas a descrição das personagens, pois “gostam de ‘conhecer a aparência das pessoas’” (ALCOTT, 2019, p. 25). Depois, evoluindo, esse mesmo leitor passa a ser cúmplice — aquele que conhece aspectos da narrativa que os personagens não sabem e que, em uma relação de companheirismo, recebe do narrador uma linguagem de coleguismo, como “Acreditem em mim”, o que torna sua existência mais relevante para o progresso da história. Por fim, temos a figura de um leitor que participa diretamente da construção do romance, pois a narrativa só terá continuação a depender da boa recepção dada pelo público. Logo, vemos como os processos metaficcionalis estão presentes em *Mulherzinhas* e aproximam o leitor da ficção, fazendo-o refletir sobre sua própria realidade. Nesse sentido, observamos que a obra fala explicitamente sobre a construção do romance *Mulherzinhas*, e que estes elementos metaficcionalis nos trazem “demonstrações do óbvio que encantam e assustam” (CHALHUB, 2005, p. 69); encantam porque permitem que o leitor se sinta mais íntimo daquela história que está sendo contada — como se fosse amigo daqueles personagens; e assustam porque revelam um narrador que não apenas conta a história, como também se coloca na posição suprema de quem sabe de tudo, até da existência do leitor.

Enquanto o narrador da obra de Alcott coloca as estratégias metaficcionalis junto à própria história do fazer literário, nos deparamos com uma narrativa que possibilita a reflexão sobre narração e pondera “sobre a natureza da literatura, o fazer literário, as implicações do texto literário na sociedade e o papel do leitor” (HOLANDA, 2020, p. 13); todos esses elementos, respectivamente, conseguem corresponder ao narrador que cita livros e fala sobre literatura; à protagonista

escritora que faz literatura; às personagens que questionam seus papéis sociais devido à reflexão provocada pela literatura; e ao leitor que é incentivado à leitura a partir do sentimento de reconhecimento através da literatura.

2.2 GRETA GERWIG (RE)ESCREVE *MULHERZINHAS*: METAFICÇÃO NO FILME *ADORÁVEIS MULHERES*

O cinema enquanto arte do século XX tem como “uma de suas características mais marcantes a capacidade de autorreflexão.” (ANDRADE, 1999, p. 15). A relação que se constrói entre o espectador e a obra fílmica tenta aproximar ambos, admitindo a possibilidade que o espectador precisa ver sua realidade ficcionalizada na tela do cinema. Segundo Fabiana Piccinin e Gabriel Steindorff (2017), a ficção cinematográfica proporciona a criação de um mundo paralelo que aproxima o público da narrativa. Diferentemente da literatura ou do teatro, no cinema é possível visualizar a cena por meio de imagens exibidas em uma tela e unir a tais imagens outros elementos cinematográficos (como trilha sonora e efeitos especiais, por exemplo), fazendo com que a inserção do público naquele universo se torne mais convincente.

Dentro desse contexto, o espectador crê, por alguns momentos, fazer parte daquela história, tomando os acontecimentos para si e colocando-se no lugar das personagens. (PICCININ; STEINDORFF, 2017). Quando o espectador é inserido no universo cinematográfico, este percebe que o cinema pode indicar de que é a própria vida do espectador que é vista em tela, fazendo-os admitir, naquele momento, aqueles amores representados como vivências reais e aquelas aventuras representadas como verossímeis. Então, mesmo que, por um único momento, o espectador tenha a consciência de que o que está assistindo não é real — como as histórias de fantasia ou ficção científica —, através da imagem cinematográfica é possível assistir e vivenciar essas histórias como se fossem de verdade (BERNARDET, 2001).

Com a câmera cinematográfica, foram revelados não só novos mundos ficcionais como também uma nova compreensão sobre “a linguagem secreta das coisas mudas” (BALAZS, 1983, p. 84). Dependendo de como o olhar da câmera é direcionado, há a possibilidade de existirem novas percepções sobre os diferentes cenários. Por meio do cinema, a imagem que é escolhida para ser mostrada na tela

é resultado do olhar daquele que escolheu filmar juntamente com a sua interpretação sobre o mundo. Segundo Xavier (2003, p. 35),

a imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção.

Ou seja, na filmagem, existe o encontro da câmera (e de quem está com o olhar por trás desse objeto) com o espectador, que contempla a imagem sem poder escolher a perspectiva que quer levar sua atenção, sendo conduzido por aquele que conta a história.

Além do espectador do cinema ter seu olhar manipulado pelo diretor, o filme também retrata personagens e narra histórias de forma que “a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme” (BALÁZS, 1983, p. 85). Acompanhando a narrativa dos personagens, agora o espectador vê o que os eles veem, e da forma como veem. Mais próximos da tela, os olhos que estão sobre o filme tornam-se olhos dos personagens, — gerando no espectador o efeito da identificação —, e os olhos daquele que está com a câmera revelam de forma sutil qual é a sua perspectiva sobre o mundo.

Sobre Greta Celeste Gerwig, sabemos que além de ser atriz, é diretora e roteirista. Nascida em 1983, nos Estados Unidos, — em Sacramento, Califórnia —, a cineasta destacou-se por seu envolvimento com o movimento cinematográfico nova-iorquino Mumblecore, caracterizado como um subgênero do cinema independente americano que valoriza a naturalidade dos diálogos e atuações. Dentro da indústria do entretenimento, Gerwig é conhecida por sua luta pelo espaço das mulheres no cinema, desafiando em suas produções os paradigmas hollywoodianos que são fortemente marcados pelo machismo e pela desigualdade de gênero. A maioria dos filmes dirigidos pela cineasta são estrelados por personagens femininas fortes, que buscam sua independência, e que expõem discursos feministas.

Entre suas produções mais famosas, temos *Frances Há* (2012), *Lady Bird: a hora de voar* (2017) e *Adoráveis Mulheres* (2019). Em *Frances Ha* (2012), Greta trabalhou como co-roteirista e atuou no filme. O longa-metragem conta a história de Frances Halladay, personagem que tenta lidar com as obrigações e dificuldades da vida adulta enquanto corre atrás dos sonhos de tornar-se bailarina.

Em 2017, Gerwig escreveu e dirigiu seu primeiro longa, *Lady Bird: a hora de voar* (2017), que narra o último ano do colegial de Christine McPherson — uma menina de personalidade forte que tenta alcançar sua individualidade ao mesmo tempo que lida com a intensa relação com a mãe, suas obrigações escolares e tenta passar pelas adversidades de crescer e enfrentar a vida adulta. *Lady Bird: a hora de voar* (2017) possui grande relevância para o universo das mulheres que fazem cinema, pois com essa obra, Gerwig tornou-se a quinta mulher a ser indicada ao Oscar (em 2018) de melhor direção, além de ter recebido indicações às categorias de melhor roteiro original, melhor atriz (Saoirse Ronan, intérprete da personagem Christine), melhor atriz coadjuvante (Laurie Metcalf, intérprete da personagem Laurie, mãe de Christine) e melhor filme. Apesar da importância de sua indicação, infelizmente, o filme não ganhou nenhuma estatueta.

Em 2019, a cineasta decidiu dirigir, roteirizar e adaptar o romance homônimo de Louisa May Alcott, *Mulherzinhas*, publicado em 1868. O filme narra a vida das irmãs March, da infância à vida adulta, com os respectivos amadurecimentos de cada uma. A adaptação ganhou destaque pela forma como a ordem dos acontecimentos vividos pelas irmãs March foi montada. Denominando a adaptação fílmica como cubista, a diretora relaciona o movimento artístico do século XX com sua construção narrativa que permitia que o filme fosse observado de diferentes ângulos e em diferentes tempos.

Em entrevista ao Jornal *El país* (2019) cuja manchete diz “Greta Gerwig: ‘O feminismo de ‘Mulherzinhas’ não é excludente; todos os homens e mulheres ganham’” (VICENTE, 2019, s.p), Gerwig comenta acerca do desejo de adaptar o romance *Mulherzinhas* (1868) e de como esse sentimento veio desde a sua primeira leitura, devido ao encanto pelas irmãs March. Gerwig comenta a respeito da sua relação com a narrativa do filme *Adoráveis Mulheres*: “Jo queria ser escritora, como eu. E ela tinha gênio ruim, como eu. Não sei se já me parecia com ela e por isso gostei tanto dela, ou se me esforcei para me parecer com ela até que consegui. Sorri Gerwig”. (VICENTE, 2019, s.p).

A adaptação e a releitura feitas por Gerwig do clássico romance estadunidense do século XIX são possivelmente pensadas na intenção de contemplar diversas espectadoras, desde aquelas que querem assistir a histórias de amor e finais felizes, até as que atentam para questões políticas conduzidas pelo olhar da câmera de uma diretora feminista. Após ler o livro em fase adulta, Greta

percebeu como o romance “‘era espinhoso, estranho e revolucionário’, diz Gerwig” (VICENTE, 2019, s.p), como também admitiu — em sua adaptação — ter tratado as personagens de Alcott como protagonistas feministas e mulheres completas. Adotando um roteiro engenhoso, Gerwig traz à narrativa fílmica — por meio da personagem escritora, Jo — aspectos da vida da própria escritora Louisa May Alcott, como todo o processo mercadológico e editorial que envolveu o desenvolvimento criativo da obra, por exemplo. Nesse sentido, apesar do filme acompanhar, e focalizar, em cada uma das protagonistas da família March, a relação de Jo com a escrita, com a leitura e com o processo de criação do romance é colocada em evidência pela roteirista, pois, ao fim do filme, percebe-se que aquela narrativa que está sendo mostrada ao espectador é a mesma narrativa que está sendo escrita pela personagem. Vejamos:

Figura 2 —As leitoras de *Mulherzinhas*



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

No início da cena, as três moças correm, animadas e eufóricas, ao encontro do pai para perguntar-lhe o que acontece com a narrativa que estão lendo. Como cena original da adaptação fílmica — pois não existe no romance literário —, notamos que ela sinaliza a intenção da diretora de mostrar ao público algo além do que está no romance. Agora, uma vez que o espectador compreende que o *Adoráveis Mulheres* que está sendo assistido por ele no cinema é o mesmo *Adoráveis Mulheres* que está sendo lido pelas personagens que compõem o filme, é convidado a entrar no vórtice autorreflexivo e autorreferencial da metaficção. Ciente

das regras que determinam essa narrativa, o espectador é chamado a tornar-se, também, leitor e, como as personagens, a questionar-se sobre o final da ficção.

O cinema trouxe novas formas de contar histórias e de produzir arte. O olhar da diretora sobre a obra literária permitiu que a câmera expressasse uma das muitas formas de se interpretar *Mulherzinhas*. Diferentemente do fim do romance escrito por Alcott, em 1868, em que Josephine casa-se com Friedrich Bhaer e interrompe sua escrita, Greta, em 2019, reflete sobre *Mulherzinhas* dentro de *Adoráveis Mulheres*. Apesar de a personagem Jo sempre afirmar que sua definição de felicidade era composta por viver uma vida com “nada além de cavalos, tinteiros e romances” (ALCOTT, 2019, p. 189), o que seria coerente para o desfecho da personagem pouco importava, fazendo com que Gerwig deixasse em evidência a discussão da obrigação do final feliz matrimonial (figura 4).

Figura 3 — O final feliz do matrimônio



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Na narrativa fílmica, observamos a relevância dada à negociação do desfecho da protagonista. Mostra-se, portanto, ao espectador a inclinação de Josephine March a não casar sua personagem (que depois descobrimos ser ela mesma) e a

discussão com o editor, Mr. Dashwood, o qual, por sua vez, insiste para que os finais das personagens sejam o matrimônio sob os argumentos de que: “meninas querem ver mulheres casadas.”; “o final certo é o que vende”; e “se decidir terminar seu belo livro com sua heroína solteirona, ninguém vai comprar” (ADORÁVEIS MULHERES, 2019).

Através de frases ácidas presentes no discurso do editor, percebemos a tentativa de Mr. Dashwood de padronizar um final para todas as mulheres (jovens e solteiras) presentes na narrativa que ele estava negociando. Após apresentar essas condições, Alcott traz ao romance um desfecho em que Meg, Jo e Amy casam-se com seus respectivos pretendentes, e têm filhos com eles, fazendo com que Jo admitisse no romance:

[...] mas a vida que queria naquele tempo me parece hoje egoísta, solitária e fria. Não desisti de escrever um bom livro, mas posso esperar, e tenho certeza de que será ainda melhor, por experiências e iluminações como essas — e Jo apontou para os meninos que brincavam felizes, à distância; para o sr. March, que se apoiava no braço do professor, enquanto caminhavam de um lado para o outro sob a luz do sol, profundamente envolvidos em uma daquelas conversas de que tanto gostavam; e depois para a mãe, reinando em meio às filhas, com a criança no colo e a seus pés, como se todos encontrassem auxílio e alegria no rosto que jamais envelheceria para elas. (ALCOTT, 2019, p. 589).

Assim como Alcott em 1868, Greta em 2019 faz com que a escritora de seu filme opte por escolher o mesmo desfecho, o qual é mostrado ao público através do foco da câmera que alterna entre dois momentos. O primeiro ocorre em uma casa grande com a placa *Plumfield Academy*, em que observamos como, à medida que a câmera se aproxima, aparecem várias crianças correndo — em alguma atividade dinâmica — com a personagem Jo entre elas, caminhando pelo local enquanto convoca todos para se reunirem em um local específico. (figura 5)

Figura 4 — Plumfield Academy



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Nessa sequência (figura 5) é mostrada ao espectador o que acontece após a personagem aceitar “vender sua heroína” para uma narrativa de casamento, conforme o editor determinou. Outros personagens que compunham a narrativa aparecem, como o Sr. March e John Brooke, conduzindo o espectador a retornar para o núcleo de origem da família March.

Assistindo ao segundo momento alternado pela câmera (figura 6), somos conduzidos pelo processo que, em mais alguns momentos da cena, levam-nos a entender que se trata da produção gráfica de um livro. Nessa cena, percebemos que a personagem (que havia aparecido na figura 4) observa a produção de forma ansiosa, querendo acompanhar todos os momentos e captar todos os detalhes, como quem estaria fazendo “algo muito esplêndido” (ALCOTT, 2019, p. 66).

Figura 5 — Jo e o seu livro



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

A partir dessa oscilação entre as imagens, percebemos que existe a possibilidade de mais de uma história estar sendo contada. Analisando mais a fundo, vemos o espectador ser colocado em uma espiral em que se entende existir duas narrativas, criando, com isso, um efeito perturbador que o leva a se perguntar qual delas é a história que está sendo acompanhada por ele desde o início; ou se sempre se tratou de duas narrativas sendo contadas simultaneamente.

Para Bernardo (2010a), através do processo autorreferencial e autorreflexivo da metaficção, o “pensamento que termina por devolvê-lo a si mesmo” (BERNARDO, 2010a, p. 93) faz com que o leitor/espectador perceba a ponte entre os diferentes níveis de ficção. Logo, através dos diálogos existentes entre a personagem escritora e os outros personagens, nos questionamos se o filme a que estamos assistindo é uma ficção escrita por ela ou se na verdade o filme é sobre ela escrevendo a história do próprio filme.

As últimas cenas da adaptação (figura 6), seguindo o jogo de câmeras alternado entre a continuação da história da família que estamos acompanhando desde o início e a produção gráfica do livro que estava sendo negociado, leva-nos a

uma sequência que evidencia o processo entre narrativa cinematográfica, obra publicada e escritora. Assim, é estabelecida uma comunicação entre o que está sendo assistido (o filme *Adoráveis Mulheres*); a obra que está sendo escrita e é publicada dentro do filme (o romance *Little Women*¹⁴); e a personagem que está tanto no filme quanto na narrativa que foi escrita — e que, através da capa do livro que é mostrada, sabemos, agora, se tratar da escritora Jo March, a própria personagem na história.

Figura 6 — *Little Women*: J.L. March



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Finalizando a obra talvez da forma como Alcott teria gostado, Gerwig também apresenta uma nova possibilidade da publicação de *Mulherzinhas*, estabelecendo uma comunicação entre a ficção e a realidade dentro das duas obras. Sabemos que a realidade das irmãs March é um tema do romance e que a personagem Jo March é personagem desse romance, logo essa “realidade” também é fictícia. Refletindo sobre a ficção dentro de uma obra ficcional, Greta conta a história da escritora que luta para que sua personagem (que também é escritora) tenha um final condizente

¹⁴ Apesar de sempre utilizarmos o título *Mulherzinhas* para nos referirmos ao romance no formato de livro, optamos por, nesse caso, mantermos o título original, construindo uma relação direta deste com a imagem na qual ele aparece (figura 7).

com seus desejos. É nesse sentido que Gerwig escreve sobre Louisa, que escreveu sobre Jo, interligando a história de duas escritoras que debatem questões políticas e sociais que perpassam o ser mulher em uma sociedade do século XIX. Em 1868, Alcott atendeu aos pedidos de seu editor contando uma “história para meninas” que sucumbisse em casamento; em 2019, entretanto, o cinema mostrou-nos que os pedidos eram outros e, com um público que quer ver as possibilidades, Greta possivelmente atendeu ao pedido de muitas leitoras de Alcott do século XIX: adaptou *Mulherzinhas*, tal como foi escrito por Alcott, enquanto contou uma história de amor entre uma garota e seu romance.

2.3 JOSEPHINE MARCH ESCREVE *MULHERZINHAS*: METAFICÇÃO NA LITERATURA ADAPTADA PARA O CINEMA

“Nas operações da imaginação humana a adaptação é a norma, não a exceção.” (Linda Hutcheon, 2013, p.235).

As relações entre literatura e cinema podem ser estudadas a partir do entendimento que ambas produzem narrativas. Entretanto, adaptar um romance literário para uma produção cinematográfica vai além de mudar a plataforma do livro físico para a tela do cinema. Mesmo que cada narrativa tenha seu próprio meio (o romance, o livro físico, e o filme, a tela do cinema), ambas podem se utilizar da mesma história, mas contando-a de formas diferentes. Enquanto o romancista se utiliza da linguagem verbal para produzir sua narrativa, o cineasta, além de fazer uso desta linguagem escrita — como aquela encontrada nos títulos e legendas, por exemplo —, também se utiliza de outros meios de expressão como música e imagem visual (DINIZ, 2005). Logo, o processo adaptativo é o responsável por fazer com que haja um diálogo entre os códigos da linguagem do cinema e da literatura.

Ao falar do processo que envolve adaptar um romance literário para um longa-metragem cinematográfico, faz-se necessário pontuar que as discussões sobre fidelidade não só existem, como persistem, dentro dos estudos adaptativos. Então, essa insistência em adaptar a narrativa do romance literário de forma extremamente fiel para o cinema revela-se como uma questão problemática para os estudos de adaptação, pois, caso esse critério (fidelidade) seja levado em consideração, os filmes iriam se esvaziar de significado próprio, limitando-se,

portanto, apenas à repetição de diálogos e neutralizando a potencialidade dos elementos cinematográficos (CORSEUIL, 2003).

Por isso, autores como Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2005; 2006) discutem as formas de se estudar e compreender as obras adaptadas como textos que são ressignificados através de outros códigos, como é o caso, por exemplo, do texto literário adaptado para o cinema. Assim, o leitor/espectador consegue ampliar sua capacidade de interpretação a partir de diferentes semioses, tratando as adaptações como adaptações e investigando o diálogo entre as diferentes linguagens e mídias. Entretanto, mesmo que os dois autores compartilhem a mesma forma de se pensar a respeito da questão fidelidade, cada um traz uma abordagem específica sobre o campo dos estudos de adaptação e suas linhas investigativas.

Iniciando por Linda Hutcheon, a autora afirma que a palavra “adaptar” significa “ajustar”, “alterar”, “tornar adequado” e que, portanto, a teoria sobre os estudos de adaptação não deveria se guiar pelo critério da fidelidade, isto é, o grau de aproximação que a obra adaptada tem com o texto primeiro. Enquanto trabalho autônomo, observamos que dentro da adaptação “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar” (HUTCHEON, 2011, p. 28.), e uma delas consiste no fato de saber que através de uma adaptação podemos refletir e nos questionar a respeito do texto primeiro, do texto que está sendo adaptado.

Então, o fenômeno da adaptação pode ser definido a partir de três perspectivas que — apesar de distintas — são inter-relacionadas, sendo elas: “entidade ou produto formal”; “um processo de criação”; e “seu processo de recepção”. Na primeira — “entidade ou produto formal” — a adaptação é vista enquanto “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Mesmo que haja uma mudança de mídia nesse processo adaptativo, como de um romance para o filme, ou uma mudança de foco e contexto, como contar a mesma história de um ponto de vista diferente, o texto segundo (a adaptação) vai deixar claro que é uma adaptação do texto primeiro (o texto que está sendo adaptado), o que pode ser captado através da utilização do mesmo título nas duas obras, por exemplo, ou com marcações como “baseado em...” ou “inspirado em...”. Na segunda perspectiva — “um processo de criação” — a adaptação é colocada como processo que “sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quando uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29), ou seja, aquela adaptação poderá trazer uma nova leitura do texto primeiro que está sendo

adaptado, a depender de qual destaque o adaptador queira dar. E, por fim, em “processo de recepção”, a adaptação é entendida como uma forma de intertextualidade. A partir dessa perspectiva, “nós apreciaremos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (HUTCHEON, 2011, p. 30, grifo do autor). Então, admitindo que o processo de intertextualidade está na gênese da adaptação, as impressões com relação à obra adaptada irão variar de acordo com o tipo de conhecimento que se tem (se tiver) do texto primeiro e das relações que se criaram com ele. Por exemplo, o espectador que assiste a *Adoráveis Mulheres* (2019) sem saber que o filme é a adaptação de um romance, possivelmente terá uma experiência diferente daquele que, além de estar ciente de que a narrativa é um processo adaptativo de um livro (*Mulherzinhas*) para o cinema, também já assistiu a outras versões fílmicas do mesmo romance; o que também será uma experiência diferente daquele que nunca viu a nenhuma adaptação fílmica, mas que sabe que este filme trata da adaptação de um romance.

Ao nos depararmos com uma obra adaptada, faz-se necessário que a tratemos como uma produção única e original, a qual carrega seus próprios significados e sua própria narrativa. Segundo Hutcheon, quando estamos lidando com processos adaptativos, “Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar — ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2011, p. 10). Logo, podemos notar como a obra de Gerwig traz, muitas vezes, aspectos que fazem com que sua narrativa, em 2019, contemple os critérios que são esperados pelo novo público. A cineasta, no século XXI, traz as discussões sociais e políticas sobre ser mulher no século XIX, mostrando que muitas questões em torno desse tema ainda persistem, e que o discurso trazido por Alcott em 1868 através das personagens de *Mulherzinhas* ainda se fazem atual.

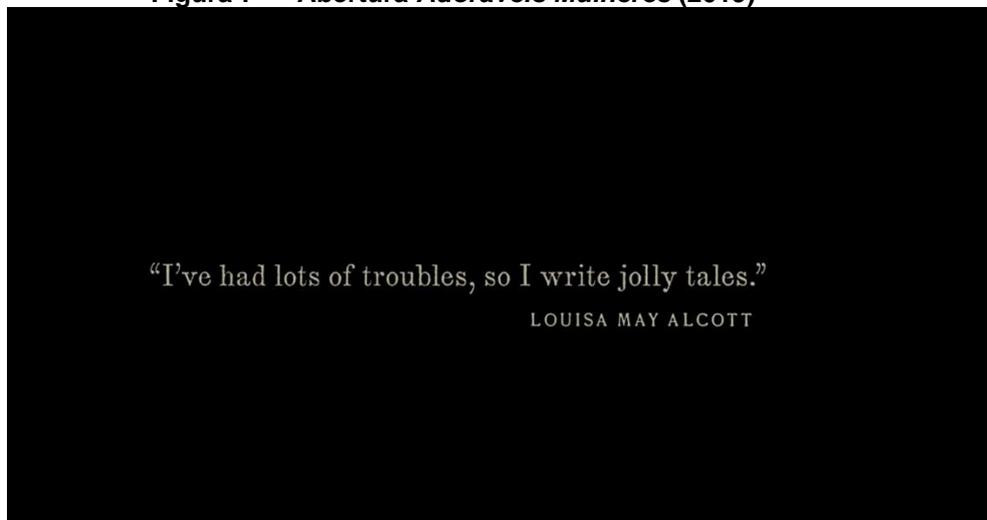
Aplicando as descrições feitas por Hutcheon sobre o que é uma adaptação ao início do filme *Adoráveis Mulheres* (2019), mostraremos como o longa-metragem traz elementos que se encaixam nas categorias propostas pela estudiosa.

A adaptação de 2019 de Gerwig é colocada como uma adaptação declarada e para uma obra ser considerada dessa forma é necessário que a obra segunda faça referência ao texto fonte, alertando o público através de avisos como “este filme foi inspirado em...”, ou “baseado no romance...”. Porém, a diretora Greta Gerwig

optou por não adotar esse formato óbvio em sua adaptação. Dessa vez, ao invés do já esperado “Baseado em uma novela de Louisa May Alcott” — como foi colocado em outras adaptações —, Greta preferiu indicar ao público que seu filme é uma adaptação do romance *Mulherzinhas* a partir de duas imagens que fazem uma referência direta à obra (figura 8 e 9). Em um primeiro momento, nos minutos iniciais do filme, o espectador se depara com uma abertura que contém a frase: “eu tive muitos problemas, então escrevo histórias felizes” (ADORÁVEIS, 2019, tradução nossa)¹⁵ (figura 8), sendo esta uma citação direta da autora Louisa May Alcott. Assim, apesar de o filme não colocar de forma explícita que se trata de uma adaptação, a escolha de uma frase da autora faz com que o espectador reflita a respeito do que o filme pretende revelar.

Entretanto, as referências à obra *Mulherzinhas* não se detêm a uma frase escrita pela autora. Após a primeira cena do filme, nos deparamos com a titulação do filme, a qual surge com a imagem da capa de um livro, que, por sua vez, tem como título *Little Women*, e abaixo, as iniciais da autora L. M. Alcott (figura 9).

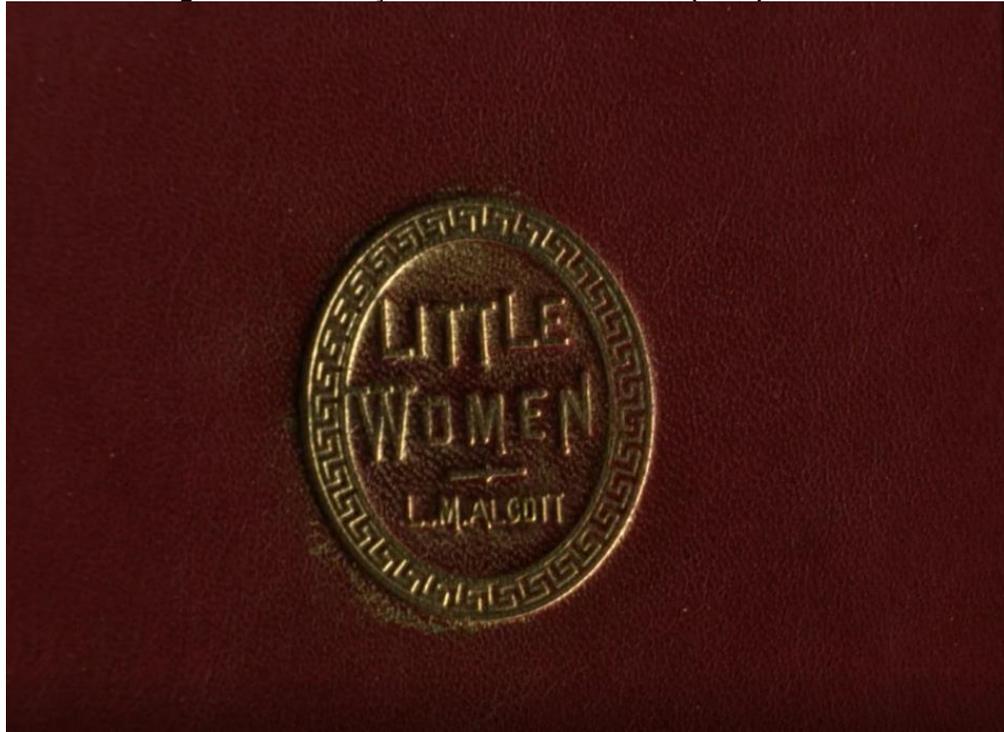
Figura 7 — Abertura *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

¹⁵“*I've had lots of troubles, so I write jolly tales.*”

Figura 8 — Titulação *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

A partir dessas duas imagens, atentamos para três pontos interessantes: como o nome da autora é colocado na cena da citação (figura 8); o espaço de tempo existente entre a citação e a imagem da titulação da obra, espaço este em que transcorre uma cena bastante significativa e que auxilia o espectador a construir uma relação direta entre a cena da citação e a da titulação; e a forma como o nome da autora L. M. Alcott é exibido no título do filme, aparecendo, agora, apenas com as iniciais e não com o nome completo (figura 9). Desse modo, mesmo que a referência ao romance não tenha sido feita a partir de frases como “baseado em” ou “inspirado em”, através da imagem é possível que o espectador reflita sobre o que esses elementos têm a dizer sobre o filme.

Para Robert Stam os processos adaptativos estão empenhados em acompanhar a mutação das formas que ocorre entre as mídias, sendo ela uma “leitura, re-escrita, crítica, tradução” (2006, p. 27). A partir das várias possibilidades de leitura, a adaptação permite que um texto resulte em diferentes interpretações, participando de um processo em que qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras, as quais “serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (STAM, 2006, p. 27). Cada adaptação, portanto, será alterada a depender do olhar ou intenção de cada adaptador.

Além disso, Stam (2005) compara os estudos de adaptação com o processo evolutivo, admitindo que as adaptações fílmicas são as “mutações”/ “evoluções” que ajudam o seu romance de origem (o texto primeiro) a sobreviver e permanecer na sociedade. Logo, adaptações em que há uma grande diferença entre as datas de suas produções, como é o caso, por exemplo, de *Mulherzinhas* (1868) e *Adoráveis Mulheres* (2019), mostram a atualidade da obra primeira — o romance de Louisa — e como o processo adaptativo — o filme de 2019 — é utilizado para, além de evidenciar uma nova leitura de romance, mantê-lo presente.

No caso de Alcott e Gerwig, entendemos que a metaficção encontrada no romance o conecta à obra fílmica, de modo que o romance do século XIX voltasse a ser discutido na contemporaneidade. No filme de Gerwig encontramos cenas em que a narrativa do livro que está sendo escrito pela personagem escritora está sendo debatida entre a escritora e o editor, Sr. Dashwood. (figura 10).

Figura 9 — "Podemos chamar o capítulo de..."¹⁶



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

A sequência de cenas nos mostra um diálogo revelador entre o editor e a personagem de Jo March. A primeira imagem da sequência nos traz um casal apaixonado se beijando, que sabemos ser a própria Jo March e o Professor Bhaer. O comentário do editor — “Eu amei, é romântico. É muito comovente, muito emocionante. Podemos chamar o capítulo de... “Embaixo do guarda-chuva”” (ADORÁVEIS, 2019) — faz o público atentar para o fato de que, além da constatação de que um livro está sendo escrito dentro da narrativa fílmica, a personagem que o escreve também participa de sua história. No romance de Alcott, “Debaixo do guarda-chuva” (ALCOTT, 2019, p. 566) é o título do capítulo 46, em que Jo — após a decisão do professor Bhaer de voltar para sua cidade — vai de

¹⁶ Fala dita pelo editor, Sr. Dashwood, na adaptação fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019).

encontro ao seu amado de forma apressada a fim de evitar a sua ida, a partir de uma cena comovente e dramática. No romance, temos o seguinte desfecho:

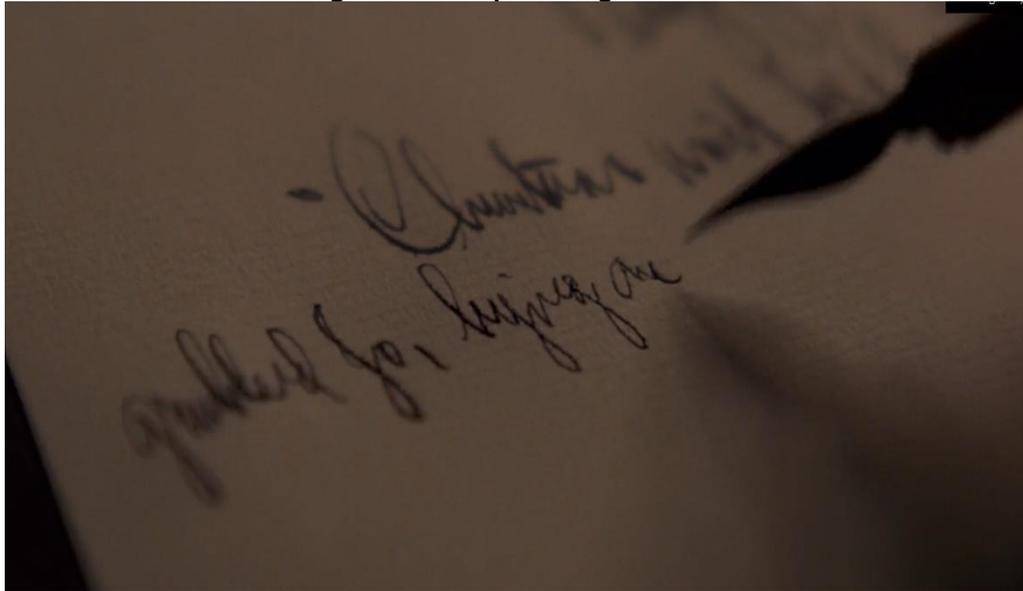
inclinando-se beijou seu Friedrich sob o guarda-chuva. Era terrível, mas ela o teria feito mesmo se os pardais encharcados sobre a sebe fossem seres humanos — pois estava tão entregue, e tão desinteressada de tudo que não fosse sua própria felicidade. Embora tenha ocorrido de forma tão singela, aquele foi o momento culminante de suas vidas: quando, retornando da noite e da tempestade e da solidão para a luz e o calor e a paz doméstica que os esperava para recebê-los com um feliz “Bem-vindos ao lar”, Jo conduziu seu namorado para dentro de casa e fechou a porta. (ALCOTT, 2019, p. 580).

O final do capítulo escrito por Alcott mostra a dramaticidade de uma cena que culmina em final feliz. Com a descrição de um encontro vivido por um casal apaixonado, percebemos que tanto o romance quanto a adaptação fílmica trazem um desfecho romântico, como foi pedido no século XIX, e devidamente aprovado pelo editor Dashwood, no filme de 2019.

A sugestão dada pelo Sr. Dashwood sobre um possível título de capítulo revela a presença de elementos do romance — tanto o que está sendo escrito pela personagem na adaptação fílmica quanto o romance escrito por Alcott, o texto fonte —, sugerindo ao espectador a existência, no seu mundo real, do livro que está sendo escrito no filme, no ambiente ficcional. Intercalando ficção e realidade, a metaficção em *Adoráveis Mulheres* instiga a curiosidade daquele que está assistindo ao filme e que se dedica a refletir sobre as possibilidades daquelas histórias e sobre os desfechos daquelas heroínas.

Vemos, então, que o filme mostra diálogos entre os personagens sobre a construção fictícia de um romance dentro do filme. Através do cinema, notamos que outros recursos podem ser utilizados para evidenciar o fato de que a ficção que está sendo escrita pela personagem é, também, a vida dela que está sendo contada no filme. A partir de imagens, a princípio, discretas, que passam no filme, observamos que o processo de escrita, além de conversado e discutido, agora está sendo também mostrado (figura 11). O foco da câmera no papel que Jo está escrevendo, revela que seu próprio nome está sendo registrado (figura 11), de forma que, esse enquadramento revelador auxilia o espectador na curiosidade sobre o desfecho da narrativa.

Figura 10 — A personagem Jo



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Com um filme que fala sobre ficção, literatura e escrita, o romance que é produzido dentro da adaptação fílmica apresenta seus personagens a partir de diálogos (figura 10) e imagens (figura 11). Desse modo, além de apontar o processo metaficcional — seja através de falas, seja através da cena de Jo escrevendo um livro —, a adaptação de Greta revela uma narrativa reflexiva a respeito do próprio gênero romance, da construção de seus personagens e do filme enquanto espaço de ficção. Correlacionando essas três esferas, a adaptação fílmica de 2019 responde à curiosidade do espectador ao mostrar a frase que está sendo escrita (figura 11): terminando com “resmungou Jo, estirada no tapete” (ALCOTT, 2019, p. 21), percebemos que o desfecho do filme de Gerwig apresenta, também, o início escrito por Alcott no seu livro *Mulherzinhas*.

2.4 JOSEPHINE MARCH LÊ *MULHERZINHAS*: TODO ESCRITOR É, ANTES DE TUDO, UM LEITOR

O emprego da metaficção como estratégia narrativa utilizada por muitos escritores faz com que o leitor conheça de forma mais aprofundada a produção do romance, do processo criativo e da recepção por parte do público. O escritor moderno, por meio da metaficção, pode despertar o interesse do leitor, aguçando, portanto, sua curiosidade e sensibilidade. Além disso, o autor que se utiliza desse mecanismo pretende surpreender o leitor, revelando a existência de um texto escrito dentro do próprio texto, ou admitindo a ele que a ficção falará dela própria e que

seus personagens se assumirão como tais, oferecendo-lhe, portanto, reflexões acerca do mundo real e de suas experiências cotidianas e mostrando uma relação direta entre a literatura e o mundo, a literatura e a sociedade.

Segundo Perrone-Moisés (2016), as interpretações sobre a literatura e o texto literário vivem em constante mudança por carregarem consigo contextos históricos e sociais que estão constantemente se transformando e sendo ressignificadas. A literatura mostra as possibilidades sobre a realidade e o que está contido nela, descortinando, dessa forma, uma relação dinâmica entre a literatura (a obra), seu público (o leitor) e o ambiente em que está inserida (a sociedade).

Para Antonio Candido (2006), há um vínculo entre a obra e o ambiente, que permite ao leitor — consciente do contexto em que a obra está inserida e sabendo para que público ela está sendo direcionada — desperte sua atenção para como a literatura é usada a fim de promover a comunicação entre os elementos escritor/leitor/obra. Segundo Candido:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2006, p. 78).

Com a movimentação da literatura seguindo a direção da tríade autor/leitor/obra, observamos que tanto o autor (a partir de suas obras) pode influenciar a literatura e seu público (os leitores) quanto os leitores podem atuar sobre os autores e, respectivamente, a obra.

Ao responsabilizar o leitor, a metaficção cria um diálogo constante entre esse leitor e as respectivas características do romance literário sobre o qual ele está lendo. Ou seja, ao invés de uma relação em que cada entidade preenche seu papel como seria de costume — ou seja, o escritor se comporta como escritor, o leitor como leitor e os personagens como personagens —, neste ponto temos um embaralhamento de papéis em que escritores são também personagens; personagens podem discutir com escritores; e leitores auxiliam narradores a contarem uma história que fala de si mesma.

Nessa estratégia de escrita, a realidade serve de alicerce para a construção de narrativas que levam à autorreflexão sobre o mundo. O leitor é surpreendido pelo

personagem que escreve sobre si mesmo e que se assume enquanto elemento ficcional de uma narrativa em construção, sendo conduzido (o leitor) à reflexão sobre sua própria vida e, a inconsistência que o cerca, e fazendo-o se questionar: poderia ele próprio, ser também ser um personagem de ficção?

Além de uma escritora ambiciosa, Josephine March mostrou-se uma leitora voraz, tirando dos romances que lia os aprendizados de quem quer fazer da escrita sua profissão e o entretenimento de quem usava a literatura para lazer. A personagem é marcada ao longo do romance por estar sempre envolvida com a leitura e os processos de escrita, aproveitando todos os momentos para se envolver com a literatura e estimular sua imaginação, como é revelado pelo narrador:

No momento em que a tia March tirava um cochilo, ou se ocupava de visitas, Jo corria para aquele lugar silencioso e, enrolando-se em si mesma sobre a poltrona, devorava poesia, romance, história, viagens e imagens como uma verdadeira ratinha de biblioteca. (ALCOTT, 2019, p. 65).

Cenas como essa são comuns ao longo do romance, em que a personagem é descrita em um cenário com muitos livros, ou quando o seu nome vem entrelaçado à citação de clássicos da literatura americana ou inglesa, como Shakespeare, por exemplo. Essa relação genuína entre a personagem e o mundo da leitura, bem como o seu interesse pelos romances de ficção, despertam no leitor a curiosidade de que há novas histórias a serem desbravadas por ele — tal qual são desbravadas pela personagem.

Na adaptação de *Adoráveis Mulheres* (2019), a diretora Greta Gerwig também nos mostra Jo como a leitora ávida que, sempre ansiando pela próxima aventura, se cerca de livros, alimentando as possibilidades de viver outros mundos e conhecer novas experiências. A alegria de Jo ao entrar na biblioteca de Laurie é indicada pela cena na qual:

ela bateu palmas e saltitou, como sempre fazia quando estava especialmente encantada. Lá estavam os livros perfilados, e havia quadros e estátuas, e pequenos armários interessantes cheios de moedas e curiosidades, e poltronas confortáveis e estatuetas de bronze e mesas estranhas; e, o melhor de tudo, uma grande lareira aberta com belos azulejos ao redor.

— Que lindo! — suspirou Jo, afundando nas profundezas de uma poltrona de veludo e olhando ao redor com um ar de intensa satisfação. — Theodore Laurence, você tem tudo para ser o menino mais feliz do mundo — acrescentou ela impressionada.

— Não se pode viver de livros — disse Laurie, balançando a cabeça enquanto se empoleirava em uma mesa oposta à poltrona. (ALCOTT, 2019, p. 82)

Figura 11 — Jo e a biblioteca



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Porém, diferentemente do que ocorre no romance, na adaptação de 2019, Josephine responde à fala de Laurie “Ninguém pode viver apenas de livros.” com um seguro: “Eu posso” (ADORÁVEIS, 2019).

Com a metaficção encarregada de despertar o processo autorreflexivo no espectador, nota-se que, além deste reconhecer a figura da personagem que é escritora (a partir da narrativa contada), ele também identifica o processo criativo do romance escrito no filme, podendo fazer uma relação direta deste romance produzido na obra fílmica (mundo ficcional) com a existência do romance que foi o texto primeiro a ser adaptado — *Mulherzinhas* (mundo real). Portanto, percebemos como o audiovisual auxiliou para que, agora em um processo inverso, o livro escrito

na tela do cinema pudesse se materializar nas mãos dos leitores que ainda não o conheciam, isto é, o público pode, caso queira, acessar o livro fonte.

Segundo Vitor Necchi (2009), o cinema pode ser utilizado como ferramenta estratégica para que a leitura seja expandida. Nesse sentido, durante o processo da leitura, estabelecem-se dois autores, quem escreveu e o leitor: o primeiro é o responsável por contar a história, expandindo a palavra; e o segundo, constrói a obra a nível mental, imaginando as cenas, os personagens, os espaços e os demais elementos da narrativa. Assim,

o diálogo escritor-leitor ativa a memória e a imaginação, e as associações e os sugestionamentos viabilizados pelas palavras provocam, estimulam, desestabilizam e, portanto, podem transformar o estudante, que acaba por deparar com novas conexões entre as informações. (NECCHI, 2009, p. 274).

Assim, imaginar é a atividade que deve ser estimulada para que, a partir dela, o sujeito possa criar, estabelecer conexões, aprender sobre si e sobre sua relação com o mundo, e como pode dedicar-se a realizar seus sonhos. O cinema, portanto, torna-se grande aliado por, através da tela, trazer novas possibilidades de se contar uma narrativa, estimulando a imaginação.

Em *Adoráveis Mulheres*, o audiovisual nos mostra a produção gráfica do romance sendo feito. O espectador, ao ver a cena, reconhece as letras que formam o nome *Little Women* (figura 13), associando-as ao filme a que está assistindo. Estimulando a imaginação através da metaficção, o audiovisual revela o processo criativo do livro sendo feito, fazendo pensar sobre a construção do gênero romance. A adaptação possivelmente desperta, desse modo, a curiosidade do espectador, o qual assiste a personagem que, além de mostrar sua apreciação pela leitura, também a incentiva, compartilhando com ele a composição da produção gráfica do livro que ela está escrevendo. A partir da metafictionalidade presente no filme, ao invés do romance levar à produção cinematográfica, agora temos, também, a possibilidade de a produção cinematográfica insinuar a existência do romance, fazendo com que o espectador possa ampliar seu interesse sobre aquilo a que está assistindo.

Figura 12 — *Little Women*, o processo



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Tendo um carinho especial aos livros, Jo traz o seu amor pela literatura como uma forma de viver novas realidades e ter outras possibilidades. Com os anseios de uma jovem escritora, e, no caso do filme, uma escritora de metaficção, ela convida o espectador a participar do jogo da ficção, mostrando-lhes as regras do romance e como se constrói a narrativa. Contrariando às expectativas da personagem sobre “quem se interessa em uma vida sobre problemas domésticos” (ADORÁVEIS, 2019), o espectador, e futuro leitor, pode responder essa pergunta com: eu me interesso.

3 O LEGADO DAS IRMÃS MARCH

A escrita e publicação do romance *Mulherzinhas* fizeram-se muito importantes para a literatura estadunidense do século XIX e para as mulheres que leram e viveram — como se fossem seus — os dilemas das irmãs March. A escritora espanhola Maria Dueñas, no posfácio da edição de *Mulherzinhas* lançada em 2019 pela editora Planeta, comenta que o fato do romance ter conquistado um “número incontável de reimpressões em todos os formatos possíveis” (DUEÑAS, 2019, p. 471) evidencia a relevância da obra no decorrer dos anos.

Ao refletir sobre as questões sociais e políticas que perpassam os tempos desde que o romance foi publicado, Dueñas se pergunta: “O que é que essa obra tem? O que a torna tão especial? Não é uma epopeia avassaladora, não nos transporta a cenários magnéticos, não narra trepidantes aventuras nem move paixões profundas.” (DUEÑAS, 2019, p. 471). Então, o romance de Alcott priorizava o desenvolvimento feminino enquanto dramatizava “o sonho transcendentalista de vidas sexualmente igualitárias de amor e trabalho” (SHOWALTER, 2020, p. 36), ou seja, o fato das mulheres da família March apresentarem quatro personalidades distintas e, com elas, quatro possibilidades diferentes de encontrar a felicidade, fez com que acompanhar a trajetória dessas personagens se tornasse tão interessante quanto a de qualquer romance com paixões avassaladoras ou aventuras inacreditáveis.

Segundo Helena Ferreira (2010), a permanência de *Mulherzinhas* se deu, também, devido ao fato de que ao ser escrito em uma época fortemente marcada por ideais vitorianos, não era habitual — nem tampouco conveniente — que circulassem histórias em que as personagens femininas mostrassem a sua liberdade de escolha e o protagonismo de suas próprias vidas. A narrativa escrita por Alcott revelava um reflexo das próprias experiências de vida de muitas mulheres que, apesar de terem a vida doméstica como — dentro das limitadas opções — sua realidade, permaneciam guardando seus sonhos e desejos consigo.

Ao alcançar grande êxito (uma vez que se trata de obra canônica, amplamente traduzida e adaptada até o presente momento — ano de 2023), *Mulherzinhas* se tornou um marco para a literatura infanto-juvenil estadunidense e mundial. A obra também se fez presente na formação e na escrita de algumas pensadoras e escritoras, desde a filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908–1986)

até a romancista italiana Elena Ferrante (1943-). No caso desta última escritora citada, pensando no contemporâneo, mais especificamente no romance *A amiga genial*, de 2015, encontramos no diálogo entre duas personagens a citação a Alcott e a referência direta à *Mulherzinhas*: “Lila acabou lendo tanto *Mulherzinhas* quanto *Coração*, num tempo brevíssimo, e dizia que não tinha comparação, segundo ela *Mulherzinhas* era lindo.” (FERRANTE, 2015, p. 61). Apesar do comentário selecionado não trazer consigo nenhuma análise a respeito do livro, percebemos o impacto que *Mulherzinhas* provocou no cenário mundial, mostrando-se presente, então, nos estudos acadêmicos e, também, na formação ideológica de muitos leitores contemporâneos — como as personagens do romance de Ferrante. Assim, podemos entender que o alto grau de beleza comentado por Lila encontrado em *Mulherzinhas* é devido à força que se faz presente em uma história moldada a partir dos princípios da lealdade e união de quatro mulheres, cativando leitores de todos os âmbitos, sejam eles fictícios ou não.

Atendendo a um vasto público de leitores — potenciais espectadores — que foi se formando ao longo dos anos, o romance recebeu renomadas adaptações no teatro, no teatro musical, no cinema e na televisão. Dentro de um intervalo de tempo de 151 anos — contando desde a sua publicação em 1868 até o ano de 2019, em que foi lançada sua adaptação mais recente e um dos objetos de estudo da presente pesquisa —, foram muitas as vezes que o romance *Mulherzinhas* foi contado, recontado, transformado e reinterpretado.

A primeira adaptação, chamada *Little Women*¹⁷(1917), aconteceu ainda no cinema mudo e em preto e branco e foi dirigida por Alexander Butler (1896-1951). Ainda durante essa fase do cinema, a obra literária foi novamente adaptada com o título *Little Women* (1919), agora dirigida por Harley Knoles (1880-1936). Em 1933, o romance adquire outra configuração no cinema. Na primeira adaptação em cores, *Little Women* foi traduzido como *As Quatro Irmãs* (1933)¹⁸, e foi dirigido por George Cukor (1899-1983). Além desse, temos mais quatro adaptações filmicas, são elas: *Quatro Destinos* (1949)¹⁹, sob a direção de Mervyn LeRoy (1900-1987); *Adoráveis*

¹⁷A primeira adaptação do romance de Alcott foi produzida a partir do drama mudo produzido no Reino Unido. Dirigido por Alexander Butler, e lançado no dia 17 de setembro de 1917, o filme, por enquanto, é considerado perdido. Ou seja, não temos mais sua produção cinematográfica registrada.

¹⁸O filme recebeu o Oscar de 1934 na categoria de Melhor Roteiro Adaptado.

¹⁹ O filme recebeu o Oscar de 1950 na categoria de Melhor Direção de Arte.

Mulheres (1994), dirigido e roteirizado por Gillian Armstrong (1950-); *Jovens Mulheres* (2018), dirigido e roteirizado por Clare Niederpruem (1986-) — uma releitura que atualiza a narrativa contada por Alcott em que as aventuras e dilemas das irmãs March são apresentados no século XXI —; e o derradeiro dessa lista, lançado em 2019, *Adoráveis Mulheres* (2019), dirigido e roteirizado por Greta Gerwig.

Saindo do ambiente cinematográfico para o meio televisivo, encontramos seis produções que são adaptações do romance de Alcott. Quatro delas foram feitas pela BBC (*British Broadcasting Corporation*): *Little Women* (1950); *Little Women* (1958); *Little Women* (1970); e *Little Women* (2017). Há ainda outras duas séries: *Little Women* (1978), produzida pela NBC (*National Broadcasting Company*); e *Little Women* (1981), série televisiva no formato de anime. Além disso, em 2005, houve uma adaptação do romance para um musical da Broadway — *Little Women* (2005).

Com o passar dos anos, e mesmo com alguns progressos alcançados, o sentimento de que em algum momento será necessário escolher entre os sonhos da mulher profissional e os da vida doméstica, mostram-se presentes nos pensamentos de muitas mulheres do século XXI. Essa constatação encontra-se no filme de 2019, dentro das circunstâncias da adaptação, em que a diretora Greta Gerwig destaca, principalmente, os discursos emancipatórios já sinalizados por Alcott em 1868, demonstrando como eles ainda se fazem presentes na contemporaneidade.

Dessa maneira, a recepção, (re)interpretação e adaptação do romance *Mulherzinhas* por Gerwig apontam para elementos importantes da narrativa que levam o espectador a um movimento de autorreflexão. O recurso da metaficção como forma de aproximar a ficção da realidade foi utilizado pela roteirista na intenção de despertar a atenção do espectador para uma história já conhecida sobre o cotidiano de quatro mulheres que, mesmo sem grandes posses, possuem muitos sonhos.

3.1 ROMANCE DE FORMAÇÃO: “O SENHOR N. QUER UMA ‘HISTÓRIA DE MENINAS’, E DOU INÍCIO A *MULHERZINHAS*”²⁰

O romance *Mulherzinhas* consegue discutir de forma paradigmática o que é crescer em meio a sociedade tradicional e machista dos Estados Unidos do século

²⁰Trecho retirado de uma carta escrita por Alcott a sua família, encontrado no livro escrito por Ednah Dow Cheney, “*Louisa May Alcott: vida, cartas e diários.*” (2021, p. 180).

XIX sendo mulher. O enredo recupera bastante a estrutura familiar de Alcott, sobretudo a vida das irmãs Meg, Jo, Beth e Amy March, que carregam os traços e as características individuais inspiradas, respectivamente, em Anna, Louisa, Elizabeth e Abigail Alcott, deixando evidente como suas vivências foram importantes para a construção do romance. Segundo Dueñas (2020), Alcott tinha como projeto expor um esquema de *feminilidade* contemporâneo que questionasse o papel da mulher na sociedade do século XIX, ou seja, diferentemente do que se esperava das mulheres da época, as irmãs March, muitas vezes, minimizam alguns formalismos sociais. Meg, Jo, Beth e Amy poderiam não ter interesse pelas questões domésticas, por exemplo, mas preservavam valores e costumes cultivados naquele período. Nesse sentido, percebemos como a vida real da autora se aproxima da ficção por ela criada, de modo que é “impossível compreender por inteiro a obra da senhorita Alcott sem conhecer sua própria vida e experiências” (CHENEY, 2021, p.10). Portanto, falaremos sobre a biografia da autora a fim de entender como seu mundo real influenciou seu mundo ficcional, impactando diretamente em sua obra literária e, posteriormente, na obra fílmica de Gerwig.

Nascida em Germantown, Pensilvânia, no ano de 1832, filha de um educador e teólogo (Amos Bronson Alcott) e de uma abolicionista e militante do sufrágio feminino²¹ (Abigail May Alcott), Louisa era a segunda filha da família Alcott, sendo a primogênita Anna Bronson Alcott (1831-1893), e a terceira e quarta, respectivamente, Elizabeth Sewall Alcott (1835-1858) e Abigail May Alcott (1840-1879). Então, a partir dessa breve apresentação da família da escritora, notamos que mesmo que Amos e Abigail tenham sido descritos com poucos adjetivos, é possível perceber que ambos trazem ideologias fortes que se fizeram presentes na educação de suas filhas. Amos Alcott (1799-1888) ofereceu às filhas uma educação em casa, e através do que é relatado por Louisa, essas horas de ensino eram momentos muito felizes. A autora comenta ainda que o pai ensinava a ela e às irmãs com sabedoria e paciência, fazendo-a admitir que sua paixão por leitura, redação e história nasceram das histórias que o pai lia com “peculiar habilidade” (CHENEY, 2021, p. 26). Iniciando sua vida como escritora em 1843, Louisa começa a escrever em seu diário e faz rascunho de algumas poesias. Do livro *Louisa May Alcott — vida, cartas e diários*, Cheney comenta sobre alguns detalhes da infância de Alcott:

²¹Movimento social político e econômico em que o objetivo era estender o direito de voto às mulheres.

Uma das primeiras coisas que lembro é de brincar com livros no escritório de meu pai — construindo casas e pontes com os dicionários e agendas grandes, olhando as fotografias, fingindo ler e rabiscando páginas em branco sempre que conseguia achar uma caneta ou um lápis. (CHENEY, 2021, p. 24).

A escrita sempre se fez presente na vida de Louisa, inclusive fazendo com que sua mãe lhe dissesse ainda pequena: “Você será um Shakespeare quando crescer!” (CHENEY, 2021, p. 19)²², o que demonstra o incentivo dos pais nas ambições artísticas de sua família. Então, recebendo as influências fortes e inspiradoras, Louisa cresceu em um ambiente familiar singular, com seu pai ensinando a ela e a suas irmãs também pela escrita, com listas de palavras para soletrar, escrever e compreender. A partir dessas lições, Louisa criou não apenas o hábito de escrever, mas também passou a se sentir livre para praticar esse ofício (CHENEY, 2021); tudo isso ecoou de forma forte e intensa no texto da autora.

Porém, para além das questões afetivas que a autora mantinha com a literatura, os problemas financeiros da família Alcott marcaram as narrativas de Louisa e sempre preocuparam a escritora. A falta de dinheiro e preocupação com a família são relatadas em diários nos quais Louisa confidencia que, após a fase da infância feliz ter acabado — aos 17 anos —, sua vida se encaminhou para um período em que a própria chamou de “período sentimental”, onde no verão as irmãs Alcott viviam como as aves, onde o sol era seu fogo, o céu seu teto, e a fartura da natureza era a única coisa que as fazia esquecer do infeliz estado de pobreza (CHENEY, 2021). Então, apesar de estar cansada de suas batalhas — como é relatado em seu diário —, Louisa possuía plena consciência da sua condição econômica e, a partir de comentários como: “conheço muita pouca coisa e ainda há muito o que fazer antes que eu comece a ser o que almejo — uma mulher realmente boa e útil.” (CHENEY, 2021, p. 55), ela revela o nível de cobrança e exigência que tinha sobre si.

Alcott fazia com que a escrita fizesse parte da sua rotina desde seu primeiro poema, *Ao primeiro Tordo* (ALCOTT, 1840)²³. Aos 22 anos, Louisa já havia acumulado uma série de escritos — os quais variavam entre poemas, peças e boas

²²Abigail May Alcott afirma isso para sua filha após ler o poema escrito por ela intitulado “Ao primeiro Tordo”, poema dedicado a um pequeno pássaro faminto que as irmãs Alcott haviam encontrado no jardim em uma manhã fria. O episódio inspirou Louisa a escrever um de seus primeiros poemas.

²³É possível encontrar este poema de Alcott no livro biográfico escrito por Ednah Dow Cheney, intitulado *Louisa May Alcott — vida, cartas e diários*. O poema *Ao primeiro Tordo*, encontra-se na abertura do capítulo “Infância” (CHENEY, 2021, p. 15).

histórias — que ela criava tanto para agradar a si mesma quanto aos seus amigos. Seu primeiro livro²⁴, publicado em dezembro de 1854, sob o título de *Flower Fables*, reuniu alguns dos contos que Alcott havia escrito para a filha do senhor Emerson²⁵—um velho amigo da família. A escritora recebeu por sua coletânea de contos a pequena quantia de trinta e dois dólares e sentiu-se feliz e satisfeita por ter, finalmente, ganhado dinheiro com algo que amava e que executava bem, a escrita.

Com seu primeiro manuscrito rejeitado pelo editor James T. Fields, juntamente com o comentário: “Fique com o ensino, Srta. Alcott. A senhorita não sabe escrever.” (ALCOTT, 2019, p. 594), Louisa decidiu se dedicar à escrita com mais afinco e determinação. Desconsiderando comentários desnecessários e inconvenientes, Alcott permaneceu acreditando em seu talento e persistiu em sua escrita, lidando com as críticas como um estímulo para que ela ficasse “mais corajosa do que antes e mais sábia por causa dos fracassos.” (CHENEY, 2021, p. 78).

Como uma mulher vivendo no século XIX, Alcott sabia que para que sua narrativa caminhasse, e para que ela pudesse viver do seu talento e da sua ficção, ela precisaria de um bom editor. Portanto, foi a partir da sua comunicação com o editor Thomas Niles que, em 1868, ela publica seu maior sucesso literário: a primeira edição de *Mulherzinhas*²⁶. Ao receber o pedido de escrever um “livro para garotas”, Louisa confessa fazê-lo com um pouco de hesitação, uma vez que ela não tinha como seus principais objetivos uma literatura feita para crianças e adolescentes (GAMBAROTTO, 2019). Além disso, a autora deixa registrado de forma clara esse receio em seu diário, confessando:

Maio de 1868. — Papai falou com o senhor Niles sobre um livro de contos de fadas. O senhor N. quer uma “história de meninas”, e dou início a *Mulherzinhas*. Mamãe, Anna e May aprovam meu plano. Então começo a labutar, embora não goste desse tipo de coisa. Jamais gostei de meninas nem conheci muitas, com exceção de minhas irmãs; mas nossas peças e experiências estranhas podem se revelar interessantes, embora eu tenha minhas dúvidas. (CHENEY, 2021, p. 180. Grifo do autor).

²⁴Antes de *Flower Fables*, Alcott publica o poema *Sunlight* em 1851 sob o pseudônimo de Flora Fairfield. Além disso, o primeiro romance de Alcott *The Inheritance* é escrito em 1849, porém este permanece desconhecido até 1988.

²⁵Filósofo Ralph Waldo Emerson, amigo e fonte de apoio para a família.

²⁶O primeiro volume de *Mulherzinhas*, publicado em 1868, conta com os 23 primeiros capítulos do romance, e a continuação foi lançada em 1869, sob o título de *Boas Esposas*. A partir de 1880, passaram a reunir os dois primeiros volumes em um único livro.

Mesmo sem a ambição de escrever livros infanto-juvenis, o romance, que havia sido encomendado em maio pelo editor, foi escrito em poucas semanas. Os 23 capítulos que compõem a primeira parte de *Mulherzinhas* foram produzidos rapidamente, fazendo com que o romance fosse publicado em outubro do mesmo ano. O primeiro volume trouxe um sucesso considerável para a autora, visto que o editor — pouco tempo depois da publicação do primeiro volume —, pede um segundo volume com a intenção de publicá-lo na primavera. A escritora é agraciada com notícias e cartas agradáveis, revelando um público com muito interesse nas personagens de *Mulherzinhas*, que encontram amigos leitores por serem semelhantes à vida real, conforme a autora já esperava (CHENEY, 2021).

Criada por uma família que incentivava o lado artístico das filhas e as educava com fortes ideais, Louisa camuflou seu discurso vanguardista na narrativa de seu romance. Requisitada a escrever um livro com “histórias de meninas”, Alcott, ao invés de apresentar um livro que trouxesse moral, bons costumes e, “coisas de menina” — como era a intenção —, optou por uma literatura para garotas que expandisse o pensamento de suas leitoras, com personagens à frente do seu tempo e com mulheres fortes e independentes, como, por exemplo, Louisa, e suas irmãs.

Após a primeira prova do romance, Alcott relata em uma carta para sua família: “É melhor do que eu esperava. Nem um pouco sensacionalista, mas simples e verdadeiro, pois realmente vivemos a maioria das situações; e, se ele tiver êxito, esse será o motivo” (CHENEY, 2021, p. 181). Então, as irmãs Alcott se transformaram nas irmãs March — Anna, Louisa, Elizabeth e Abigail, se tornam, respectivamente, Meg, Jo, Beth e Amy.

Elaine Showalter (2000) — crítica responsável pela publicação de uma extensa obra sobre literatura feminina e teoria literária feminista — foi a responsável pela introdução do romance publicado pela editora Penguin Companhia. Trazendo uma análise interessante sobre o livro, Showalter também comenta sobre sua importância — tanto no ano de publicação do original, em 1868, quanto nos dias de hoje —, além de partilhar a relação afetiva que tem com a obra.

Ler *Mulherzinhas* no final do século XX é, portanto, se envolver com ideias contemporâneas acerca de autoridade feminina, instituições críticas e o cânone literário americano, assim como ideias do século XIX acerca do relacionamento entre a cultura patriarcal e a cultura das mulheres. (SHOWALTER, 2020, p. 16-17).

Showalter aborda como o texto de Alcott dividiu a opinião de críticas, como, por exemplo, o caso de Nina Baym (1979) e Jane Tompkins (1985), em que ambas destacam as pretensões de um discurso fortemente marcado pelo pensamento da sociedade patriarcal presente na obra. Além disso, dando continuidade a esse levantamento crítico, Showalter menciona como *Mulherzinhas* incita muitos debates críticos e menciona a especialista em Alcott, Madelon Bedell (1980). Esta descreve o romance de Louisa como o mito americano feminino, uma vez que ele traz “uma história paradigmática sobre crescer sendo mulher” (SHOWALTER, 2020, p. 16). Outras críticas americanistas, como Ann Douglas (1983), Sarah Elbert (1984) e Anne Rose (1981), falam como o romance apresenta uma importante crítica feminista com um foco no movimento transcendentalista; e Judith Fetterley (1979) aponta como o romance, por vezes, pode ser lido como uma guerra pessoal de Alcott, pois, em vários momentos da narrativa, podem-se notar os interesses conflitantes entre a “obrigação feminina/feminilidade” e a criatividade e liberdade artística da autora.

Além das experiências da vida pessoal de Alcott, que foram essenciais para o desenvolvimento e criação de *Mulherzinhas*, o processo de escrita e de produção literária da autora teve grande influência, também, de grandes escritores como Dante (1265-1321), Shakespeare (1564-1616), Byron (1788-1824), Dickens (1812-1870) e Goldsmith (1728-1774), por exemplo. Essa dicotomia fez com que a análise crítica, ao falar da obra de Alcott, dividisse suas opiniões.

O desejo de Louisa de não apenas fazer algo grandioso como também auxiliar financeiramente a família se reflete em sua literatura. Showalter comenta a respeito dessa afirmação apontando como algumas obras de Alcott trazem o tema fáustico²⁷, o qual envolve o pacto de jovens com o diabo em troca de sucesso. Entretanto, Showalter (2020) expande um pouco mais a interpretação sobre esse tema ao interpretar que, na verdade, a necessidade da troca feita para se adquirir sucesso na ficção se assemelha à culpa que Louisa carregava por negociar sua feminilidade e sua arte em prol de uma conveniência financeira a fim de ser bem-sucedida no meio literário. O seu teor fáustico, nesse caso, se dá, justamente, pela

²⁷Em um romance não publicado *The Long Love Chase*, escrito em 1867, Alcott traz a narrativa de uma jovem que faz um pacto com o demônio para fugir de sua vida enfadonha. E no romance, desta vez publicado, *A Modern Mephistopheles*, em 1877, a narrativa apresenta-se de forma semelhante com um jovem escritor que barganha com o demônio para se tornar um poeta famoso.

forma como seu texto foi moldado para que pudesse obter a aceitação editorial. Aplicando esse raciocínio à publicação de *Mulherzinhas*, observa-se que, quando o editor pede para que Louisa escreva um livro essencialmente moralizador, uma “história para meninas”, entende-se também que o romance “havia sido pensado para criar uma ponte entre a sala de aula e a sala de estar” (SHOWALTER, 2020, p. 26). Ou seja, por trás da recomendação de docilidade, casamento e obediência em vez de autonomia e aventura, havia a concepção de que escrever para meninas seria, portanto, conferir uma obrigação moral aos autores (SHOWALTER, 2020). Entretanto, mesmo sabendo que este é o intuito da encomenda da publicação e, ainda que Louisa faça isso, percebemos que a forma como o romance é construído e suas personagens são descritas revelam mais do que uma simples ficção feminina americana de cunho moral.

Apesar de *Mulherzinhas* ser construída a partir das visões e aventuras da família Alcott, o teor realista que trata do cotidiano não foi simplista; ao contrário, Louisa — mesmo a partir de temas domésticos e ordinários — “encontrou diversas maneiras inovadoras de representar as tensões e os conflitos na vida de seus personagens” (SHOWALTER, 2020, p. 30). Entretanto, uma vez que os editores cobraram da escritora uma continuação da obra para que se tivesse um desfecho de amadurecimento das personagens e, respectivamente — e essencialmente —, o casamento de Jo, esses desenlaces foram bastante criticados por críticas feministas que viram “o drama doméstico de *Mulherzinhas* como uma capitulação aos ideais de abnegação feminina da classe média” (SHOWALTER, 2020, p. 36). Ou seja, para Martha Saxton (1978) e Karen Halttunen (1984), por exemplo, a renúncia de Jo à escrita em prol do casamento, em *Mulherzinhas*, revelou-se como uma penitência literária para a personagem em questão e uma regressão para Alcott, pois, esta, no final anterior, deixava transparecer a sua própria ambição profissional e a recusa em se casar. Porém, Showalter comenta que tais críticas se mostram “exageradas e extremas” (SHOWALTER, 2020, p. 36) por exigirem de um romance de formação escrito no século XIX a construção de um desfecho com a autonomia feminina não tão comum à época.

Surgindo da encomenda do editor em busca de um “livro para garotas”, *Mulherzinhas* foi publicado em 1868 — mais precisamente no dia 10 de outubro —, trazendo consigo um grande sucesso. Dando continuidade à narrativa da família March, Louisa escreveu mais três livros: *Boas Esposas* (1869), *Rapazinhos* (1871) e

Os meninos de Jo (1886). Parte desse sucesso se deu devido à autora que — além de proporcionar projeções entre o público e a narrativa — coloca suas personagens enquanto heroínas da própria narrativa em que vivem, cujo desenvolvimento pode ser acompanhado ao longo da história. Então esse movimento pode ser caracterizado como “romance de formação.”

O romance de formação é um gênero narrativo que “narra e tenta analisar o desenvolvimento espiritual, sentimental e cognitivo de uma personagem protagonista” (SANTANA, 2003, p. 36). Também denominado como *Bildungsroman*, nesse tipo de narrativa o protagonista — assumindo um comportamento heroico — é colocado em situações que o levam ao confronto com o meio sociocultural, mostrando a evolução espiritual do personagem a partir desses conflitos. O termo *Bildungsroman* nasce da palavra alemã *Bildung*, indicando o sentido de formação, educação, ou processo de civilização, sendo considerado como uma “modalidade tipicamente alemã” (MOISES, 2013, p. 57). Desse modo, esse gênero literário traz como centro de seu enredo o herói e, mais do que seu protagonismo em si, ele trabalha com o desenvolvimento interior desse personagem, acompanhando as reações e atitudes desse herói frente aos acontecimentos do mundo exterior e suas respectivas consequências, ou seja, mostrando quais transformações emocionais, psicológicas e de caráter que o herói sofre (MELLO, 2016).

Evelyn Mello (2016), em *O caminho de formação das peregrinas: o Bildungsroman como estrutura do romance ‘Mulherzinhas’ de Louisa May Alcott*, aborda a saga das personagens escritas por Alcott traçando a hipótese de que a obra literária pode ser categorizada como *Bildungsroman* feminino. Como visto, o romance tem inspiração nas experiências vividas pela autora Alcott, então, este movimento interpretativo auxilia em uma autêntica possibilidade de construção da identidade feminina em tempos de guerra do século XIX (MELLO, 2016). Assim, Mello (2016) comenta como a jornada das *Mulherzinhas* de Alcott pode trazer características desse gênero textual — o romance de formação —, mas voltando-se para uma questão e um ponto de vista em que, dessa vez, a mulher terá desfechos não tão convencionais para a época.

Segundo Pinto (1990), o foco do *Bildungsroman* em personagens masculinos, reflete o pensamento comum no século XIX de que personagens femininas — por não haver a integração social e, por isso, o confronto com o meio sociocultural — têm suas narrativas construídas a partir dos limites domésticos, tendo, portanto, sua

formação limitada ao que se referiria a casamento ou maternidade. Porém, mesmo que *Mulherzinhas* traga, em uma primeira leitura, aspectos dessa formação feminina esperada para época e aborde temas como matrimônio e maternidade, observamos que Alcott o faz sem que estes sejam os pontos principais da vida das quatro personagens, e ainda que sejam abordados, são tratados com uma franqueza e uma criticidade que atribui à narrativa certo teor progressista. Assim, mesmo que Meg, Jo, Beth e Amy tenham como desfecho de suas histórias casamento e filhos, e que parte de sua educação aconteça a partir de preceitos bíblicos, esse não é o ponto principal da história ou da vida de cada uma. Ao longo do romance existe o desenvolvimento e amadurecimento das personagens, com suas histórias de vida, ambições e sentimentos. O valor moral presente nas orientações de Marmee auxilia para que suas filhas sejam, acima de tudo, pessoas boas e gentis, na intenção de que seja colocada honra e gratidão como sinônimos de nobreza e sem, necessariamente, encaminhá-las para um casamento.

No capítulo *Fardos* (ALCOTT, 2019, p. 61), as irmãs March reclamam de seus afazeres diários e comentam o desejo de viverem para o descanso, contemplação e lazer. Ouvindo os protestos das filhas, a Sra. March as dispensa das tarefas, resultando — a longo prazo —, nas quatro personagens, um sentimento de ócio e angústia que elas não gostaram. No sermão da Marmee:

— Era uma vez quatro meninas que tinham o bastante para comer, beber e vestir, além de muitos confortos e prazeres, amigos e pais adoráveis, que as amavam muito... mas mesmo assim elas não estavam contentes. — Aqui, as ouvintes furtivamente se entreolharam e começaram a costurar com aplicação. — Essas meninas queriam muito ser boas e tomaram muitas e ótimas resoluções. Mas não as cumpriram muito bem e não paravam de dizer “Ah, se ao menos tivéssemos isso”, esquecendo-se do quanto já tinham e quantas coisas realmente poderiam fazer. Então elas perguntaram a uma velha que feitiço elas poderiam usar para se tornarem felizes, e a velha disse: “Quando vocês se sentirem infelizes, pensem em tudo com que foram abençoadas e sejam gratas.”

Nesse ponto, Jo levantou os olhos rapidamente, como se estivesse prestes a falar, mas mudou de ideia, pois a história ainda não havia terminado.

— Elas decidiram tentar seguir o conselho dela, e logo ficaram surpresas ao ver quão bem estavam. Uma descobriu que o dinheiro não podia manter a vergonha e a tristeza longe das casas dos ricos; outra, que, embora fosse pobre, era frágil e fraca que não podia desfrutar de seus confortos; uma terceira, que, por mais desagradável que fosse ajudar a ganhar o pão, era ainda mais difícil implorar por ele; e a quarta, que até os anéis de cornalina não eram tão valiosos quanto o bom comportamento. Assim, concordaram em parar de reclamar, em gozar das bênçãos que possuíam e em fazer por merecê-las, para que não lhes fossem tiradas, em vez de multiplicadas; e acredito que nunca se decepcionaram com o conselho da velha senhora, nem se arrependeram de segui-lo. (ALCOTT, 2019, p. 74-75).

Observa-se, portanto, o desenrolar da narrativa a partir da peregrinação dessas jovens dentro do processo que é construir a individualidade de cada uma, sendo isso um elemento relevante no contexto da narrativa de formação por auxiliar as personagens a superarem aquele conflito, encaminhando-as para a ascensão espiritual.

Segundo Mello (2016), Louisa coloca como centro de sua narrativa a construção do ser humano e busca mostrar como as lições e ensinamentos dados pela mãe March encaminham suas filhas para “a construção de um sujeito ético” (MELLO, 2016, p. 120). Assim, as irmãs March são instruídas para não destinarem suas respectivas felicidades ao dinheiro e são ensinadas que a busca por seus sonhos não deve ser feita de forma egoísta, mas sim de forma franca e honesta com os próprios sentimentos. (MELLO, 2016).

Na perspectiva de Lukács, no anexo presente em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meisters*, há uma crítica à sociedade, especialmente à burguesia, de que a divisão capitalista do trabalho resulta no aprisionamento do ser humano em prol de uma divisão de trabalho ou classe social (LUKÁCS, 1994). No romance *Mulherzinhas*, a condição financeira da família March sempre se apresentou como um tema relevante para a narrativa e foi usado como um bom pano de fundo para ilustrar as situações conflituosas em que a família se envolvia. Entretanto, a maior intenção do romance não estava em mostrar a possível ascensão social das irmãs March, ou em como elas se poderiam se anular nessa busca por aceitação e escalada social.

A narrativa presente em *Mulherzinhas* revela aspectos de formação humanista por colocar “no centro deste romance o ser humano, a realização e o desenvolvimento de sua personalidade” (LUCKAS, 1994, p.599). Então, em um contexto em que era comum a intenção de destinar as mulheres para — além de um bom casamento — um casamento financeiramente bem-sucedido, notamos que os planos de Marmee fogem às normas a partir do momento que essa mãe e educadora não permite que suas filhas sejam tomadas pelo sistema, transmitindo-lhes lições que não seguem as regras sociais para a formação de mulheres no século XIX. *Mulherzinhas* evolui a partir das relações de causas e consequências que se fazem presentes na vida das personagens, aperfeiçoando-as através do amadurecimento e, respectivamente, à vida adulta. A Sra. March apresenta ao leitor — melhor dizendo, às leitoras — outras possibilidades para as mulheres no século

XIX, sem que seus caminhos estejam predestinados ao que se espera na época, “criticando abertamente as superficialidades de uma sociedade mundana e egoísta” (MELLO, 2016, p. 124). O romance *Mulherzinhas* — apesar de tratar, também, sobre os dilemas da vida doméstica — também mostra a formação das mulheres e a sua busca por afirmação e autonomia, desenvolvendo seus desejos em busca da felicidade.

Segundo Noomé (2004), em *Moldando o ser: Bildungsroman para garotas?*²⁸, a popularidade e atualidade de Alcott realiza-se, principalmente, devido ao fato de que a escritora, no século XIX, traz questões e discussões pertinentes no século XXI. Mesmo com os mais de 150 anos desde a primeira publicação, *Mulherzinhas* ainda provoca reflexões sobre o lugar da mulher na sociedade através de personagens com discursos, pensamentos, ensinamentos e ações progressistas. As quatro protagonistas do romance se refletem em quatro mulheres diferentes, com suas personalidades e individualidades bem definidas, mostrando, portanto, quatro formas e possibilidades diferentes e relevantes para ser mulher na sociedade. Meg, a vaidosa e romântica, tem como desfecho de sua narrativa o casamento e a maternidade — conforme desejava. Josephine, a aspirante a escritora, extravagante e temperamental, “que gostava de fazer coisas ousadas e sempre escandalizava Meg com suas atitudes extravagantes” (ALCOTT, 2019, p. 77), também tem como desenlace na narrativa o casamento, porém, a literatura e escrita ainda se fazem presentes, e ela administra uma escola experimental para crianças. Beth, que desejava apenas viver confortável com sua família de origem — pai, mãe e irmãs — e sua música, conseguiu isso por um pequeno espaço de tempo, pois seu final foi marcado por uma trágica morte ainda jovem. E por fim, a ambiciosa Amy, que, apesar de desejar ser pintora — e mesmo indo em busca de seus sonhos e estudando arte — não faz das artes plásticas sua profissão, mas se casa com um rapaz com dinheiro, fazendo dela, portanto, proprietária de estimados objetos artísticos que ela outrora admirava. A partir disso percebemos que Alcott preocupava-se em explorar as — mesmo que poucas, mas existentes — opções abertas às meninas americanas do século XIX, procurando o equilíbrio entre o que elas desejam e o que a sociedade espera delas. (NOOME, 2004) e desenvolvendo

²⁸Tradução nossa. O título original do artigo é: “*Shaping the self: A Bildungsroman for girls?*”.

elementos da narrativa que posicionam as irmãs March como heroínas e responsáveis por seus destinos e desfechos.

Decidindo iniciar a narrativa com a partida do Sr. March para a Guerra Civil, e o Natal seno realizado entre a mãe e as irmãs, observamos que as mulherzinhas de Alcott têm protagonismo, escolhas, ambições e vontades próprias, desafiando a ordem social limitante da época (SHOWALTER, 2020). No século XXI, temas relacionados à independência feminina continuam presentes e, cada vez mais, mulheres buscam firmar seu lugar no mundo reescrevendo narrativas e discutindo e reivindicando seus direitos. Colocada como uma personagem ficcional — mas com anseios, angústias e influências reais —, Josephine March tem seus sonhos revelados por uma narradora que deixa o futuro de Jo em suspense: “a ambição de Jo era algo muito esplêndido; o quê, ela não sabia ao certo, mas deixara ao tempo que este lhe dissesse” (ALCOTT, 2019, p. 66). Desse modo, mesmo que não se saiba dizer o que de esplêndido ou grandioso a personagem faria — como uma mensagem do que deveria ser feito —, a adaptação roteirizada por Gerwig corresponde à ambição da personagem-escritora e realiza o desejo de tantas outras leitoras: que Josephine March publique o romance *Adoráveis Mulheres*.

3.2 ADORÁVEIS MULHERES E O PROTAGONISMO FEMININO: TODOS OS SONHOS IMPORTAM

Com uma diferença de 151 anos desde a publicação de *Mulherzinhas* até a adaptação cinematográfica de 2019, notamos aspectos importantes do romance evidenciados no filme. Para Hutcheon (2013), “Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar — ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2013, p. 10). Na obra de Gerwig notamos que alguns discursos já apresentados no romance receberam destaque, quando colocados sob o olhar de uma roteirista feminista. Apresentando um bom roteiro e boas atuações, a narrativa é sustentada de modo a evidenciar a intenção da cineasta em refletir sobre discussões sociais e políticas que perpassam o ser mulher no século XIX e como estas mesmas discussões ainda se fazem presente no século XXI.

Segundo Diniz enquanto

Um romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensórios, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. (2005, p. 21).

Figura 13 — Passado e presente em *Adoráveis Mulheres*



Fonte: frames do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

Dessa forma, enquanto no romance a narrativa é construída de forma linear, guiando o leitor da infância das personagens à vida adulta, na adaptação de Gerwig os elementos cinematográficos, como fotografia, iluminação, jogo de câmera, trilha sonora e figurino, são colocados como peças importantes na estrutura. A diretora e roteirista mobiliza esses recursos do cinema para representar as fases da vida dos personagens (cores claras remetem às memórias da infância e cores escuras dão o tom da fase adulta, por exemplo) e para atuarem como peças importantes nesse quebra-cabeça que mistura presente e passado (figura 14).

Alcott já discutia em seus textos literários, no século XIX, questões ligadas aos temas de igualdade de gênero e liberdade de expressão feminina. Como esses eram tópicos que lhe interessavam como escritora, em *Mulherzinhas* as discussões em torno desses assuntos não só se fizeram presentes, como também receberam um significativo destaque. Na introdução de Showalter a respeito do romance, a própria

autora comenta: “[...] em outros contos e romances, inclusive *Mulherzinhas*, Alcott tentou imaginar casamentos *genuinamente igualitários*, nos quais as mulheres poderiam ser fortes, além de amorosas, e continuar a trabalhar e a criar.” (SHOWALTER, 2020, p. 24, grifo nosso). Assim, dentro do romance, pode-se notar o esforço da escritora para fazer com que suas “mulherzinhas” fossem reconhecidas como mais do que personagens, como heroínas, o que aponta para a dificuldade de se alcançar essa igualdade fora das fronteiras livro. Mesmo que as quatro irmãs March tivessem sonhos e inclinações artísticas, o desfecho delas se deu de forma diferente do almejado na infância e, até mesmo, do idealizado pela escritora.

No contexto da história, observamos como cada irmã March é responsável pelo protagonismo de sua própria vida e tem de enfrentar as suas próprias questões a respeito de seus futuros e de suas expectativas em torno dessas decisões. Para Gambarotto

A ênfase na individualidade das irmãs, do caráter aberto de seu futuro, se desdobra em considerações sobre gênero e papel social, bem como em questionamentos sobre a instituição do casamento. Ao tomarem para si suas responsabilidades e desejos, as garotas March expõem as restrições e exigências que a vida e a sociedade lançam sobre a figura da mulher em seu projeto de autorrealização (2019, p. 10).

Desse modo, as personagens têm um jeito próprio de mostrar como encaram o mundo, fazer as suas escolhas e compreender como isso vai impactar suas vidas. Alcott consegue fazer isso com maestria, deixando muito clara sua intenção de mostrar as diferentes posturas de cada irmã ao colocar, desde o primeiro momento, como elas reagem e pensam sobre a mesma situação. Vejamos:

—Acho tão esplêndido Papai ir à guerra como capelão, sendo que era velho demais para ser convocado e não forte o suficiente para se alistar como soldado — *disse Meg carinhosamente.*

—Como eu queria ir como tocadora de tambor, ou cantineira... ou enfermeira, para poder ficar perto dele e ajudá-lo! — *exclamou Jo, com um suspiro.*

—Deve ser muito incômodo dormir em barraca, e comer comidas ruins, e beber água em uma caneca de estanho — *murmurou Amy.*

— Quando ele volta para casa, Mâmi? — *perguntou Beth, com um leve tremor na voz. (ALCOTT, 2017, p.26, grifo nosso).*

Nesse trecho das primeiras páginas do romance, Alcott mostra seu propósito de trabalhar com quatro personagens de personalidades fortes, atentando para como cada uma das individualidades vão sendo representadas ao longo de toda a obra. Sendo assim, percebermos os jeitos das irmãs March, entendendo as variadas percepções de mundo e desejos pessoais únicos e singulares. Destrinchando essa

análise e mostrando como essas personagens, e seus discursos, foram adaptados por Gerwig, começamos por Meg:

Margaret March é a mais velhas das quatro irmãs e é definida pelo narrador do romance *Mulherzinhas* como “muito bonita, gordinha e de feições leves, com olhos grandes, cabelos castanhos macios, boca delicada e mãos brancas, das quais era bastante vaidosa” (ALCOTT, 2019, p. 25). A vaidade de Meg é uma das suas características mais marcantes, e, sempre atenta às questões que dizem respeito à moral, ela era responsável por conduzir suas irmãs pelo mesmo caminho na ausência da mãe. Com falas como “— Eu me pergunto se algum dia vou ser feliz a ponto de ter rendas nas roupas e laços nos gorros.” (ALCOTT, 2019, p. 121, grifo do autor), notamos que a relação de Meg com as coisas materiais é um traço importante da personagem, de modo que ela associa sua felicidade a “ter uma casa linda, cheia de todos os tipos de luxo: boa comida, roupas bonitas, um mobiliário elegante, pessoas agradáveis [...]” (ALCOTT, 2019, p. 211). Um episódio que representa bem essa característica é a sua ida a um baile da alta sociedade, descrito no capítulo *Meg vai à feira de Vaidades*, em que a personagem longe de casa, se permite pequenas futilidades às quais não tem acesso, como beber champanhe, dançar desajeitadamente e tentar flertar. Com o seu amadurecimento ao longo do romance, ela percebe que todas essas coisas materiais, na verdade, não lhe garantem uma vida de felicidade.

No filme *Adoráveis Mulheres*, Gerwig adapta a personagem de Meg March com a mesma personalidade apresentada no romance.

Figura 14 — "Meg vai a feira de vaidades"²⁹



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

Na primeira cena que Meg aparece (figura 15), somos apresentadas a uma personagem que está acompanhada de sua amiga em uma loja de tecidos. Sob o olhar da câmera, notamos que o enquadramento exclui o rosto da personagem, fazendo com que nossa atenção seja despertada, e direcionada, para o pedaço de seda verde. Até aquele momento, não sabemos nada a respeito da personagem, e tomamos conhecimento de seu nome a partir do comentário “Meg! Esse ficaria adorável em você.” (ADORÁVEIS, 2019). Com o desenvolvimento da narrativa, percebemos que essa cena em questão, a forma como ela foi montada (figura 14) e propositalmente escolhida como o momento da apresentação de Meg ao espectador revela a importância que a personagem dá a um objeto supostamente supérfluo, evidenciando sua vaidade.

Com o desenrolar do romance, o progresso da relação e do sentimento entre Meg e Jonh Brooke faz com que o desejo de ter sua própria casa e gerenciá-la do jeito que lhe convém cresça e que este se torne mais próximo da realidade a partir da sugestão do casamento. A união de Meg e Brooke mostra-se, dessa forma, como algo já esperado durante a narrativa — incluindo para as demais personagens. Em uma conversa entre Jo e Marmee — a Sra. March —, ambas discutem o já esperado desfecho e cada uma já demonstra ter uma própria opinião sobre isso. A Sra. March, afeiçoada pelo rapaz, confessa a alegria que sentiria diante dessa

²⁹ A legenda da imagem faz uma citação ao capítulo do romance “Meg vai a feira de vaidades” (ALCOTT, 2019, p.119).

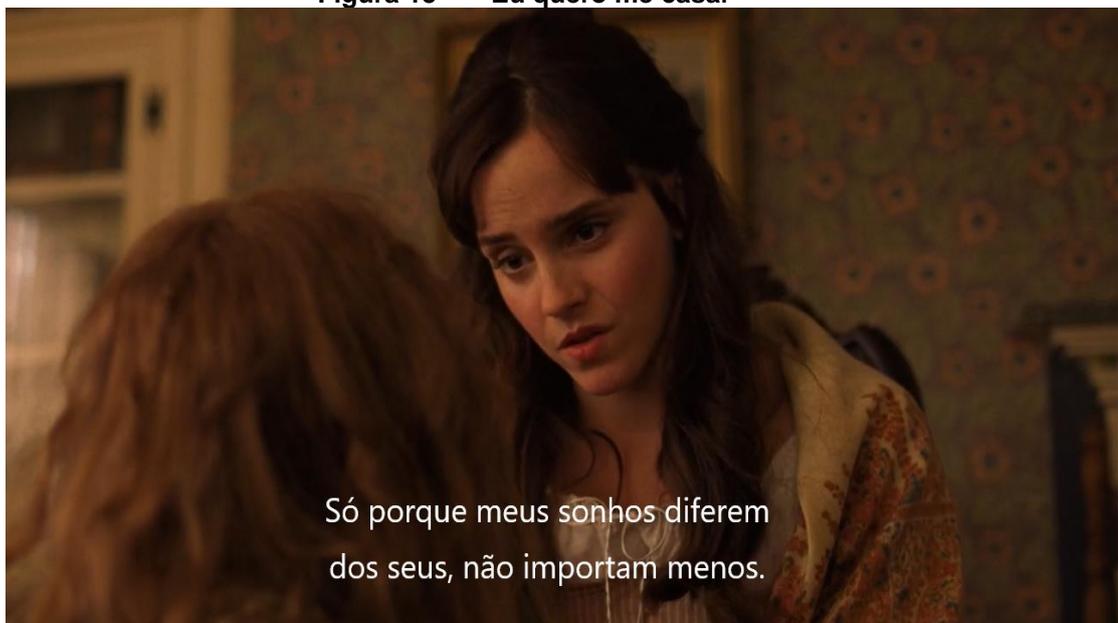
possibilidade, desde que Meg mostrasse o mesmo interesse que ela ia que Brooke sentia pela filha. Jo, em contrapartida, movida por um pequeno sentimento de ciúmes com relação à irmã, rejeita a ideia de casamento ao mesmo tempo que critica os trejeitos mostrados por sua irmã apaixonada:

— Ela verá os sentimentos dele naqueles olhos bonitos de que tanto fala e acabou. Ela tem um coração tão mole, que vai derreter como manteiga ao sol se alguém olhar para ela com um ar sentimental. Ela lia os relatos curtos dele mais do que lia suas cartas, e me beliscou quando falei sobre isso, e gosta de olhos castanhos, e não acha John um nome feio, e vai acabar se apaixonando [...] (ALCOTT, 2019, p. 258).

No romance, Jo não expõe para Meg sua opinião sobre o romance de ambos ou sobre o casamento, de modo que as diferentes visões que elas têm sobre o matrimônio são compreendidas a partir do conhecimento que o leitor tem a respeito da personalidade de cada uma, ao invés de existir um diálogo de fato.

Na adaptação fílmica, entretanto, Gerwig ressalta a importância de serem destacados os dois pontos de vistas das personagens frente a frente. Isso dá a Meg um espaço para se posicionar e afirma o protagonismo de sua própria narrativa. Ao fazer isso, a diretora enfatiza que Meg tem o direito de seguir os seus próprios desejos e sonhos — mesmo que estes sejam as convenções sociais exigidas da época — e que tal atitude também é um ato revolucionário.

Figura 15 — "Eu quero me casar"³⁰



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

³⁰ A legenda faz referência a uma fala dita por Meg March (interpretada por Emma Watson), na adaptação fílmica *Adoráveis Mulheres* (2019).

A cena representada (figura 16) ocorre minutos antes da festa de casamento de Meg e Jonh Brooke. Jo está pensativa na janela, observando Beth e Amy enfeitarem a cerca de madeira da casa que está sendo decorada para receber os convidados para a cerimônia. Meg percebe o jeito pensativo da irmã, e, após alguma insistência, Jo dá início ao diálogo:

- Nós podemos ir embora. Podemos ir agora. Eu posso fazer dinheiro! Venderei histórias, farei qualquer coisa: cozinhar, limpar, trabalharei em uma fábrica. Eu posso fazer uma vida para nós. E você deve ser atriz, merece uma vida nos palcos. Vamos embora juntas.
- Eu quero me casar.
- Mas por quê?
- Porque eu o amo.
- Você vai cansar dele em dois anos e nós vamos ser interessantes para sempre.
- Só porque meus sonhos diferem dos seus, não importam menos. Eu quero uma casa, uma família, estou disposta a trabalhar e a lutar, mas quero fazer isso com John. (ADORÁVEIS, 2019).

Na conversa mostrada entre as irmãs, percebemos como ambas pensam diferente a respeito do casamento. Enquanto Jo sustenta seu argumento de que prefere ser uma solteirona livre e remar sua própria canoa (ADORÁVEIS, 2019) a se casar, Meg acredita na construção de uma família com a expectativa de governar sua casa “não como rainha, mas como sábia esposa e mãe” (ALCOTT, 2019, p.488), mostrando a Jo que poder escolher amar e ser amada também é um ato revolucionário.

Josephine March é a segunda das irmãs March e é caracterizada, principalmente, pelo seu interesse pela literatura. Segundo a personagem, uma das suas ambições é, como ela aponta, um espaço só seu, conquistado pelo seu trabalho como escritora, em que ela possa ter uma vasta biblioteca.

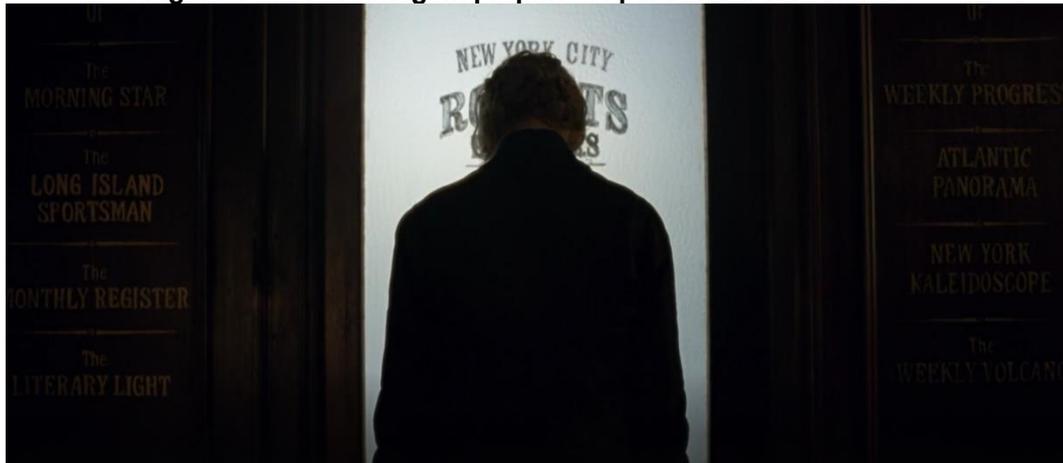
Eu teria um estábulo cheio de cavalos árabes, salas repletas de livros, e ia escrever com um tinteiro mágico, de modo que minhas obras seriam tão famosas como a música de Laurie. Quero fazer algo esplêndido antes de ir para o meu castelo, algo heroico ou maravilhoso que não será esquecido depois que eu morrer. Não sei o quê, mas estou atenta, e quero surpreender vocês todos qualquer dia desses. Acho que vou escrever livros, ficar rica e famosa. Combina comigo, então é o meu sonho favorito. (ALCOTT, 2019, p. 189)

O interesse da personagem pela escrita é claro durante toda a narrativa de *Mulherzinhas*, sendo muitos os momentos em que a personagem se encontra entre livros, seja lendo ou escrevendo. No entanto, no romance, percebemos que o empenho de Jo em se tornar escritora — apesar de presente — não é tão destacado

quanto o foco no seu amadurecimento pessoal, o qual não está relacionado com a sua realização profissional.

Gerwig inicia a adaptação fílmica nos apresentando uma personagem que, curvada, está em frente ao que, posteriormente, descobriremos ser a editora Roberts Brothers (figura 17).

Figura 16 — Personagem prepare-se para entrar na editora



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

Com o desenvolvimento da narrativa fílmica, notamos que a personagem em questão é escritora e que ela vai à editora vender seus contos para publicação. Porém, nesse primeiro momento, o que chama a atenção do espectador é o fato de que essa figura misteriosa tenta esconder que ela mesma é autora daquelas histórias, mas tem o seu segredo relevado a partir do foco da câmera em suas mãos sujas de tinta. (figura 18)

Figura 17 — Mãos de escritora



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

A cena se desenrola dessa forma, e o nome da personagem não é citado em nenhum momento. E, mais que isso, ela própria tem interesse em manter o anonimato visto que, durante o diálogo que se segue, ela: 1. oferece seus contos dizendo que são textos de “uma amiga”; e 2. afirma para o editor que o conto pode ser assinado com “autor desconhecido”. A aflição da heroína é notória ao longo de toda a cena, fazendo com que o espectador — e o editor — desconfiem que ela seja a real escritora daquele material. No fim, o editor faz alguns cortes no conto proposto, sob o argumento de que “Moral não vende hoje em dia” (ADORÁVEIS, 2019). Além disso, também faz observações ácidas sobre o conteúdo dos textos, afirmando que as próximas histórias apresentadas deveriam ser “curtas e picantes” (ADORÁVEIS, 2019) e que, sendo uma protagonista mulher, havia dois caminhos: que ela casa, “Ou morra, um dos dois” (ADORÁVEIS, 2019). Apesar do espanto, a personagem mostra-se satisfeita com a venda do conto.

Ciente do conflito existente entre lutar por suas ambições artísticas e seguir os papéis femininos impostos pela sociedade, Alcott refletiu sobre isso através de suas personagens. De acordo com o pensamento de que “as mulheres escrevedoras também podem ser vistas como solteironas literárias [...]” (SHOWALTER, 2020, p. 27), considerava-se, na época, que mulheres que escreviam não possuíam uma vida amorosa nem interesse em construir uma família — pois não teriam tempo para cumprir as atividades domésticas culturalmente impostas e socialmente aceitas caso estivessem ocupadas com literatura, ficção e escrita. Somado a isso, compreendia-se que aquelas que fossem escritoras, teriam que escrever apenas sobre histórias de amor com um final feliz.

Assim, o dilema casa *versus* trabalho tornava-se um impasse aflitivo para as mulheres que queriam escrever, impasse este que os escritores homens, por exemplo, não passavam e poderiam, se assim quisessem, ter uma vida familiar ao mesmo tempo que desenvolviam uma vida profissional.

Refletindo sobre essas questões, Gerwig apresenta — através da personagem Jo — o discurso de uma mulher escritora que, muitas vezes, encontra-se dividida entre a busca por seus anseios pessoais e profissionais. A escolha por viver da sua ficção viria acompanhada, na maioria das vezes, da sentença da solidão.

Figura 18 —A escritora solitária



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Ao fim da narrativa, cada uma das irmãs March segue o seu caminho. Meg casa-se com John Brooke, tem dois filhos e vive em uma pequena casa praticando atividades do lar. Amy casa-se com Laurie, tornando-se um dos membros da alta aristocracia; e a frágil Beth, infelizmente, morre após contrair escarlatina. Situada em

um cenário em que a sua literatura não estava lhe rendendo o sentimento de completude desejado, Jo retorna para casa de seus pais e, tomada pela angústia da escrita solitária, confidencia em uma conversa com a Sra. March: “Eu só acho que as mulheres... Elas têm mentes e almas, e também corações. E elas têm ambições e talentos, assim como beleza. E eu estou cansada de as pessoas falarem que a mulher só serve para amar. Estou cheia disso! Mas, eu... Eu estou muito sozinha.” (ADORÁVEIS, 2019).

Para Virginia Woolf (2019), quando tratamos a respeito de mulheres e literatura nos deparamos com a ambiguidade de que “pode-se referir à mulheres e à literatura que escrevem, ou às mulheres e à literatura que se escreve sobre elas.” (WOOLF, 2019, p. 103). Por isso, quando falamos sobre mulheres escritoras, faz-se importante que outras coisas sejam analisadas para além da obra, como fatores sociais e culturais, os quais nos fazem entender por que Josephine — apesar de sempre lutar por sua independência, e em defesa das suas histórias —, também guarda a apreensão de uma vida solitária.

Elizabeth é a terceira irmã March. Uma menina de voz tímida e semblante pacífico. Beth era apelidada por seu pai como “Pequena Paz”, pois ela “parecia viver em um mundo de felicidade só seu, apenas se aventurando a sair dele para encontrar os poucos em quem confiava e amava.” (ALCOTT, 2019, p. 26). Ela possuía uma aparência angelical e um temperamento amável; tinha na música — principalmente no piano — o refúgio que a permitia se expressar longe dos olhos dos outros e “enxugar as lágrimas que caíam, quando ela estava sozinha, nas teclas amareladas e jamais afinadas.” (ALCOTT, 2019, p. 67). Devido à condição financeira de sua família, ela não podia ter aulas de música ou um bom instrumento novo. Porém, o amor da personagem por essa atividade fez com que seus esforços em aprender resultassem em uma relação de resiliência e cumplicidade entre uma garota e seu piano

Em *Adoráveis Mulheres* (filme), a diretora procura ressaltar tanto a relação artística da personagem com a música quanto a sua parte mais reservada. Nesse último caso, observamos que Beth é mostrada de modo distante. Gerwig transmite um olhar, através do posicionamento da câmera, de quem vigia e acompanha aquela personagem, sem querer atrapalhá-la na sua rotina.

Figura 19 — Beth e o piano



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

Apesar de a relação de Beth com o piano transmitir sua individualidade, seu protagonismo se faz, também, da batalha interna sofrida por uma personagem introspectiva. O laço de amizade criado entre as March e os Laurence fez com que a pequena musicista aceitasse o convite de tocar o piano pertencente àquela outra família, que estava sem utilidade na mansão. Isso se deu sob o acordo de que apenas tocaria se houvesse a garantia que ninguém iria ouvi-la.

Na infância, Beth contraiu escarlatina, da qual nunca se recuperou totalmente, fragilizando sua saúde até levá-la a óbito depois de adulta. O processo de convalescência dessa personagem foi um ponto importante nas narrativas (literária e fílmica), pois, ao serem colocadas diante do luto, Meg, Jo e Amy percebem que a fase da infância foi realmente finalizada e que uma nova etapa lhes aguardava. Jo, tendo grande apreço pela irmã, é quem fica com ela durante os momentos angustiantes, e é quem recebe a confissão de Beth de que sabe que está morrendo. Em um tom melancólico, o narrador no romance fala sobre a despedida da filha mais nova do casal March de forma aflitiva:

Beth não conseguia racionalizar ou explicar a fé que lhe dava coragem e paciência para desistir da vida e ter alegria à espera da morte. Como uma criança confiante, não fazia perguntas; tão somente deixava tudo nas mãos de Deus e da natureza, Pai e Mãe de todos nós, com a certeza de que eles,

e somente eles, podiam ensinar e fortalecer o coração e o espírito para a vida atual e a vindoura. Ela não repreendeu Jo com discursos pios, apenas a amou mais por sua afeição apaixonada e agarrou-se ainda mais intimamente ao amor humano, do qual nosso Pai nunca quer que sejamos desmamados, através do qual Ele nos aproxima de Si mesmo. *Não era capaz de dizer: “Fico feliz em partir”*, pois a vida era muito doce para ela; só conseguiu soluçar: “Vou tentar estar disposta”, enquanto se agarrava a Jo, quando a primeira onda amarga dessa grande tristeza quebrou sobre ambas. (ALCOTT, 2019, p. 459, grifo nosso).

Apesar de a espiritualidade de Beth ser desenvolvida no romance de Alcott, na adaptação de Gerwig a personagem é explorada de uma outra forma, de modo que é transmitida ao espectador sua força que, sendo o contrário de frágil, está pronta para enfrentar a passagem da vida.

Figura 20 — A despedida de Beth



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019)

O diálogo roteirizado por Gerwig dá ênfase na força de Beth. Diferente do romance, no qual, conforme já dito, a personagem não era capaz de dizer “fico feliz em partir”, a adaptação de 2019 a faz afirmar categoricamente que não está com medo e que está disposta a enfrentar o que a vida lhe reserve. Consolando Jo, Beth protagoniza sua vida, mostrando que sua aceitação e conformidade também são sinônimos de força. Na praia, enquanto Jo conta uma de suas histórias para Beth, o pedido da irmã enferma faz com que os o filme siga em tom de despedida:

- Escreva-se outro.
- Sim, madame.
- E continue escrevendo.
- Irei.
- Mesmo quando eu não estiver aqui.
- Não diga isso...
- Jo, eu tenho que lhe dizer.
- Não, não tem.

— Eu tive muito tempo para pensar sobre isso, e eu não estou com medo. É como a maré saindo. Ela vai devagar, mas não pode ser parada. (ADORÁVEIS, 2019).

Apesar do tom melancólico que é atribuído ao romance nessa fase da vida das personagens, a adaptação de Gerwig concentra-se em dizer o necessário. Beth sabe da sua morte e não tem medo, pois contrastando com o romance em que ela diz “Não tenho medo, mas parece que vou sentir saudades de vocês no céu.” (ALCOTT, 2019, p. 460), na adaptação fílmica ela diz, olhando fixamente para Jo, que já não tem mais medo, pois sabe que como a maré, nada poderá pará-la.

Amy é a mais nova das irmãs March. Atenta e observadora, a arte sempre se fez presente na personagem, a qual era censurada por seus professores que “queixavam-se de que, em vez de fazer as somas, ela cobria a lousa de animais, as páginas em branco do atlas eram usadas para copiar os mapas, e caricaturas das mais engraçadas e absurdas pululavam em todos os seus livros nos momentos mais inoportunos” (ALCOTT, 2019, p. 68). Além disso, a personagem também era muito querida entre as amigas devido ao seu “bom humor e à feliz arte de agradar sem fazer esforço” (ALCOTT, 2019, p. 68). Entretanto, mesmo trazendo características positivas, Amy também trazia um apego muito forte à vaidade, a qual era atenuada devido ao fato de que “todos a paporicavam, e suas pequenas vaidades egoísmos desenvolviam-se a olhos vistos”. (ALCOTT, 2019, p. 68).

Gerwig, empenhada em enfatizar o lado artístico de Amy, nos apresenta na primeira imagem da personagem (figura 22) sua relação com a pintura. No desenvolvimento da cena, notamos que a expressão no rosto da atriz transparece a seriedade com a qual ela trata a pintura, como quem está, de fato, preocupada em obter um grande sucesso através de seu talento.

Figura 21 — Amy March e a tela



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Segundo Toril Moi (1989), os termos *Feminist* (Feminista), *Female* (Fêmea), e *Feminine* (Feminino) devem ser estudados de forma cuidadosa, pois cada um tem o um objetivo e direcionamento para o campo específico em que será estudado. Assim, o primeiro termo (feminista) é usado para apontar aquela que tem posição antipatriarcal e antisexista; o segundo (fêmea) como aquilo que é escrito *por mulheres*; e o terceiro (feminino) como a escrita marginalizada e reprimida pela política dominante. Entretanto, apesar da intenção da autora em falar a respeito de conceitos como feminilidade e feminino juntamente a questões sociais e culturais — e não apenas biológicas —, percebemos que existe uma linha tênue entre esses três termos, de forma que tentar delimitar essa diferença pode resultar em conceitos confusos e pouco precisos, visto que as questões entre o feminino, a mulher e as pautas feministas estão interligadas e buscam construir seus significados unindo esses três elementos. Em *Mulherzinhas*, Alcott constrói Amy March com a descrição da personagem que tem seus modos e jeitos moldados para contentar a sociedade em que está inserida.

Amy, embora a mais nova, era uma pessoa das mais importantes, pelo menos em sua própria opinião. Uma bonita donzela nêvea, com olhos azuis e cabelos louros formando cachinhos na altura dos ombros, pálida e esguia, e sempre se portando como uma jovem senhorita, *preocupada com seus modos*. (ALCOTT, 2019, p. 22, grifo nosso).

Revelando o pensamento da maioria das jovens mulheres brancas de classe média criadas em uma sociedade de base patriarcal, a preocupação da personagem em se portar como uma jovem senhorita que está sempre atenta a seus modos

relewa os traços culturais de uma época em que ser mulher não possuía relação com independência ou realizações profissionais, mas sim com o fato de ser um belo adorno para a aristocracia. Entretanto, não só de beleza e etiqueta é feita a mais nova das irmãs March. Agora, sem ser descrita por um narrador, as falas de Amy na adaptação revelam sua determinação, que são expressos por ela ao dividir seu maior desejo com suas irmãs: “ser artista, ir a Roma, fazer belos desenhos e ser a *melhor* pintora do mundo” (ALCOTT, 2019, p. 211, grifo nosso). Ela contradiz, portanto, a modéstia da dama segundo os bons costumes e mostra traços da sua ambição.

Para Lucia Osana Zolin (2003), a crítica literária feminista é excepcionalmente política, por preocupar-se em como essa crítica pode interferir na ordem social. Estudar e fazer crítica literária feminista não se limita a ler mulheres, mas sim interpretar suas criações e observar o impacto social causado por elas. Partindo disso, salientamos as questões que são colocadas na narrativa que possibilitam a discussão, em uma obra de 1868, sobre a questão do matrimônio na vida de quatro irmãs, e dentre elas, destacamos a forma consciente e franca que Amy March expressa suas ambições com relação ao casamento. Vejamos:

— E o que será de você agora, se me permite perguntar?

— Vou polir meus outros talentos e ser um ornamento para a sociedade, se eu tiver a chance.

Era um discurso característico, e parecia audaz, mas a audácia cai bem aos jovens, e a ambição de Amy tinha uma boa base. Laurie sorriu, mas gostou do espírito com o qual assumiu um novo propósito, antigo e querido, morreu, sem tempo para lamentar.

[...]

— Você não está noiva, espero? — E Laurie pareceu um irmão mais velho, sério de repente.

— Não.

— Mas ficará, se ele voltar e ficar de joelhos, não?

— Muito provavelmente.

— Então, você gosta do velho Fred?

— Eu poderia gostar, se tentasse.

— Mas você não pretende tentar até o momento apropriado? Deus me livre, que prudência sobrenatural! Ele é um bom amigo, Amy, mas não é o homem que eu pensei que você apreciaria.

— Ele é rico um cavalheiro e tem excelentes modos — começou Amy, tentando parecer tranquila e digna, mas sentindo um pouco de vergonha de si, apesar da sinceridade de suas intenções.

— Entendo. Rainhas da sociedade não podem viver sem dinheiro, então você quer um bom casamento e começar assim? Bastante correto e apropriado se considerarmos como funciona o mundo, mas parece estranho, saindo dos lábios de uma das filhas de sua mãe.

— É verdade, no entanto!

Uma fala breve, mas o tom decidido e tranquilo com o qual foi pronunciada contrastava curiosamente com a jovem oradora. (ALCOTT, 2019, p.559-560).

Nesse sentido, notamos que escritora Alcott trata a questão do matrimônio como uma discussão de teor dramático, mesmo mostrando a consciência que Amy tem a respeito de sua condição. Ou seja, mais que o desejo romântico existente com relação ao casamento, há a intenção econômica e social por trás disso. Esta consiste na ideia de que um bom casamento é aquele que proporcionará uma vida confortável à mulher, a qual deve se unir a um homem igualmente com bons modos.

Na obra *Adoráveis Mulheres* (2019), Greta Gerwig opta por levar ao cinema uma adaptação do romance *Mulherzinhas* (1868) com os mesmos discursos emancipatórios de Alcott, porém apresentados de forma potencializada. Então, ao invés de trabalhar Amy March como uma moça fútil e conformada com o destino de seu casamento, adiciona um discurso de tom revoltoso que expõe as verdadeiras questões econômicas e sociais veladas pelo acordo do matrimônio.

Figura 22 — "Eu quero ser ótima, ou nada."³¹



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

³¹ Fala retirada do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

De forma séria e incisiva, Amy fala para Laurie:

Bem, eu não sou poeta. Sou apenas uma mulher. Como mulher, não tenho como ganhar o meu dinheiro. Não suficiente para sustentar a minha família ou a mim mesma. Se eu tivesse o meu dinheiro, e eu não tenho, ele seria do meu marido assim que nos casássemos. E se tivéssemos filhos, seriam do meu marido não meus. Seriam propriedade dele. *Então não me diga que casamento não é uma proposta econômica, porque é, sim.* (ADORÁVEIS MULHERES, 2019).

A Amy March de Gerwig é uma personagem forte, que segue seus propósitos com muito afinco. Ela tem consciência da condição em que se encontra e do verdadeiro valor que tem o casamento para a mulher no século XIX. Em suma, Amy afirma com convicção que sabe o real objetivo econômico por trás do matrimônio. Assim, entendemos que essa fala vanguardista da mulher mais nova da família March revela a consciência dessa personagem e demonstra como Gerwig interpreta todo aquele contexto.

Diferente de Meg e Beth, Jo e Amy demonstravam sonhos mais ambiciosos. Josephine queria fazer “algo heroico ou maravilhoso que não será esquecido” (ALCOTT, 2019, p. 190), e Amy o desejo de não apenas ser pintora como “pintar ótimos quadros e ser a *melhor artista do mundo inteiro*” (ALCOTT, 2019, p. 190, grifo nosso). Logo, dentro de uma exposição de vontades e desejos, em que são apresentadas Meg, como aquela que quer uma linda casa e uma família amorosa, e Beth, cujo maior desejo é — além de seu piano —, “ficar em casa a salvo com o pai e a mãe e ajudar a cuidar da família” (ALCOTT, 2019, p. 190), intenções como “algo grandioso que não será esquecido” e “a melhor do mundo inteiro” trazem traços de personagens com personalidades ousadas e destemidas que, para além de um sonho de criança, tentarão buscar aquilo que desejam.

Entretanto, com o desenvolvimento da narrativa, percebemos que, apesar de ter existido uma forte perseguição a esses objetivos, nenhuma das irmãs ambiciosas teve sua aspiração atingida e ambas tiveram suas tentativas frustradas por, principalmente, “se compararem sempre com os modelos mais gigantescos e inatingíveis de genialidade masculina: Shakespeare para Jo, Michelangelo para Amy” (SHOWALTER, 2020, p. 38). Nessa perspectiva, é válido ressaltar também que, mesmo que Alcott tenha lido amplamente escritoras americanas, inglesas e francesas, como Madame de Staël (1766-1817), Mary Wollstonecraft (1759-1797), Maria Edgeworth (1768-1849), Lydia Maria Child (1802-1880), Margaret Fuller

(1810-1850), Charlotte Brontë (1816-1855), entre tantas outras figuras talentosas, a referência usada no romance, ainda assim, é William Shakespeare.

Ainda que tenha sido um importante propósito para Alcott não designar suas personagens ao famoso final romântico limitado a marido e filhos, as próprias condições históricas/sociais/mercadológicas não colaboraram para isso. Em uma de suas cartas, datada de 01 de novembro de 1868, achamos o desabafo e a indignação de Louisa: “Meninas me escrevem perguntando com quem as mulherzinhas se casam, como se fosse esse o único objetivo da vida de uma mulher. Eu *não casarei* Jo com Laurie para agradar ninguém.” (CHENEY, 2021, p. 182, grifo do autor). Assim, percebemos que Alcott tinha como pretensão fazer de Jo uma literata solteirona, e, a própria personagem demonstrava a consciência disso ao declarar que teria como desfecho ser “uma velha escritora, com uma pena no lugar do marido, uma família de histórias no lugar de filhos e, daqui a vinte anos, um pouco de fama, talvez [...]” (ALCOTT, 2020, p. 615)³². Porém, dentro das possibilidades ficcionais, e após inúmeros pedidos de suas leitoras para que, se não com Laurie, que Jo se casasse com alguém, Louisa atendeu aos pedidos dando à personagem um marido que

não era nem rico, nem portentoso, nem jovem, tampouco bonito — não era, em nenhum aspecto, o que se entendia por fascinante, imponente ou brilhante; e, mesmo assim, revelava-se tão atraente quanto uma chama amiga, e as pessoas pareciam reunir-se em torno dele tão naturalmente quanto se ele fosse uma lareira quente. (ALCOTT, 2019, p. 432).

A própria escolha de Alcott para o marido de Jo pode ser encarada como uma forma da autora mostrar sua insatisfação em casar uma personagem que, a princípio, ela gostaria de manter solteira.

Na adaptação de Gerwig, a negociação do casamento de Jo é mostrada ao final do romance. Sem citar os pedidos das leitoras, Gerwig mostra o acordo do desfecho da personagem sendo negociado pela Jo escritora com o próprio editor, Sr. Daswood, o qual após perguntar “Então, com quem ela se casa?” (ADORÁVEIS,

³²Apesar de usarmos ao longo da pesquisa a tradução de 2019 da editora Zahar, de Bruno Gambarotto, para traduzir este trecho, selecionamos a edição da Peguin Companhia, de Julia Romeu. Na tradução de Gambarotto, o trecho foi traduzido com “Uma solteirona literata, com uma pena por esposa, uma família de histórias no lugar de filhos e, daqui a vinte anos, talvez um pouco de fama [...]” (ALCOTT, 2019, p. 535, grifo nosso). Assim, acreditamos que a tradução do original “spouse”, por marido (como na edição da Peguin, de Julia Romeu), ao invés de esposa (como na edição da Zahar, de Bruno Gambarotto), traz uma tradução que consideramos mais assertiva sobre a citação em questão, visto que o destaque para a palavra marido se torna mais coerente devido aos desejos e questões sobre o matrimônio que a personagem levanta.

2019) recebe como resposta: “Durante toda a história ela diz que não vai se casar.” (ADORÁVEIS, 2019). Assim, no filme, Greta acrescenta nas falas de Jo possíveis pensamentos de Alcott sobre a situação em questão. Após uma longa conversa, Jo entrega o final matrimonial para o editor, que fica satisfeito. Entretanto, como este se nega a pagar adiantado, uma nova negociação acontece sob a porcentagem dos lucros e os direitos autorais. Por fim, eles chegam ao acordo de 6,6 por cento dos lucros para a autora e concordam que seu nome vai aparecer impresso na capa da obra. Afinal, segundo Jo: “Sr. Dashwood, se venderei minha heroína em casamento, eu mereço, pelo menos, o dinheiro dessa venda.” (ADORÁVEIS, 2019).

Figura 23 — A negociação da heroína



Fonte: frame do acervo da autora extraído do filme *Adoráveis Mulheres* (2019).

Entretanto, no caso da obra literária escrita por Alcott, sem ter essa possibilidade de deixar Jo March solteira, o desfecho matrimonial resultou na divisão de algumas críticas.

Assumindo a predileção particular pelo casal Jo e Laurie, a Simone de Beauvoir adolescente confessa ter largado o livro “como se tivesse queimado os

dedos” (BEAUVOIR, 2009, p. 84). Apesar de inicialmente inconformada, mais tarde, a jovem leitora assume ter entendido a escolha de Louisa em ter unido Jo a um professor dotado de grandes qualidades que a compreendia e a consolava, tornando-se, portanto, um homem honrado, superior, além de merecedor de seu amor e apto para acompanhá-la na vida. Simone foi uma das leitoras que entendeu a intenção de Alcott em trazer no professor “mais que um marido engraçado para Jo” (SHOWALTER, 2020, p. 42), mas também alguém gentil, afetuoso, intelectual, amoroso e confiável.

Madelon Bedell (1983), em contrapartida, comenta que o romance termina de forma inquieta e insatisfeita, fazendo com que Jo sacrificasse seu objetivo, sua ficção e sua independência. Indo por essa mesma linha de pensamento, Judith Fetterfley aponta para o fato de que, colocar um final com um personagem mais velho que representava uma figura de autoridade, reforça a construção de uma relação hierárquica, semelhante, por exemplo, a de um professor e sua aluna. Fetterfley nos mostra ainda como as escolhas de Jo foram conduzidas de modo a suscitar reflexões a respeito da condição da mulher escritora na América do século XIX (FETTERLEY, 1979). Isso porque quando comparamos a personagem jovem do início do romance — guiada por suas ambições literárias e contrária, por exemplo, à ideia de se casar e aos enredos literários românticos —, vemos que ela reconsidera algumas de suas posturas. No momento que Jo chega à vida adulta e depara-se com Meg casada, Beth morta e Amy noiva, ela, que a princípio se mostra ousada e corajosa, encontra-se cercada por um medo em relação a seu futuro e ao que ela fará com sua escrita, pois, ainda que saiba do seu talento, este não se mostra suficiente para oferecer sustento a sua vida cotidiana.

Além dessas questões, Josephine recua com sua escrita por causa do “medo de ser egoísta, medo de perder sua feminilidade, medo de tornar-se insensível, medo de receber dinheiro e medo de chamar atenção” (FETTERLEY, 1979, p.377, tradução nossa)³³. O medo existente em Jo deriva do fato de que, na época, uma boa escrita para mulheres era colocada como aquela que nunca deveria ser guiada pela ambição ou pelo desejo de reconhecimento, mas sim por questões sentimentais como, por exemplo, a busca por consolo para um dor insuportavelmente sentida

³³“[...] *fear of being selfish, fear of losing her womanliness, fear of becoming insensitive, fear of making money, fear of getting attention.*”

(FETTERLEY, 1979). Durante alguns momentos da narrativa, Jo escreve histórias sensacionalistas que, segundo recomendações do editor, deveriam ser curtas, excitantes e sem preocupação com a moral, pois estas eram as histórias que vendiam e era assim que ela estava ganhando dinheiro. Entretanto, mesmo achando essas questões não lhe atingiriam,

inconscientemente começava a profanar alguns dos atributos mais femininos do caráter de uma mulher. Passou a viver em má companhia; e ainda que imaginária, foi por ela influenciada, pois supria o coração e a imaginação com alimentos perigosos e insubstanciais, e o contato prematuro com o lado mais sombrio da vida, que chega para todos nós, levava-a a se desfazer rapidamente do desabrochar inocente de sua natureza.

Ela estava começando a sentir isso, mas do que ver, pois o esforço de descrever paixões e sentimentos de outras pessoas a levaram a estudar e a especular sobre si mesma — um divertimento mórbido ao qual mentes jovens e saudáveis não se entregam voluntariamente. O erro sempre traz sua própria punição; e, quando Jo mais precisou da sua, teve-a. (ALCOTT, 2019, 431).

Através de um discurso moralista, egoísmo, feminilidade e ambição são pontos importantes que perpassam a construção do caráter da personagem. Mesmo ganhando dinheiro com a venda de contos sensacionalistas, notamos que existe a preocupação em torno daquilo que era socialmente aceito e do que estava alinhado com a moral da época.

Retomando a leitura de Simone de Beauvoir (2009), vemos que ela reconhece a importância não apenas da escritora Louisa May Alcott, como também de seu romance *Mulherzinhas*. Neste livro, Beauvoir reconheceu sua imagem e seu destino a partir de uma cultura e de uma moralidade que pairavam sobre a riqueza, fazendo com que, na sua infância, seu modesto lar ganhasse algo de excepcional (BEAUVOIR, 2009). Mas, mais do que a projeção gerada, Simone reconheceu-se em Jo March e esforçava-se para ser como ela. Desse modo, ao trazer histórias do cotidiano com personagens próximas do real, *Mulherzinhas* envolve seus leitores, fazendo com estes se reconhecerem naquela história que está sendo contada.

Em um romance protagonizado por fortes personagens femininas, as irmãs March marcaram e continuam marcando muitas gerações. Com histórias de força e determinação, cada uma delas traz as suas particularidades e buscam fazer do seu sonho uma meta para a vida. Mesmo com muitas adaptações, o filme de 2019 apresenta a potencialização e o destaque nos discursos emancipatórios feitos pelas irmãs. Greta Gerwig deu visibilidade e realçou quatro personagens que, mesmo com

objetivos e desejos diferentes, lutavam — ainda que indiretamente — em busca de suas realizações pessoais ao mesmo tempo que se estabeleciam como protagonistas de suas próprias vidas. Trabalhando Meg como vaidosa e sensível, Jo como corajosa e perspicaz, Beth como meiga e resiliente e Amy como determinada e ambiciosa, a roteirista constrói personagens com complexidades distintas, buscando singularidade e equilibrando a determinação na busca de seus objetivos com a sensibilidade de jovens mulheres que tentam compreender e acolher seus próprios sentimentos. Então, as irmãs March lidam com seus pensamentos, ideias e convicções, trazendo falas que são: emancipatórias para o século XIX; essenciais para o século XXI; e cheias de significados para as mulheres em qualquer que seja o tempo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: “E ACHO QUE JO ESTAVA CERTA”³⁴

Concluimos que a literatura possivelmente auxilia no compartilhamento de sentimentos, ideias e angústias, além de revelar traços e costumes de uma época. Ela também nos convida a pensar a respeito daquilo que está sendo apresentado no universo ficcional e, principalmente, nos oferece a possibilidade de refletir sobre a narrativa e como ela foi construída. Dentro dessa perspectiva, o leitor passa a refletir sobre como as coisas poderiam ter acontecido, e isso acontece porque as ideias que são transmitidas, atravessando fronteiras geográficas e temporais, servem como um vínculo, entre as culturas, entre o passado e o presente, e entre as gerações, civilizações e pessoas (ARP, 2014). O fazer literário também está relacionado com o entendimento que se tem da sociedade no decorrer dos anos, e de como ele pode ser denunciado/revelado/analísado a partir dessa forma artística.

Em 1868, Louisa May Alcott, sob o pretexto de escrever “um livro de formação para garotas”, deu início a seu romance *Mulherzinhas*, que tratava dos amadurecimentos e aprendizados das quatro irmãs que compunham a família March. Assim, Margareth (Meg), Josephine (Jo), Elizabeth (Beth) e Amy revelam sua personalidade marcante, correndo atrás de seus sonhos e desejos enquanto enfrentam os desafios de crescer e as dificuldades de ser mulher na sociedade estadunidense do século XIX. Então, utilizando-se da ficção para falar da realidade, Louisa questiona as estruturas limitantes de uma sociedade marcada pelo machismo e pela misoginia, e coloca suas personagens como protagonistas da própria vida, mostrando as individualidades de cada uma e como elas lidam com os enfrentamentos da vida adulta.

Em 2019, a diretora e roteirista Greta Gerwig adapta o romance de Alcott. O filme *Adoráveis Mulheres* (2019) atenta para o fato de que, mesmo se passando no século XIX, o livro *Mulherzinhas* trazia questões que levantam debates sociais relevantes para a contemporaneidade. Desse modo, a narrativa se atualiza a partir de um olhar da contemporaneidade, mostrando a força de um livro que — mesmo com mais de 151 anos de publicação — continua sendo revisitado e gerando discussões que se fazem pertinentes. Com os elementos estéticos colocados a serviço do social, figurino, fotografia e trilha sonora apontam para as questões da

³⁴ Trecho retirado do romance *Mulherzinhas*, 2019, p. 60.

experiência humana levantadas por Alcott e que são adaptadas/vividas/compartilhadas por Greta. Além disso, a partir da adaptação cinematográfica, observamos como os direitos das mulheres ainda devem ser discutidos e reivindicados, evidenciando a importância do tema no presente. Lidando com emancipações e responsabilidades, ao longo de mais de 150 anos (1868-2019), os dramas e as conquistas das irmãs March norteiam leitoras de diferentes momentos e idades, trazendo temas relevantes em torno dos processos de amadurecimento individuais e explorando os confrontos existentes entre as construções do subjetivo da mulher e as convenções sociais herdadas. Na adaptação fílmica, Gerwig, ao levar o espectador a refletir a respeito da relação escritor/obra/filme e presente/passado/ ficção, optou por trazer elementos metaficcionalis que auxiliaram a evidenciar como as discussões a respeito desses tópicos persistem.

Dentro do ambiente cinematográfico e, para o presente estudo, a partir da perspectiva dos Estudos de Adaptação, sabemos que a forma como o texto primeiro é adaptado vai depender — dentre muitos fatores — de quem é o adaptador e qual seu objetivo. No cinema, segundo Woolf (1926), o fato de uma história ser narrada dentro de uma tela faz com que haja um certo distanciamento entre o espectador e a narrativa. Para Woolf:

Enquanto olhamos, parecemos ser removidos da mesquinhez da existência real. O cavalo não vai nos derrubar. O Rei não vai segurar nossas mãos. A onda não vai molhar nossos pés. Deste ponto de vista, enquanto observamos as travessuras de nossa espécie, temos tempo para sentir pena e diversão, para generalizar, para dotar um homem com os atributos da raça. (WOOLF, 1926)

Porém, esse pequeno afastamento nos permite ver as imagens projetadas como algo fora de nós, e por extensão, isso nos possibilita imaginar como seria a vida se não fizessemos parte dela.

Segundo Bernardo (2010a, p. 42) “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria vida.” Sendo comparada a um espelho que reflete aquilo que está a sua frente, a organização metaficcional faz com que seja possível uma melhor compreensão tanto das estruturas narrativas da ficção quanto das experiências do mundo contemporâneo que são vividas por autores e leitores. Então, a partir da metaficcionalidade trabalhada no cinema, é possível refletir sobre

as estruturas das narrativas, entendendo os diálogos entre ficção e realidade, bem como as definições de cada uma delas. Ao colocar, em 2019, uma personagem escritora que luta pela independência de outra personagem enquanto a história está sendo escrita, Greta Gerwig convida o espectador a refletir sobre o porquê daquela discussão ainda se fazer tão atual e presente, não só no cinema, como também na literatura.

Alcott relatava em seus diários: “Eu me pergunto se serei famosa o bastante a ponto de as pessoas se importarem em ler minha história e minhas batalhas. Não posso ser uma C.B [Charlotte Brontë], mas ainda assim vou fazer algumas coisas” (CHENEY, 2021, p. 87). A angústia da autora de *Mulherzinhas* em 1868 de tentar fazer algo relevante é refletida, como um espelho, na personagem adaptada por Gerwig, que passa toda a narrativa fílmica lutando por seus objetivos e fazendo da escrita seu refúgio e maior ambição. Com narrativas que refletem a respeito de questões que perpassam o matrimônio e a obrigação moral do final feliz, a adaptação fílmica destaca como cada uma das irmãs March lida com os desafios de crescer e assumir as consequências de suas escolhas. Em um movimento que une passado, presente e ficção, o uso da metaficção faz com que o espectador trace sua história junto à do filme, em uma narrativa que entrelaça leitor e espectador, e entrelaça, por fim, personagem/autora e roteirista. Com histórias que dialogam entre si, as protagonistas dessas duas obras não esperam pelo final feliz. Nós mesmas o escrevemos.

REFERÊNCIAS

- ADORÁVEIS Mulheres. Direção: Greta Gerwig. Culver City: Sony Pictures, 2019. 1 DVD (135 min.).
- ADORÁVEIS Mulheres. Direção: Gillian Armstrong. Culver City: Columbia Pictures, 1994. 1 DVD (114 min.).
- ALCOTT, Louisa May. *A chave misteriosa e o que ela abriu*. Tradução de Katherine Salles. São Paulo: Selo Damas Douradas, 2021. E-book. p. 1068.
- ALCOTT, Louisa May. *Boas esposas*. Tradução de Filipe Teixeira. São Paulo: Principis, 2020. 288 p.
- ALCOTT, Louisa May. *Flower Fables*. Massachusetts: Applewood Books, 2005, 210 p.
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Apresentação, tradução e notas de Bruno Gambarotto. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019. 597 p.
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: PenguinClassics/Companhia das Letras, 2020. 699 p.
- ALCOTT, Louisa May. *Os meninos de Jo*. Tradução de Karla Lima. São Paulo: Principis, 2021. 352 p.
- ALCOTT, Louisa May. *Rapazinhos*. Tradução de Karla Lima. São Paulo: Principis, 2021. 352 p..
- ARP, Robert. 1001 ideias que mudaram nossa forma de pensar. Tradução de André Fiker, Bruno Alexander, Ivo Korytowski, Paulo Polzonoff e Pedro Jorgensen. Rio de Janeiro: Sextante, 2014. 960 p.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Celina Portocarrero. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2016. 734 p.
- AZEREDO, Genilda. Macabea no céu dos oblíquos: as diferentes horas da estrela. In: AZEREDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (Orgs.). *Cinema e Literatura: poéticas e políticas da metaficção*. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 193-215, 2019.
- BALÁZS, Béla. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 77-99.
- BALDICK, Chris. *The concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BAYM, Nina. *Woman's Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem-comportada*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 274 p.

BEDELL, Madelon. *The Alcotts: Biography of a Family*. Nova York: Clarkson N. Potter, 1980. 416 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BEDELL, Madelon. Introduction. In: ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Nova York: The Modern Library, 1983, pp. 9-49.

BERNARDO, Gustavo. O gênero duplicado. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 28, p. 81-94, set. 2010a. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33094>. Acesso em: 3 jan. 2023.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010b. 280 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 200 p.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Editora Ática, 2005. 88 p.

CHENEY, Ednah Dow. *Louisa May Alcott: vida, cartas e diários*. Tradução de Maíra Meyer Bregalda. São Paulo: Principis, 2021. 367 p.

CORSEUIL, Anelise Reich. Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema: narrativas que viajam no tempo e no espaço. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2019, p. 401-411.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 295-304.

CURRIE, M. *Metafiction*. New York: Routledge – Taylor & Francis group, 2013. 262 p.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. 190 p.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.

DOUGLAS, Ann. Introduction. In: ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Nova York: The Modern Library, 1983, p. 7-27.

DUENAS, Maria. Pós-fácio. In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Marina Dela Valle. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019. 480 p. p. 471-473.

ELBERT, Sarah. *A Hunger for home: Louisa May Alcott and Little Women*. Filadélfia: Temple University Press, 1984.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015. 336 p.

FERREIRA, Helena Isabel Neves. *Louisa May Alcott em português: análise de Mulherzinhas (1977) — uma crítica de tradução*. Orientador: Isabel Pedro dos Santos. 2010. 124 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Letras: Estudos de Tradução, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/15386>. Acesso em: 9 jun. 2022.

FETTERLEY, Judith. Little Women: Alcott's civil war. *Feminist studies*, v. 5, n. 2, 1979, p. 369-383. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3177602?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aba95f8ea3b7aaedc384d258f424aa00f&seq=1>. Acesso em: 20 jun. 2022.

FIDÉLIS, Laís. Adoráveis Mulheres (Little Women): uma análise entre diferentes gerações. *Cinecom*, 2021. Disponível em: <https://www.jornalismo.ufv.br/cinecom/adoraveis-mulheres-little-women-uma-analise-entre-diferentes-geracoes/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

FRANCES HA. Direção: Noah Baumbach. Universal City: Focus Features, 2012. 1 DVD (86 min).

GAMBAROTTO, Bruno. Apresentação. In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Apresentação, tradução e notas de Bruno Gambarotto. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019. 597 p. p. 7-13.

GASS, William H. *Fiction and the figures of Life*. New York: Vintage Book, 1972. 324 p.

HALTTUNEN, Karen. "The Domestic Drama of Louisa May Alcott", *Feminist Studies*, v.10, 1984, p. 233-254.

HEILMANN, A.; LLEWELLYN, M. (Orgs.). *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*. London: Palgrave Macmillan, 2007.

HOLANDA, Lourival. A metaficção vista de perto e de longe. In: LOPES, Sebastião Alves Teixeira; LOPES, Maria Suely de Oliveira; MOURA, Lucas Lima (Orgs.). *A escrita no espelho: ensaios sobre metaficção*. 1 ed. Teresina (PI): EDUFPI / Cancioneiro, p. 143-153, 2020.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013, 273 p.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2013. 169 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JOVENS Mulheres. Direção: Clare Niederpruem. Scottsdale: PinnaclePeak Pictures, 2018. 1 DVD (112 min.).

KLEIMAN, A. *Leitura: Ensino e Pesquisa*. São Paulo: Pontes, 1989. 107 p.

LADY Bird: a hora de voar. Direção: Greta Gerwig. New York: Scott Rudin Productions, 2017. 1 DVD (93 min.).

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 1 ed. São Paulo: Ática, 2011. 97 p.

LITTLE Women. Direção: Alexander Butler. London: G. B. Samuelson Productions, 1917.

LITTLE Women. Direção: Harley Knoles. Los Angeles: Paramount Pictures, 1919. 1 filme (60 min.).

LITTLE Women [Seriado]. Direção: Winifred Oughton; Brenda R. Thompson. Produção: Pamela Brown. London: BBC, 1950. (6 ep. de 30 min.).

LITTLE Women [Seriado]. Direção: Alan Bromly. Produção: Joy Harington; Alan Bromly. London: BBC, 1958.

LITTLE Women [Seriado]. Direção: Paddy Russell. Produção: John McRae. London: BBC, 1970. (9 ep. de 25 min.).

LITTLE Women [Seriado]. Direção: Vanessa Caswill. Produção: Matthew Tabern; Hazel Baillie. London: BBC, 2017. (3 ep. de 57 min.).

LITTLE Women [Minissérie]. Direção: David Lowell Rich. Produção: David Victor. New York: NBC, 1978.

LITTLE Women [Seriado]. Direção: Kazuya Miyazaki. Produção: JuzoTsubota. Tokyo: Toei Animation, 1981. (26 ep. de 30 min.)

LITTLE Women [Musical]. Direção: Susan H. Schulman. Produção: Randall L. Wreghitt. Nova York: Broadway, 2005. (2 hrs. e 30 min.).

LYRA Sarah. *Adoráveis Mulheres: conheça todas as adaptações cinematográficas do romance*. *Adoro Cinema*, 2020. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-152669/>. Acesso em 02 ago. 2022.

LUCKAS, Georg. Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister. Posfácio. In: GOETHE, W. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994. 615 p. p. 593-613.

MELLO, Evelyn. O caminho de formação das peregrinas: o Bildungsroman como estrutura do romance “Mulherzinhas” de Louisa May Alcott. *Todas as Musas*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 116-126, jan./jun., 2016. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/14Evelyn_Mello.pdf. Acesso em: 4 jun. 2022.

MOI, Toril. Feminist, Female, Feminine. In: BELSEY, Catherine; MOORE, Jane (EE.). *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Nova Iorque: Wiley-Blackwell, 1989. p. 117-132.

MOISES, Massaud. Dicionário de termos literários. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONACO, J. *How to read a film: the world of movies, media, multimedia*. 3ed. New York: Oxford University Press, 2000. 667 p.

5 MOTIVOS para toda feminista curtir o filme “Adoráveis Mulheres”. *Cineset*, 2015. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/5-motivos-para-toda-feminista-curtir-o-filme-adoraveis-mulheres/>. Acesso em: 02 ago. 2022.

NECCHI, Vitor. A potencialização da leitura na era do audiovisual. In: SANTOS, F.; NETO, J. C. M.; ROSING, T. M. K. (Org.). *Mediação de Leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores*. 1. Ed. São Paulo: Global, 2009. p. 267-279. 284 p.

NÓBREGA, Caio Antônio. Sweet Tooth, de Ian McEwan, no jogo de espelho na metaficção. In: AZEREDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich (Orgs.). *Cinema e Literatura: poéticas e políticas da metaficção*. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 193-215, 2019.

NOOMÉ, Idette. Shaping the self: A Bildungsroman for girls? *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*, v. 25, n. 3, p. 125-150, nov., 2004. Disponível em: <https://journals.co.za/doi/10.10520/EJC61817>. Acesso em: 6 jun. 2022.

OLIVEIRA, Janio Davila de; VIEIRA, Andre Soares. A metaficção no romance Budapeste, de Chico Buarque de Holanda. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.6, n.2, p. 374-388, 2017.

O LIVRO dos símbolos — Reflexões sobre imagens arquetípicas. Alemanha: TASCHEN, 2012, 807 p.

O SENHOR dos anéis: a sociedade do anel. Direção: Peter Jackson. Produção de Peter Jackson. Queenstown: Warner Bros, 2001. 1 DVD (178 min.).

PERRONE-MOISES, L. Mutações da literatura do século XXI. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016. 260 p.

PETERS, J. D. *Feminist Metafiction and the Evolution of the British novel*. Florida: University Press of Florida, 2002.

PICCININ, Fabiana; STEINDORFF, Gabriel. O narratário como confidente: metaficção e quebra da quarta parede em “House of Cards”. *Linguagens — Revista de letras, artes e comunicação*. v. 11, n. 1, p. 148-160, 2017. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/5534/0>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PINHEIRO, Ana Paula Lúcio; SAMPAIO, Débora Adriano. O audiovisual como recurso de incentivo à leitura. *Folha de rosto: Revista de biblioteconomia e ciência da informação*. v. 3, n.2, p. 5-14, 2017.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. 159 p.

REISEN, Harriet. *Louisa May Alcott: the women behind little women*. New York: Picador, 2010.

ROSE, Anne. *Transcendentalism as a social movement, 1830-1850*. New Haven: Yale University Press, 1981.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do Kunstlerroman. *Revista Signótica*, v. 15, n. 1, p. 35-51, jan./ jun. 2003. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/3764/3529>. Acesso em 03 fev. 2023.

SAXTON, Martha. *Louisa May: A modern biography*. Nova York: Avon, 1978. 428 p.

SCHOLES, Robert. Metafiction. *Iowa Review*, n. 1, p. 100-115, 1970.

SHOWALTER, E. Introdução. In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2000. 699 p. p. 15-43.

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras. Passeios hamletianos de Cortázar e Antonioni: metaficção e narrativas à beira da paralisia. In: AZEREDO, Genilda; COURSEUIL, Anelise Reich (Orgs.). *Cinema e Literatura: poéticas e políticas da metaficção*. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 127-155, 2019.

SILVA, Valéria Fernandes da. *Shoujo-café*, 2020. Comentando Adoráveis Mulheres (Little Women/1994): Uma bela versão, mas não tão feminista quanto parece. Disponível em: <http://www.shoujo-cafe.com/2020/02/comentando-adoraveis-mulheres-little.html>. Acesso em 09 jun. 2022.

SMITH, Patti. Prefácio. In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Julia Romeu. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2020. 699 p. p. 9-14.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Goncalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. *In*: STAM, Robert; Alessandra Raengo. *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. New Jersey: Blackwell publishing, 2005. p. 20-156. 992 p.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, v.51, p.19-53, 2006.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, James (Org). *Film Adaptation: series depth of field*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.272 p. p. 54-79.

SUKENICK, Ronald. *The death of the novel and other stories*. The Dial Press, 1969. 200 p.

TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: The cultural work of American fiction, 1790-1860*. Nova York: Oxford University Press, 1985.

VASCONCELOS, Suelen Gonçalves. Mulherzinhas de ontem, de hoje e sempre. Prefácio. *In*: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Diego Raigorodsky. São Paulo: Martin Claret, 2019. 675 p. p. 5-11.

VICENTE, Álex. Greta Gerwig “O feminismo de 'Mulherzinhas' não é excludente; todos os homens e mulheres ganham”. *El País*. 21 dez. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html>. Acesso em: 5 set. 2021.

WAUGH, P. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge – Taylor & Francis group, 2001.

WOOLF, V. *A arte do romance*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2019. 160 p.

WOOLF, V. The movies and reality. *New Republic*, v. 47, s.p. Disponível em: < <https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality>>. Acesso em fev 2023.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014. 189 p.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Niva*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o Ensino da literatura*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 1991.

ZOLIN, Lúcia O. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas, ZOLIN, Lúcia O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2.ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-203.