RELICI

QUATRO MOÇAS DE TALENTO: UM ESTUDO DE PERSONAGENS EM *ADORÁVEIS MULHERES* (2019)[1]

FOUR TALENTED GIRLS: A CHARACTER STUDY IN LITTLE WOMEN (2019)

Júlio César Lobo[2]

RESUMO

Esse texto é um ensaio sobre o filme de ficção norte-americano *Adoráveis mulheres* (*Little women*, 2019), escrito e dirigido por Greta Gerwig, numa adaptação do romance *Mulherzinhas* (1868), de Louise Marie Alcott (1832-1888), centrando-se na discussão das vocações artísticas (escritora, pintora, pianista e atriz) de quatro adolescentes antes, durante e depois da Guerra civil. A nossa abordagem privilegiará a discussão de aspectos relacionados às características dos entraves enfrentados por três dessas irmãs (Josephine, Amy e Meg) para a consecução de uma carreira naqueles tempos citados, uma vez que se trata de drama de época. Com esse objetivo, acionaremos conceitos básicos relativos à história da arte ocidental – com as restrições à presença da mulher como artista profissional, - ao mercado literário na segunda metade do século XIX, aos preconceitos com a ocupação de atriz e os aspectos relacionados ao confronto da obra de arte única com a cultura de massa.

Palavras-chave: *Adoráveis mulheres*, vocação, Greta Gerwig.

ABSTRACT

This text is an essay on the American fiction film *Little women* (2019), written and directed by Greta Gerwig, in an adaptation of the novel *Little Women* (1868), by Louise Marie Alcott (1832-1888), focusing in the discussion of the artistic vocations (writer, painter, pianist and actress) of four teenagers before, during and after the Civil War. Our approach will privilege the discussion of aspects related to the characteristics of the obstacles faced by three of these sisters (Josephine, Amy and Meg) in achieving a career in those times mentioned, since it is a period drama. With

[1] Recebido em 07/02/2023. Aprovado em 11/02/2023. doi.org/10.5281/zenodo.8027124
[2] Universidade Federal da Bahia/Universidade do Estado da Bahia. jclobo2000@yahoo.com.br

this objective in mind, we will use basic concepts related to the history of western art - with restrictions on the presence of women as professional artists, - the literary market in the second half of the 19th century, prejudices with the occupation of actress and aspects related to the confrontation of unique artwork with mass culture.

Keywords: *Little women*, vocation, Greta Gerwig.

> Quando nos confrontamos com uma obra de arte, essa talvez seja a nossa única reação possível: o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegrias, trazem a possibilidade de esclarecimento.
> *Livro das orações inglesas*, 1662.

APRESENTAÇÃO

O filme norte-americano *Adoráveis mulheres* (2019) é a sétima adaptação apenas para o cinema do romance *Little women* (publicado inicialmente em duas partes, nos anos de 1868 e 1880), da norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888).O título brasileiro de sua edição – *Mulherzinhas* – pode sugerir uma certa depreciação, o que não está presente na obra original uma vez que é como o pastor March (Bob Odenkirk) refere-se às suas filhas adolescentes: Meg, Josephine/Jo, Beth e Amy, as quais, no início da história tem 16, 15, 13 e 12 anos respectivamente. É importante que se tenha isso em mente principalmente porque, nessa adaptação, são as mesmas atrizes, com sutis diferenças de caracterização, que as interpretam ao longo de sete anos. Quando da realização desse filme, a irlandesa-norte-americana Saoirse Ronan (Jo) tinha 25 anos; a inglesa Florence Pugh (Amy), 23; a também inglesa Emma Watson (Meg, a primogênita), 19; e a australiana Eliza Scanlen (Beth), 20 anos. Interessa-nos principalmente abordar o tópico da vocação artística em todas elas, enquanto adolescentes, ou seja, como elas são representadas com relação ao contexto familiar, ao contexto regional e ao

mercado específico de cada uma delas: literatura, pintura, música clássica e teatro. Marmee (Laura Dern), uma dona de casa, é a mãe de todas elas.

Cada uma dessas aptidões artísticas é trabalhada em nosso texto em blocos distintos, marcados pelo intertítulo com o nome da personagem a ela associada. Trata-se de uma estratégia que procura dar conta da discussão de uma narrativa que tem praticamente quatro coprotagonistas, numa história que não é contada numa sucessão linear, ficcionalizando aspectos relevantes a serem enfrentados por cada uma delas, a saber: *a)* Josephine/Jo - gêneros literários, ficção serializada na imprensa, o mercado do livro com seus gêneros de sucesso, o trabalho solitário, a dependência dos editores e a permanente angústia entre a expressão pessoal, via estilo e gosto, e "aquilo que vende"; *b)* Amy, de gosto pessoal refinado, tem que lutar com o investimento pesado que se fazia à época para um aperfeiçoamento, com estudos em academias em Paris e Roma em uma família de poucos recursos, além das restrições de gênero; *c)* Meg, a atriz do quarteto, não possui as ambições das irmãs precedentes, tem à frente um preconceito com atrizes; e *d)* Beth, a melhor pianista das "adoráveis mulheres", não sonha com maiores aspirações artísticas.

A imagem inaugural desse filme é uma tomada com pouca iluminação, em que se vê uma mulher em pé, em plano americano, de costas para a câmera, com a cabeça baixa diante de uma porta fechada em que está identificada uma editora: Roberts Brothers Publishing. Segundos depois, ela levanta a cabeça, aparentemente respira fundo, toma uma postura ereta e resolve entrar. No interior, há quase uma dezena de homens, trabalhando. Ela segue resolutamente até avistar um senhor de cabelos grisalhos a uma mesa. Trata-se de Mister Dashwood (Tracy Letts), *publisher* de periódicos em Nova York, a quem ela vai propor a edição comercial de seus contos no que é bem sucedida. São poucos minutos, mas se tem um perfil da protagonista, de sua vocação e do tipo de narrativa a que se vai assistir: um drama

em torno de motivações, objetivos (artísticos e existenciais) e os meios de como consegui-los ou não. Um dos mandamentos da produção hollywoodiana é que o público seja tomado pelo filme o mais cedo possível a tempo de refletir se quer continuar a assisti-lo ou ir fazer outra coisa. Há até publicações, defendendo o início do filme como sua "matriz", que se detém apenas nesse tipo de análise. Ao fazê-lo, esses autores apostam no conceito de "engendramento" da narrativa em suas primeiras tomadas, que, idealmente, deveriam proporcionar elementos relativos ao gênero narrativo, herói, vilão etc., o que ocorre neste filme.

O fato é que, decorridos uns cinco minutos, a narrativa do drama *Adoráveis mulheres* literalmente pula de Nova York em direção a Paris, mais propriamente para o Parc Monçon, onde descortinamos uma jovem muito elegante, passeando de carruagem com uma idosa. Trata-se de Amy, acompanhada de sua Mecenas, a tia March (Meryl Streep), que lhe patrocina aulas de pintura e de francês. De repente, Amy é tomada de uma grande alegria: avista Laurie (Timothée Chalamet). E ambos reconhecem como se transformaram fisicamente ao longo de vários anos. A importância dele para ela não será fornecida com um jorro de adjetivos e advérbios, mas, sim, por um recurso de filmagem (acelerada) e de montagem (ralentada): a visão dele por ela nos é mostrada em câmera lenta, acentuando o seu porte físico, a sua elegância, o seu charme e suas passadas longas. A tomada subjetiva busca nos aproximar do que ele significaria ou significou para Amy.

O recurso de desaceleração dos movimentos de Laurie é usado de novo quando ele se afasta dela e a mesma o contempla – via câmera subjetiva -, voltando a cabeça para trás com a charrete em movimento. Mas, Laurie não é importante apenas para Amy, o que comprovaremos ao longo da narrativa. Outro corte seco, e estamos diante de Meg, já casada, com dois filhos, indecisa se deve gastar seus parcos recursos na compra de um corte de tecido. Mais ou menos, um minuto

depois, outro corte seco nos leva para a caçula dos March, Bete, ao piano em sua casa. Não há uma só palavra dela, que apresenta uma expressão triste. Saberemos depois que a mesma já está enfrentando uma doença fatal. De certa forma, a cultura do videoclipe talvez tenha nos ajudado a não nos assustarmos tanto com tanta elipse nessa espécie de prólogo estendido.

De repente, surge um letreiro: “Sete anos antes”. Tem início um *flashback*, de certa forma incomum, uma vez que costumeiramente esse expediente de rememoração deve se encerrar com o retorno ao plano em que ele começou. A partir desse ponto, a instância narradora dispensará qualquer cronologia mais rigorosa na disposição das sequências. Veremos Meg casada com dois filhos, e, mais adiante, ela indo para um baile de debutante. Tivemos, no prólogo, Amy se reencontrando com Laurie e, posteriormente, ela o conhecendo após ser ferida numa punição na escola. O espectador acostumado com a estrutura tatibitate dos três atos poderá se sentir desorientado.

A primeira sequência, que caracteriza fortemente Jo como uma escritora em potencial e mulher destemida, é um dos bons exemplos da remontagem que o roteiro de Greta Gerwig faz com o original de Alcott. A primeira vez que Jo vai à Volcano Press, no romance *Little women*, está no capítulo 34 (“Um amigo”), Parte II, da edição brasileira: *Mulherzinhas*. Se há essa anomalia na adaptação, por outro lado, roteiro e direção colocam no início da narrativa os elementos essenciais da caracterização da protagonista: quem ela é, como age e o que objetiva fazer mais adiante. Diante das peculiaridades narrativas apontadas, optamos por trabalhar a abordagem do nosso estudo de caracterizações por blocos, iniciando obviamente pela protagonista e seguindo por suas coadjuvantes ordem decrescente de importância na trama.

RELICI

PARTE I. UMA ESCRITORA CHAMADA JO

Mas quem é mesmo Jo? Mesmo sem ser a mais velha das quatro moças de talento, a que nos referimos no título desse texto, ela se toma como a responsável por manter o sustento de sua família enquanto o pai estiver fora, como capelão do Exército da União (Yankee), na Guerra civil norte-americana (1861-1865), e mostrando-se irritada por não poder lutar também, fato que a leva um desabafo: “Eu acho que é uma decepção ser mulher”. Não podendo servir naquelas tropas, ela busca a edição de seus escritos e espera, um dia, poder trabalhar em um romance, cujo futuro editor já advertiu: “A sua heroína deve se casar ou morrer até o final”. Vale notar que os textos de Jo vêm a público sob pseudônimo e, segundo ela, isso é feito para não magoar a sua mãe, que não gosta de histórias sangrentas. Mais do que dramatizar o cotidiano de uma escritora de classe média baixa nos arredores de uma cidade do interior no Estado de Massachusetts, na segunda metade do século XIX, esse filme constrói a trajetória de sua personagem principal de modo singular, cujo comportamento destoa em parte daquele de suas irmãs e totalmente do seu entorno.

Na realidade imediata, no século em que se passa a história, havia outros motivos para que uma mulher divulgasse seus textos sob o anonimato. A biografia de muitas escritoras famosas mostra que a maioria delas publicava também sob pseudônimo, mas não um feminino, como faz Jo, mas, sim, com um masculino, uma vez que os críticos importantes consideravam produções artísticas de mulheres obras de segunda categoria. Assim procederam, por exemplo, as famosas irmãs Brontë - citadas numa conversa sobre questões de gênero entre Laurie e Amy: Emily assinava seus textos com o nome de Ellis Bell, e Charlotte era Currer Bell para os seus leitores. A primeira é autora de *O morro dos ventos uivantes* (1847), e a segunda, de *Jane Eyre* (1847). A britânica Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*,

lamentava que o uso de pseudônimo masculino não havia levado as suas colegas de ocupação naquela época ao sucesso. Ainda a propósito das relações gênero-literatura e pseudônimos masculinos, Woolf, numa resenha, argumenta que a diferença fundamental entre a escrita masculina e a feminina não era que "os homens descrevem batalhas e as mulheres, os nascimentos dos filhos, e, sim, que cada sexo descreve a si mesmo. As primeiras palavras usadas para descrever um homem ou uma mulher geralmente bastam para revelar o sexo do escritor" (2014**,** p.30).

Prestígio ou popularidade?

Com o fim de tentar uma carreira profissional como escritora, com ou sem pseudônimo, Jo aloja-se numa pensão em Nova York e resolve mostrar seus originais também para um colega de moradia, um imigrante alemão, o professor Friedrich Bhaer (Louis Garrell). Ele não gosta do que ela escreve – sobre duelos e mortes. Friedrich não sabe que o *publisher* Dashwood quer dela histórias "curtas e apimentadas". Por sinal, em um dos encontros com este senhor, Jo tenta antecipar mais uma recomendação dele dizendo que ela não vai se esquecer de fazer as personagens "pecadoras" se arrependerem. Para surpresa dela, ele lhe avisa que os sobreviventes da Guerra civil norte-americana não querem se entreter com textos sisudos nem com sermões ou lições de moral. As observações de Dashwood encontram um sólido piso argumentativo, para ficarmos apenas no cinema, numa bibliografia norte-americana que estabelece uma forte relação do sucesso dos cinemusicais hollywoodianos durante o período da Depressão.

Antes de ter acesso aos originais de Jo, Friedrich já lhe havia presenteado com as obras completas de Shakespeare, recomendando que as lesse para uma melhor construção de suas personagens. A resposta dela é rápida e irritada: "Não

posso passar fome para manter a classe". Um pouco antes, quando ele havia lhe dito que ela só vivia trabalhando, ela já o tinha alertado para o papel do dinheiro na vida dela: "Dinheiro é tudo o que mais busco nessa existência mercenária". Expressão que, por sinal, nos remete àqueles versos de outro poeta e dramaturgo europeu, Bertolt Brecht, referentes à sua passagem por Hollywood: "Toda manhã, para ganhar meu pão, vou ao mercado onde se compram mentiras. / Esperançoso, /entro na fila dos vendedores". De passagem, o vil metal será ainda tema de fundas preocupações de suas irmãs Amy e Meg.

Como vimos acima, Jo está interessada em comercializar a sua arte, buscando recursos para a sua família, e não está preocupada em prestígio literário, principalmente – repetimos – porque os edita sob pseudônimo. Quando na abertura do filme, Jo vai ao *publisher* da Volcano Press, ela já havia publicado em duas revistas norte-americanas e ganhado prêmios. O que a protagonista está fazendo é se aproveitar da existência dos primeiros periódicos literários voltados para um novo público, em que há também uma classe trabalhadora pós-escravidão que já tem acesso à escola e que ler contos, crônicas ou romances populares que a imprensa publica em série, os chamados folhetins. Sendo assim, a observação do seu colega de pensão sobre a contribuição de Shakespeare para a construção das personagens dela pode até ser pertinente, mas a questão do novo público leitor parece a Jo mais consequente. Além disso isso aponta para uma dualidade que, às vezes parece uma dicotomia incontornável: prestígio (via livros) ou popularidade (via folhetins)?

A dicotomia prestígio *versus* popularidade, entre outras coisas, traz à cena uma argumentação que procura associar o primeiro termo a público enquanto uma determinada popularidade estaria vinculada ao emergente mercado da indústria gráfica em que se inclui a edição de periódicos culturais ou não. E esse mercado, já na segunda metade do século XIX, tem suas especificidades de que é exemplo a

relação de publicações estampada na entrada da Volcano Press na primeira tomada do filme *Adoráveis mulheres*: *The Weekly Volcano*, *The Literary Light*, *The Long Island Sportsman*, *The Monthly Register*, *Atlantic Panorama*, *The Weekly Progress*, *The Morning Star* e *New York Kaleidoscope*. Naquela mesma época, por exemplo, no Brasil, grandes autores, em seus textos mais longos, eram publicados apenas por livreiros, como Garnier (Machado de Assis) e, a partir dos anos 1930, por nomes como José Olympio (lançador de Graciliano Ramos, por exemplo).

Quando não está escrevendo, Jo – que não namora ninguém – é uma militante do celibato feminino. E ela explica o porquê de sua posição para Marmee, quando esta contesta a solidão em que, no seu entendimento, essa sua filha estaria vivendo depois dos casamentos de Amy e de Meg (ambas desistiram das carreiras de pintora e de atriz, respectivamente) e da morte precoce de Beth, a pianista da família: “Se eu fosse uma garota num livro, tudo seria mais fácil. Mulheres têm mentes e têm almas, além de corações. Elas têm ambições, têm talento, além da beleza. Eu estou cansada de as pessoas ficarem dizendo que o amor é a única coisa para o que as mulheres servem”. Por falar em Amy, Meg e Beth, Jo tem uma intensa participação na vida de suas irmãs. Mas quem são elas?

PARTE II. AMY: “A MELHOR PINTORA DO MUDO”

Pela ordem de entrada em cena, Amy é a segunda, surgindo aproximadamente ao sexto minuto, numa aula de pintura ao ar livre, trabalhando em um quadro, que remete, pela composição e pelo estilo, à famosa tela *Le dejeuner sur l’herbe* (1863), de Édouard Manet. Há, no entanto, grandes diferenças entre o quadro de Manet e o exercício de Amy. Nele, não há uma mulher nua como no original (o que causou um escândalo na época), nem a outra mulher que está no regaço (o que motivou o título original da obra: *O banho*). Porém, a disposição dos

dois homens e da mulher, sentados na grama no centro da tela, atesta o plágio de quem planejou as poses, o professor deles, certamente. Ainda sobre esse exercício, Amy se mostra pouco contente com o seu resultado após olhar os quadros dos seus dois colegas de aula. Entre outras coisas, a citada aula introduz na narrativa o Impressionismo.

A primeira representação da inclinação de Amy para as artes plásticas dá-se em sala de aula quando ainda adolescente. Sabemos disso porque, no cinema norte-americano, meninas adolescentes são representadas com franjas. Uma colega pede-lhe que desenhe em sua lousa uma caricatura de um idoso e sisudo professor. Essa atividade é o pagamento a uma dívida contraída em torno de limões em conserva. Amy não percebe a chegada do mestre ao ambiente. A punição física infligida a Amy pela peraltice faz com que Marmee a retire daquela instituição, colocando-a, doravante, sob a tutela pedagógica de Jo, que já faz isso com Beth.

Para Beth, por exemplo, já havia sido fechada a possibilidade de acesso à escola, a qual – juntamente com a família e a vizinhança -, segundo Erik Erikson, em *Identity, youth and crisis*, fornece o contato e a "identificação experimental" com outros adolescentes e com outros adultos além do pai e mãe. Essa "identificação experimental" com a vizinhança também pouco pode ajudar. Com os Laurence isto não pode ocorrer porque há somente um adolescente, muito mais velho do que ela e extremamente ligado a Jo e a Amy. Com a família Hummels – a quem ajuda no Natal – também não é possível: os seis filhos são de idade muito inferior a Beth além do fato de eles falarem apenas alemão.

Genialidade e concorrência masculina

A despeito do seu talento para a representação plástica, evidenciado precocemente com o episódio da caricatura, Amy, agora aos 20 anos, se considera

um fracasso por não ter atingido o alto padrão que se impôs como objetivo, avaliando o que faz como “tolices artísticas”. Trata-se de um tema recorrente nos desejos dela o que faz com que, Laurie, a sua mais constante companhia masculina em Paris, lhe pergunte: “Quando vai começar a sua grande obra de arte, Rafaela?” Ela lhe responde que isso jamais acontecerá, que “talento não é genialidade” e que, por mais que ela se dedique, nada poderá mudar com relação a isso. E a sua meta é alta: “Eu quero ser ótima ou nada”. Laurie lhe rebate colocando uma questão de gênero: “Quais mulheres podem entrar no Clube dos Gênios, afinal?” Ao que ela responde rapidamente, citando um exemplo mais perto da cultura norte-americana [os dois estão em Paris], referindo-se às irmãs Brontëe [Charlotte e Emily], advertindo que são os homens aqueles que determinam quem são os gênios. E Laurie, complementa: “Eles eliminam a concorrência”. Em outro momento, durante um baile, Laurie, visivelmente embriagado, se dirige a ela como a “*grande artiste*”.

Essa expressão acima em francês com que Laurie a ironiza aponta inevitavelmente para questões de gênero pois o termo “artista de gênio” ou apenas “gênio” acabava por se tornar um monopólio masculino, uma vez que, segundo Ana Paula Cavalcanti,

> [a]creditava-se que apenas aquela parte da humanidade havia sido premiada com as faculdades mentais que a capacitava a criar, a inovar ou transformar os saberes, construir a cultura, concretizar as artes (2019, p.65).

Cavalcanti chega a estabelecer uma relação entre a citada genialidade e os gêneros artísticos, informando-nos que, ao longo do século XIX, nos principais centros difusores de artes plásticas – leia-se Paris e Roma - , difundiu-se a ideia de que as mulheres – devido ao seu “espírito delicado”, a sua “atenção ao detalhe” – se prestavam melhor às “pequenas obras”, propensas essas a se destacarem por “um sentido decorativo e imitativo”, caracterizando o que se entendia por “arte feminina”,

“gênero feminino”, ou seja, “um rótulo produzido historicamente” (2019, p.44). Consequentemente, destinavam-se às mulheres uma espécie de gueto: a produção de naturezas-mortas, pinturas de flores, telas em dimensões reduzidas etc.

Mais acima, em sua conversa com Amy, Laurie, ironicamente, chama Amy de Rafaela, como, anteriormente, havia procurado comparar a arte dela com a de Michelangelo. Comparações desproporcionais, em nosso entendimento. Rafael havia se destacado como pintor (de altares, retratos e muitos autorretratos) e arquiteto, especialmente para o Vaticano. Já o segundo possuía várias habilidades: escultor, arquiteto, poeta e pintor. Para ser mais ou menos justo, e ficar apenas no mesmo gênero artístico e de identidade, ele talvez pudesse comparar os progressos dela, através das aulas, pagas pela antipática tia March, com as pintoras que estavam em evidência, naquele período entre os impressionistas, como as francesas Berthe Morisot, Suzanne Valadon e Eva Gonzalés ou a norte-americana Mary Cassat. Naquela época, tempos do florescimento do Impressionismo, a grande arte, a que se refere Laurie, não poderia se aplicar ao que ela produzia, pois esse termo se referia à pintura figurativa – com que ela trabalhava – mas os temas eram históricos, mitológicos e religiosos (Cristianismo exclusivamente). O que ocorria, em síntese, à época ambientada no filme em discussão, era uma generificação das chamadas Belas Artes em que se destina às mulheres a pintura em miniaturas, as ilustrações em livros científicos, o desenho de joias, além de atividades, que acabaram por prosseguir pelos séculos seguintes, agora em gêneros artísticos menos prestigiados como o bordado, as rendas e a decoração em porcelanas.

Por seu lado, o roteiro sensível de Gerwig trata de colocar alguns desses “gêneros femininos” em cenas com Amy. Exemplo 1: a tia March interrompe Amy enquanto ela está pintando uma tela em sua casa para lhe convencer sobre a necessidade que essa sua sobrinha tinha de “casar-bem”, ou seja com um homem

rico. Terminado conselho, a tia lhe diz, meio ironicamente: “Pode voltar para as suas telinhas”. Exemplo 2: Amy está em um atelier, esperando a chegada do seu noivo, o abastado Fred, quando Laurie aparece e novamente discute o futuro artístico dela. E o que ela está pintando antes dessa interrupção? Uma natureza-morta. Exemplo 3: outro gênero atribuído historicamente às mulheres era a pintura de retratos. Não por acaso, nessa mesma sequência do atelier, quando Amy já se preparava para retirar o seu avental, Laurie lhe propõe pintar o seu retrato.

A concorrência masculina, citada mais acima, associada a questões de gênero, é também um aspecto-chave na argumentação da historiadora de arte Linda Nochlin, que começa pontuando o que as mulheres pintoras já perdem de saída diante da falta de estímulo familiar, de oportunidades educacionais e de premiações, dados esses que, segundo essa profissional, acabavam por direcionar vários talentos para a “principal carreira da mulher: o casamento” (2019, p.27). Trata-se de uma espécie de rendição para Amy que admite para Laurie o seu fracasso. Naquela época, ter sucesso no campo das Artes Plásticas era “o processo final de acúmulo de reconhecimento”, como frisa Ana Paula Simioni (2019), através dos “círculos de reconhecimento”. Esses pressupunham a ultrapassagem de vários ciclos, iniciado pelo sucesso entre os próprios pares e escritores, passava pela crítica especializada (incluindo-se aqui curadores e museus), chegava ao mercado (colecionadores e proprietários de galerias) até se chegar ao grande público.

Desencantada com a rala perspectiva que ela vê em se tornar uma pintora reconhecida e também como uma forma de se afastar de Laurie – o neto de Mr. Laurence (Chris Cooper), com quem se encontra em vários locais e é seu mais constante modelo -, Amy resolve dar um tempo com as telas e volta para Concorde. Lá, a abastada e ranzinza tia March oferece-lhe, além de casa e comida, uma gratificação mensal para que ela lhe leia histórias. Trata-se de uma oportunidade

para que a narrativa ofereça mais traços da personalidade dessa senhora, especialmente quando ela resolve detratar todos as sobrinhas: “Amy, você é a esperança da família agora. Jo é uma causa perdida [...]. Case-se bem. Salve sua família”. A rigor, a tia March dirige as suas mais agudas críticas ao seu irmão pela educação – digamos, ilustrada – que proporcionara às “meninas”. Um bom casamento como uma reparação? Parece que Amy trocaria a sua sonhada trajetória de pintora, bem como a viagem para Europa com a tia March, para se casar com Laurie.

Na verdade, Amy ama Laurie, que ama Jo, que não ama ninguém, o que nos lembra, por sinal, os versos bem humorados do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade. Ao final da história, Amy aos 20 anos, desiste mesmo de uma carreira de pintora e se casa com Laurie, bem-nascido, culto e divertido, a quem sempre amou. Entre seus vários sonhos – “ser artista em Paris, pintar belos quadros e ser a melhor pintora do mundo” -, ela realizou pelo menos um deles: “Ser uma madame”. Em outros, ela se via sendo artista reconhecida em Paris, pintando quadros “divinos” e sendo “a melhor pintora do mundo”. Ao final, Amy decide que deve investir em outros talentos dela – não diz quais são – e ser “um enfeite da sociedade”.

Impressionismo: do conteúdo à forma

Aproximadamente no que seria a metade do tempo de duração do filme *Adoráveis mulheres*, há uma longa sequência numa praia ensolarada em que todas as quatro irmãs estão presentes. As tomadas alternam planos gerais, abarcando em um só cena as pessoas que estão sentadas, aquelas que estão caminhando e outras, crianças, soltando pipas etc., bem como planos americanos em que há conversas leves, como as desenvolvidas entre Jo e Laurie. Será em uma dessas

tomadas que Laurie apresentará as quatro irmãs a uma dupla de amigos, estando entre eles John (James Norton), um inglês rico, a quem Amy promete que irá encontrá-lo em breve em Londres. Ao azul claro no céu e no mar correspondem tons claros nas roupas de todos os presentes, o que evidencia, entre outras coisas, resultado de uma harmonização visual fruto do trabalho conjunto de direção de fotografia (Yorick Le Saux) e figurinos, a cargo de Jacqueline Durand (Oscar de 2020). A trilha musical primorosa de Alexandre Desplat acentua a atmosfera de alegria, de felicidade.

Além dessas cenas de exteriores numa praia, de certa forma, proporcionarem uma “entrada de ar fresco” em meio a diálogos tensos sobre pobreza, golpe do baú, morte de bebês de imigrantes e feridos da Guerra civil norte-americana, em nosso entendimento toda essa sequência praieira é a tradução para o universo da forma de algo que, em nosso entendimento, anteriormente, teria sido apresentado como “conteúdo”. Ou seja, aquilo que, nas aulas de Amy, se configurava em telas impressionistas, via uso peculiar das cores – o conteúdo/tema de uma sequência – nessas tomadas ao ar livre, é incorporada à visualidade, com o filme se tornando, nessas cenas, “impressionistas”.

Ainda sobre essa breve pontuação entre cinema e pintura, consultando-se a bibliografia ilustrada sobre o Impressionismo, é possível se localizar vários quadros que remetem, pela composição, pelas tonalidades empregadas e pelo espírito que procuram emanar, à sequência mencionada acima, a saber: *a) La plage à Trouville* (1863), de Eugène-Louis Boudin; *b) La plage de Saint-Adresse* (1867), de Claude Monet; *c) Sur la plage* (1873), de Édouard Manet; e d) *Brise d’été à Dinard* (1907), de Clarence Gagnon. Vale registrar que o primeiro pintor citado nesse parágrafo pintou outra tela, com o mesmo título, naquele mesmo ano. Atribui-se a ele ter apresentado a técnica da pintura ao ar livre para Monet. Já a propósito da última

RELICI

obra aqui mencionada, tomamos a ousadia de sugerir que ela teria sido a inspiração, pela paleta escolhida, de toda a sequência alegre da praia com os barcos a vela, sombrinhas, crianças e as roupas claras nela usadas.

PARTE III. MEG: ATRIZ OU DONA DE CASA?

Meg, a exemplo da caçula e amorosa Beth, é a única das quatro "mulherzinhas" do título original desse filme que não tem maiores ambições artísticas, digamos. Ela quer se casar e ter filhos, o que, convenhamos, não é pouco. No entanto, Jo vê nela um grande potencial para ser atriz, chegando a essa conclusão a partir dos desempenhos dela nos ensaios e no próprio desempenho de Meg numa apresentação do drama infanto-juvenil *The witch curse*, da própria Jo. Esta última justifica sua aposta vocacional, adiantando o que poderia ser uma tréplica: "Nem todas são sirigaitas". Curiosamente, essa associação atriz-prostituta, prostituta-atriz voltará a cena, mais tarde, quando Jo vai ler um romance para a tia March. Inicialmente, a escritora diz que não está preocupada com casamento uma vez que pretende ganhar a vida sozinha. A tia replica que ninguém ganha a vida sozinho e, por isso, se faz necessário um bom casamento. Jo treplica que há realmente poucas formas de uma mulher ganhar dinheiro. A tia responde como querendo encerrar a discussão: "Não é verdade. Uma mulher pode ter um prostíbulo ou ser atriz de teatro. Praticamente, a mesma coisa".

Trazendo o preconceito atriz-prostituta para a nossa história do teatro, naquela época, no nosso Brasil, mais precisamente na então Capital Federal, as atrizes mais conhecidas - como Adelina Abranches, Clara Ricciolini, Estela Sezefreda, Gabriela da Cunha de Vecchy, Gertrudes Angélica da Cunha (mãe de Gabriela), Lucinda Simões, Ludovina Soares da Costa (considerada a melhor intérprete portuguesa de tragédias) e Palmira Bastos - tinham a sua moral

contestada pelo público em geral. O fato é que algumas delas, de origem lusitana, imigraram para o Brasil por um motivo de pura sobrevivência: D. Maria I havia proibido a presença de mulheres nos palcos portugueses e isso fez com que. Victor Porfírio de Borja começasse a ganhar mercado já na adolescência por interpretar papéis femininos. Nos palcos da Corte brasileira, João Caetano também fizera papéis femininos.

A associação atriz de teatro-prostituta, feita inicialmente por Jo e enfatizada posteriormente pela tia March em conversa com a mesma, encontra uma correspondência factual no Brasil na juventude da baiana Lúcia Mendes de Andrade Rocha (1919-2014), mais conhecida como a mãe de Glauber Rocha, em discussão com o seu pai, conforme está reconstituído na biografia romanceada *Glauber, a conquista de um sonho*:

> [...] ela se lembrava bem de quando Lúcia acabou os estudos em Salvador. O pai lhe perguntara: 'Agora, que você terminou seu curso, minha filha, o que você quer fazer?' Então, para espanto de toda a família, Lúcia dissera: 'Eu quero fazer teatro, quero ser atriz'. A resposta do pai foi como um estouro de boiada: 'Eu tenho propensão pra muita coisa, menos pra ser pai de puta! (PAULAFREITAS, 1995, p.20-21).

A representação no palco e no prostíbulo

O fato é que a frase ofensiva da tia March igualando atriz a prostituta – tal como fizera o avô materno de Glauber Rocha - aponta para uma similaridade não no sentido do que, em língua inglesa, chamam de "*fallen women*" (mulheres perdidas), mas, sim porque tanto uma como outra remetem a uma dissimulação, a uma encenação, tal como aponta Isabelle Anchieta, em *Imagens da mulher.* Essa historiadora aposta na ideia de que as cortesãs (um grau distinto da prostituição) haviam assumido traços da modernidade antes do que os homens, uma vez que, segundo ela, desde muitos séculos, as mulheres haviam sido obrigadas a experimentarem "o jogo de posições e representações sociais". Essas precursoras

tinham sido bem sucedidas na simulação de poses e maneiras de classes sociais acima das delas: “Sua falsa (ou mesma efetiva) mobilidade dependia não só dos atributos físicos da cortesã, mas também da sua capacidade de atuar, ainda que seu papel fosse de domínio público” (2021, p.163).

Reencontramos uma retomada do binômio atriz-prostituta no cinema norte-americano em um outro filme de ficção, ambientado na cidade de Nova York. Trata-se de uma história sobre um *serial killer* de prostitutas, intitulado *Klute* (1971). Jane Fonda interpreta Bree Daniel, uma garota de programa (*call girls*), agenciada através de telefone, que, após ser fichada pelo crime de prostituição pela polícia local, busca aumentar a sua renda, candidatando-se a modelo fotográfico e a atriz, junto a uma agente e a um diretor teatral, respectivamente. Ficamos sabendo que ela tem experiência também nessa última especialidade: aulas teóricas com um professor respeitado na área e outras aulas práticas: duas montagens como consequência desse aperfeiçoamento. Até aqui, temos a informação de que essa *call girl* é diferente de outras cinematográficas norte-americanas ou europeias. Mas o que a diferencia? As respostas de Bree não são dadas aos seus eventuais clientes, mas sim surgem no atendimento dela com a sua terapeuta. Ela confessa não conseguir parar de fazer o que faz, o que a leva a não resistir a passar por um telefone público sem perguntar a uma agente se há algum chamado para ela, que faz entre 600 e 700 programas por ano!

A terapeuta lhe diz que não há nenhuma “poção mágica” para extinguir isso, mas, ao longo da conversa, Bree acaba por revelar porque realmente continua sendo uma prostituta. Essa profissional da escuta lhe pergunta se ela estabelece diferenças entre um chamado (telefonema) para posar, para trabalhar numa peça ou para fazer sexo: “Como prostituta, você controla tudo porque alguém quer você. Não a mim propriamente, mas querem uma mulher. E eu sei que sou boa [nisto]. Eu sei o

RELICI

que faço. [...] por uma hora, eu sou a melhor atriz do mundo, a melhor trepada do mundo". A terapeuta mata a charada: "Por que você é a melhor atriz do mundo?" Ao que Bree concorda e discorre fluentemente: "Porque é uma representação. E isso é que é bom. Você não precisa sentir nada. Não precisa ligar para nada, não precisa gostar de ninguém. [...] Você controla, você decide o que vai acontecer. E sempre eu me sinto ótima no final.

Em síntese, o que Bree explica para a terapeuta é algo que, certamente, muitos usuários de trabalhadoras do sexo já sabem depois de algumas idas aos prostíbulos: elas fingem o orgasmo, algo que os homens, por outro lado, não podem fazê-lo por motivos óbvios. Na língua inglesa, a associação prática feita por Bree entre interpretação teatral e o teatro do gozo talvez esteja mais próxima do que na língua portuguesa uma vez que a palavra *performance* denomina várias atividades, como o ato de interpretar no teatro, executar um concerto ou cantar uma música. Ao passo que a expressão *Performing Arts* intitula atividades criativas que são executadas [*performed*] diante de um público, como teatro [*drama*], música e dança. Uma cena que visualiza o que ela argumenta com a terapeuta é quando ela atende a um encontro com um senhor bem tímido. Ela está por baixo e, enquanto ela finge estar tendo orgasmo, dá uma olhada no relógio de pulso dela, manifestando uma certa preocupação. Aí está, indiscutivelmente, a *performing art*. É claro que as duas menções feitas no filme *Adoráveis mulheres,* associando o trabalho de atriz com a de prostituta, não sugerem essa analogia de que Bree é um exemplo, mas a arte tem essa qualidade de provocar ilações, evocações, associações, de que vivem enfim todos nós, comentadores, não é mesmo?

RELICI

A viagem e o baile

Por que tia March implica com a atividade de atriz, que Meg poderia desenvolver profissionalmente como queria Jo, mas não se refere a um eventual futuro de Beth como pianista ou de Amy como pintora? Uma das várias respostas que poderíamos levantar no século em que se passa a história diz respeito a uma possível imagem ideal da mulher-artista, trabalhando em seu próprio lar, no atelier ou em apresentações em récitas domésticas, estas no caso de poetas e instrumentistas. Independentemente da implicação acima daquela senhora ocorre que Jo nada mais diz a ela sobre como pretende ganhar a sua vida sozinha, mas, umas seis décadas depois, do outro lado do Atlântico, Virginia Woolf, em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2019, p.10), por exemplo, mostraria que a atividade de escritora, quando ela começou a viver disso, era “respeitável e inofensiva”, pois “o riscar da caneta” não perturba a paz do lar e nem subtrai “nada do orçamento familiar”. E diz mais: “Uma escritora não precisa de pianos [caso de Beth], nem de modelos [caso de Amy], nem de Paris [local em que Amy estuda pintura], Viena ou Berlim, nem de mestres [caso conjunto de Beth e Amy] e amantes” (2019, p.10). E, como sempre, acrescenta Woolf, o fator econômico não deixa de ser levado em consideração na decisão de permanecer em uma ocupação: “Claro que foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de darem certo em outras profissões” (2019, p.10).

Apesar dessas vantagens arroladas por Woolf, é ela mesma quem denuncia, no livro acima citado, que a famosa Charlotte Brontë tinha que interromper a escrita de suas histórias... para descascar batatas. O fato de poder trabalhar em sua própria casa, tal como aqui é destacado, também era utilizado, na Paris do século XIX, por exemplo, para se defender a presença da mulher nas artes plásticas, uma vez que ela disposta “no interior da arena doméstica”, sendo “protegida do olhar do público e

dos espaços condescendentes da vida urbana", acabava por ser tomada como "uma figura respeitável, engajada em uma atividade adequadamente feminina" na confecção de artefatos, contribuindo assim para o orçamento familiar (GARB, 1999).

Enquanto uma eventual carreira de atriz por parte de Meg tem poucas chances, uma das imagens mais representativas de sua caracterização é a sua preocupação em conseguir um vestido belo o bastante para não fazer feio em um baile de debutante de uma amiga, Sallie (Hadley Robinson). Na comentada abertura desse filme, notamos que Meg surge, já adulta, casada e ansiosa por não ter folga financeira suficiente para comprar um tecido caro. Se esse traço dela está deslocado, avançadamente, naquela espécie de multiprólogo é porque o roteiro entendeu que esse componente de sua personalidade deveria ser enfatizado logo de saída. Meg acaba participando da grande dança com um vestido emprestado de Sallie, que é de uma classe social superior às das *little women*.

Se o baile de debutantes sempre teve o caráter de uma apresentação de uma adolescente à sociedade, esse é também um momento singular para que a equipe de filmagem também se exiba: a figurinista, a direção de arte (Chris Farmer, Brsyan Felty e Sean Falkner), o compositor da trilha sonora principal, a direção de fotografia, Nick Houy (montagem) e a direção de Greta Gerwig mostram-se virtuosos na encenação desse baile. Trata-se de um brilhantismno que essa equipe já havia nos brindado na dança folclórica que Jo e Bhaer participam num bar após assistirem a uma peça em Nova York. Toda uma animação do baile de debutantes, por sinal, é entrecortada com tomadas de Beth ao piano da mansão do Mister Laurence (Chris Cooper), sem companhia, executando peças clássicas de memória. Tem-se, então, a clássica montagem alternada que intercala ações que transcorrem numa mesma temporalidade.

RELICI

Antes que esse baile acontecesse e temendo que o evento fosse uma oportunidade para que Meg encontrasse o que antigamente se chamava de “Príncipe encantado”, Jo havia pedido a Laurie que a seguisse e mais: “Fique de olho na Meg. Não a deixe se apaixonar”. A preocupação de Jo com as consequências de um futuro casamento da irmã com um sedutor “pé-de-valsa” qualquer parece ecoar o pensamento da narradora de *Orgulho e preconceito*, a inglesa Jane Austen (2018, p.358), quando essa diz, a propósito da busca das irmãs Bennet por um “bom partido”: “A imaginação de uma mulher é muito rápida; pula da admiração para o amor e do amor para o matrimônio em um segundo”. Por outro lado, alguns psicólogos da adolescência veem o apaixonar-se nessa fase como um objetivo psicológico autêntico, servindo como uma “tentativa de projetar e testar o próprio Eu, difuso e indiferenciado por intermédio de outra pessoa” a fim de clarear e refletir sobre o próprio autoconceito e a própria identidade do Ego” do que a “natureza sexual” a que se associará mais tarde. Esse, por exemplo, é pensamento de Muuss, em *Teoria da adolescência* (1976, p.45-6).

Baile, paixão e casamento

O baile de debutantes cresce de importância uma vez que, para participar dele, Meg terá de viajar por mais de uma semana e faz com que a mãe dela atribua a esse deslocamento muita importância: “Garotas precisam conhecer o mundo para [então] tirar suas próprias conclusões”. De certa forma, essa frase de Marmee parece ser fruto de eventuais leituras dela de romances de viagem europeus. No caso de Meg, o investimento feito por Marmee parece-nos mais associado à viagem como uma oportunidade para a revelação de novidades, em especial no campo da moda em que ela é fortemente interessada. Isso, no entanto, não a impediria de descobertas mais amplas - além daquelas que Jo descortina nela - autodescobertas

e de mais interação com diferenças culturais, no mínimo, se bem que, nesse aspecto, não deixa de ser um ponto de partida o fato de seu pai ter se dedicado à alfabetização de libertos. A viagem de Meg é uma ficcionalização, na literatura norte-americana, de que esse filme é originário, de um dado da história cultural feminina do outro lado do Atlântico em que, conhecendo outros lugares e outras culturas, a jovem teria um complemento do que havia aprendido na escola, com os seus pais e na leitura de romances e folhetins.

Jo, ao perceber Meg na direção do casamento com o preceptor de Laurie e depois de já haver tentado convencê-la a ser atriz, a “viver no teatro” - “Você é a maior atriz de Concorde até o rio Mississipi” -, chega a prometer mundos-e-fundos para que a sua irmã não o consuma: compromete-se a fazer serviços braçais para sustentar a ambas, além de continuar comercializando seus escritos. Isso depois de propor que as duas fujam juntas. Se essa história se transcorresse, naquela mesma época, na Inglaterra, por exemplo, Jo não teria dificuldades em arranjar colocação em fábricas, onde encontraria também crianças, auxiliando a compor a renda familiar. No entanto, o dado mais dramático dessa tentativa desesperada de Jo na virada da mesa na vida da modesta Meg é que toda essa conversa é na manhã do dia do casamento da irmã. Como uma das réplicas ao que lhe diz Meg, Jo é taxativa: “Prefiro ser uma solteirona livre e remar minha própria canoa”. Meg calmamente rebate que o fato de os sonhos dela serem diferentes daqueles da irmã escritora não significa necessariamente que eles são menos importantes.

O iminente casamento de Meg ainda faz com que, Jo, muito emocionada, diga, logo depois, que isso estaria apontando para o fato de que a infância delas estaria acabando. Estranhamos que Jo tenha se referido à infância e não à adolescência, o que se coaduna mais com o título original desse filme: *Little women*. A ideia do casamento da primogênita dos March também é criticada, já agora por

outros motivos, pela rica tia paterna pelo fato de John Brooke (James Norton) ser um “professor pobretão”. De certa forma, a tia March sintetiza uma boa parte dos preconceitos de classe de uma sociedade em determinada região dos Estados Unidos se bem que seu irmão seja um simples pastor, a quem ela vaticina um futuro de “indigente” quando ele estiver mais velho.

Afirmamos acima a nossa estranheza com a expressão “infância”, naquele contexto, mas, curiosamente, isso se associa a um pensamento construído, em uma certa Psicologia, mais de um século depois dos tempos dessa trama. Isso se encontra precisamente gravado por Erik Erikson, quando, ao discutir a “confusão identitária”, ele afirma a adolescência é “o último estágio da infância”. O seu argumento para o uso, aqui, do conceito de infância, é de que o processo da adolescência somente estará concluído quando “o indivíduo tiver subordinado as suas identificações infantis a um novo tipo de identificação, encontrada ao absorver sociabilidade e no aprendizado competitivo com e entre seus colegas da mesma idade” (1994, p.155). Mais ainda: foi no século XIX, tempo da ambientação do filme *Adoráveis mulheres*, que a adolescência como uma “crise identitária”, como quer Erik Erikson, foi trabalhada pelas novas Ciências Sociais principalmente enfocando a emergência da sexualidade e o treinamento na direção da cidadania.

PARTE IV. BETH: PIANISTA E OUVINTE

Beth, entre as quatro irmãs March, aparenta ser aquela com perspectivas mais modestas: a rigor, ela não tem nenhuma em um lar no qual Jo já publica narrativas breves e escreve peças, Amy é pintora, e Meg destaca-se como atriz amadora nas montagens domésticas. Diferentemente do que acontece com suas irmãs, Beth não tem vida amorosa e somente ganha raros destaques em cena quando toca piano. Assim mesmo, quando aceita usar o instrumento de Mr.

Laurence (Chris Cooper), ela o condiciona a não ter ninguém lhe escutando. Ela executa peças clássicas “de ouvido”, sugerindo uma familiaridade com o instrumento e o seu repertório. Há muitas obras clássicas na trilha sonora desse filme, sugerindo que a estamos ouvindo praticar extraquadro, via trilha sonora, a cargo de Alexandre Desplat. E que trilha: Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Dvorak, Gottschalk, Gounod, Schumann e Vivaldi. Acima mencionamos que Beth não namora ninguém, diferentemente de suas irmãs. Esse dado de sua caracterização pode parecer irrelevante, no entanto quando trabalhamos com psicologia da adolescência – uma das bases disciplinares desse texto -, levamos em conta que o namoro tem funções, a saber: “uma forma de recreação (diversão e fonte de prazer), uma fonte de status e realizações, parte do processo de socialização (aprendizado de como se dar bem com os outros), envolve aprender sobre intimidade e contribui para a formação e o desenvolvimento da identidade”.

Além de não precisar de leitor, público ou espectadores para a sua arte, tanto para lhe conferir algum prestígio, renda ou popularidade, Beth é também a única da prole de Marmee a não ter manifestado qualquer projeto de futuro. Quando menciona a palavra sonho, ela o aplica à possibilidade de todas as quatro irmãs permaneceram juntas a vida toda ao lado dos pais. Enquanto o talento artístico de duas de suas irmãs surge sendo comparado, como um desestímulo, a Shakespeare (caso de Jo) e a Rafael ou Michelangelo (o que acontece com Amy), o de Beth não é julgado por ninguém, nem mesmo pelo seu mecenas, Mr. Laurence, que, inicialmente, cede o acesso ao piano de cauda em sua mansão e, depois, lhe dá outro piano, mais modesto, de presente

Ainda com relação à caracterização de Beth, para quem está investigando representações de talentos artísticos ou não no cinema protagonizado por adolescentes, fazem falta algumas informações sobre como a vocação dela surge e

como ela foi alimentada (um tutor como aquele que instrui Laurie? Autoaprendizado? Aquisição de partituras numa família de poucos recursos?). Vale registrar que o fonógrafo somente seria patenteado por Thomas Edison em 1877, 12 anos após o final da trama, e a família não parece ter recursos para a compra de partituras, também. A menção a um invento mecânico - o fonógrafo - nesse ponto do texto serve-nos também como uma espécie de deixa, provocando-nos uma digressão em torno de um ponto que une três das irmãs (Meg, Amy e Beth), que é o “objeto único” – seja a tela, a execução musical antes do surgimento do gramofone ou uma apresentação teatral - mas o afasta sensivelmente, do ponto de vista da recepção, de Jo, que é trabalhar com livros e contos para os jornais, ou seja, com a cultura de massas, via veículos de massiva comunicação.

Parágrafos acima, chamamos a atenção para o fato de a tia March não implicar com o fato de Beth ser uma pianista diante das objeções, para não dizer campanhas, que ela fazia para que Amy deixasse de pensar em uma carreira de pintora, Meg deixasse de vir a ser atriz profissional de teatro e Jo deixasse de buscar se manter e a sua família como escritora. Uma pista para uma provável resposta por essa exceção talvez possa ser buscada nas sínteses produzidas por Dalila Carvalho em sua pesquisa *O gênero da música* em que analisa a construção social da vocação musical erudita:

> *a)* a predominância feminina no piano é consequência do ensino do instrumento na educação feminina como parte das prendas domésticas, isto é, como uma obrigação que independe do envolvimento dos pais com a música, da vontade e da aptidão das moças; *b)* o piano era um instrumento que convinha às moças, mais do que outro qualquer porque elas podiam tocar sentadas, com as pernas fechadas e sem fazer grandes movimentos – além de não ficarem de frente para o público, fazendo trejeitos faciais ou corporais; e *c)* a predominância feminina no piano é consequência da inclusão que facilitou o acesso das mulheres à sua prática (CARVALHO, 2012, pp.79;33;70-71).

RELICI

PARTE V. JUNTAS E MISTURADAS

Traços importantes dos dons, talentos, vocações ou inclinações profissionais das quatro personagens-título do filme *Adoráveis mulheres* foram descritos acima. Mas quais pontos em comum poderiam ser estabelecidos nas trajetórias delas? Cremos que isso pode ser aventado excluindo a caçula delas, Beth, que morre antes que possa ser cobrado dela algo na linha da angustiante pergunta: “O que você quer ser na vida?” Tanto Jo como Meg e Amy se assemelham, entre outras coisas, por enfatizarem em seus discursos os tópicos do casamento, da precariedade ou abundância de rendas e da sobrevivência dia a dia. Em um de seus momentos mais tristes, não por acaso no Natal, Meg se lamenta: “É horrível ser pobre. Eu queria ter rios de dinheiro e muitos empregados para não ter que trabalhar de novo”. `A revelia desse pensamento, essa situação se prolonga após ela se casar com um professor “pobretão”, como o chamava a tia March.

Meg tem uma ideia tão clara de que isso aconteceria que, no baile de debutantes, deixa-se chamar de “Daisy” [Margarida], como se fosse um papel no teatro. Acresce a isso, pedindo a Laurie que não diga para Jo o quanto ela pretende se divertir, advertindo-o que vai ser “boazinha” o resto da vida dela. O adjetivo “boazinha” pode ser lido como o que virá depois dessa espécie de despedida de solteira que ela se oferece com muita antecedência. Correndo o risco de um certo exagero uma vez que se trata de apenas um baile, o que Meg está fazendo com e dele talvez seja a ilustração daquilo que Erik Erikson (1994) entende como “moratória psicológica”, se bem que pensada para períodos mais longos. Esse psicólogo conceitua a moratória como “um período de retardamento” que alguém se concede uma vez que não se encontra preparado para dar conta de uma obrigação, sendo uma espécie de postergação de compromissos adultos”.

RELICI

Retornando ainda ao “boazinha”, proferido por Meg – com relação ao seu esperado comportamento no seu futuro casamento –, talvez se possa buscar um começo de resposta para esse qualificativo generificado em um ensaio publicado na Inglaterra no século XIX, de certa forma, contemporâneo a esse drama: *A sujeição das mulheres*, de John Stuart Mill (2000). Interessa-nos pontualmente nesse texto clássico o que ele diz sobre o casamento àquela época como uma “servidão” e, assim, “uma contradição monstruosa a todos os princípios do mundo moderno” e que poderia ser aplicado à advertência de Meg: “Este é o único caso – agora que a escravidão negra foi abolida – no qual um ser humano, na plenitude de todas as suas faculdades, é entregue às clemências instáveis de um outro ser humano na real esperança de que este outro somente usará este poder para o bem da pessoa sujeita a ele” (2000, p.114). Como esse pensador achasse isso pouco, parágrafos adiante, retoma o ousado argumento: “O casamento é o único cativeiro real admitido pela nossa lei. Não existem escravos legais, exceto a dona-de-casa em seu lar (2000, p.114)”.

Literatura, marido e filhos

Talvez seja esse discurso de Mill que esteja por trás da obsessão que Jo tem em impedir que Meg se case**.** Na metade do século XX, Simone de Beauvoir acrescentaria sobre o trabalho não-remunerado da dona-de-casa que ele não lhe proporcionava “autonomia”, não era “diretamente útil à coletividade” e não desembocava no futuro. Enfim, “não produz nada”. Esse trabalho, em seu entendimento, “[s]ó adquire sentido e sua dignidade se é integrado a existências, que se ultrapassam para a sociedade, na produção ou na ação: isto significa que, longe de libertar a matrona, ele a coloca na dependência do marido e dos filhos” (1980, p. 209).

Além do mais, no quesito “casamento de Meg”, Jo poderia argumentar na defesa de seu celibato essa observação da inglesa Virginia Wollf, em *Mulheres e ficção*: “É significativo que, das quatro grandes romancistas – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot -, nenhuma delas teve filhos, e duas não se casaram” (2019, p.11). Para que isso acontecesse, houve mudanças importantes no seu contexto [europeu, em síntese] como pontua Woolf nesse mesmo texto, que “pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais” na Inglaterra no século XIX tiveram como uma de suas consequências que mulheres de determinadas classes sociais passaram a desfrutar de “algum tempo livre e de certo nível de instrução” – de que são exemplos, na Costa leste dos Estados Unidos, na segunda metade daquele século, as prendadas (escritora, pintora, pianista e atriz) quatro irmãs do filme *Adoráveis mulheres.* Isso segundo ainda Woolf, estaria por trás também da “extraordinária explosão de ficção” naquele período no começo do século XIX na Inglaterra e, por fim, “[e]scolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres da classe alta”.

O fato é que os pensamentos de Amy **c**om relação ao casamento são bem diferentes daqueles de Jo. Em várias oportunidades, ela destaca que sempre sonhou em se casar... com um homem “extremamente rico”. Em uma discussão com Laurie, em Paris, quando este lhe diz que ela vai ser a futura esposa do abastado Fred (Dash Barber), mesmo sem amá-lo, Amy reclama que, como uma mulher, ela não possui os meios de ganhar o seu próprio dinheiro, o suficiente para se sustentar e sustentar a sua família. E aí vem a crítica política à ordem das coisas nos Estados Unidos – e não somente lá, acrescentamos – à época:

> - Se eu tivesse o meu próprio dinheiro – o que não tenho – ele pertenceria ao meu marido a partir do momento em que nos casássemos. Se nós tivéssemos filhos, o dinheiro seria deles, e não meu. Ou seja, seria propriedade do meu marido e não venha me dizer que o casamento não é

> um acordo econômico porque o é sim. Pode não ser para você, mas certamente o é para mim.

As bases antigas do patriarcado

O que Amy está dizendo acima é simplesmente uma explanação didática sobre a Lei de cobertura, uma jurisprudência estabelecida, na Inglaterra, em 1795, e expandida para vários países de língua inglesa até o final do século XIX, tempo da história do filme *Adoráveis mulheres*. E do que tratava essa legislação? Ela determinava que todos os bens de uma mulher – propriedades, dinheiro e as heranças dos pais dela - passavam a ser patrimônio do seu cônjuge a partir do casamento. A inglesa Lei de cobertura ia além dos dispositivos financeiros, uma vez que estabelecia que a mulher casada ficava sob a proteção e sob a autoridade do marido.

A fala acima de Amy sintetiza muito do que se pode discorrer sobre as bases antigas do patriarcado. Por exemplo, quando ela diz que a herança do marido passaria para seus filhos traz à tona algumas coisas: há a necessidade, nesse sistema cultural, de que a noiva seja virgem – para garantir de que não haveria a possibilidade de filhos anteriores “da rua” – como se diz no Brasil - e de que, casada, seja fiel para não se ter o risco de filhos fora do casal. Com a virgindade pré-nupcial e o duplo padrão (“santa esposa” versus marido garanhão) a sucessão da propriedade não corre riscos de se destinar a bastardos. Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado,* mostra como toda essa intrincada relação foi fundamental para que se instaurasse a família individual como uma “unidade econômica”. Uma construção sofisticada que Amy, singelamente, simplifica ao dizer para Laurie que o casamento é um “acordo econômico”, expressão que Jo também utiliza para o seu editor quando discutem o final do romance que ela lhe

entrega e que ele exige o casamento da protagonista ao final da trama, porque, do contrário, o livro dela não venderia.

Ainda sobre a fala de Amy sobre o casamento como um “acordo econômico”, vale destacar que a historiadora Isabelle Anchieta, em um dos capítulos do livro *Imagem da mulher*, atribui a imputação de um caráter comercial ao casamento como uma forma, em tempos pretéritos, de se “lutar contra a escassez de recursos materiais e garantir a sobrevivência do grupo. Nesse sentido, não é exagero pensar a virgindade da mulher como um capital social (moral e financeiro) para as famílias” (2021, p.91).

A economia política do matrimônio

Em outro momento de suas conversas com Laurie, Amy lhe diz que o casamento é um “acordo econômico”. Antes de ser uma fala neste filme ou um trecho de diálogo no romance que lhe originou, há como se localizar essa construção na História. A fala lúcida de Amy – uma simplificação de uma tese engeliana - reverbera também nessa observação de Franco Moretti no já citado *O romance de formação* de que, a partir do final do século XVII, o casamento passa a ser entendido, civilmente, como “o modelo de um novo tipo de contrato social: não mais estabelecido por forças que se situam fora do indivíduo (como outrora o status), mas sim fundado sobre o seu sentido de ‘obrigação individual’ (2020, p.52) A partir desse contexto, digamos, jurídico, Moretti defende a justificativa para que a maioria dos romances de formação tenha o seu final assinalado por casamentos. E arremata esse autor: “O casamento como metáfora do contrato social: isso é tão verdadeiro que *o Bildungsroman* não lhe opõe o celibato, como, no fim das contas, seria natural, mas sim a morte ou a ‘desgraça’” (2020, p.52).

De passagem**,** encontramos, no estudo *A criação do patriarcado*, de Gerda Lerner, um levantamento em quase 2.500 anos de história ocidental e oriental, uma argumentação sintética, que se aplica, em termos, a boa parte dos discursos sobre aspectos do patriarcado – como aqueles levantados por Amy- ao longo do filme *Adoráveis mulheres*, e que parafrasearemos entre os colchetes para efeitos didáticos. Essa autora afirma que esse sistema somente tem funcionado ao longo daquele período com a "cooperação" das mulheres e que essa cooperação se dá pelos seguintes meios:

a) "doutrinação de gênero" [de que se encarrega a rica tia March em suas conversas com Jo e Amy];

b) **"**carência educacional" [Jo, quando recebe o palacete da tia March como herança, a diz que vai transformá-lo numa escola mista porque são ruins as escolas para as meninas e mulheres];

c) "negação às mulheres do conhecimento da própria história" [no que as escolas ruins exclusivas para meninas contribuiriam, segundo Jo];

d) "divisão de mulheres pela definição de 'respeitabilidade e 'desvio' de acordo com suas atividades sexuais" [lembremos das 'sirigaitas' com que Jo tenta convencer Meg a ser atriz e como a tia March acha que atriz e prostituta são "praticamente a mesma coisa"];

e) por "restrições e coerção total";

f) por meio de "discriminação no acesso a recursos econômicos" [discurso de Amy sobre a falta de poder econômico das mulheres e da tia March sobre a incapacidade de Jo ganhar a vida sem estar casada]; e

g) pela "concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem" [o que está por trás do discurso de tia March que Amy pode "salvar" a sua família e os pais dela, "futuros indigentes", casando-se bem, o que não fez, segundo ela, Meg e

que Jo “não tem salvação”]” na defesa intransigente do celibato feminino. (2019, p.267).

O pensamento de Amy, mais acima, de que o casamento é um “acordo econômico” curiosamente voltará à cena quando, próximo ao final da narrativa, Jo discute com o seu editor o valor dos seus direitos autorais. Ele gosta somente um pouco dos originais do romance que ela lhe prometera, mas o interesse de suas três filhas adolescentes pelo texto em progresso faz com que ele comece as negociações acima citadas. Em uma das últimas cenas do filme, Jo confessa às irmãs que a vida delas está sendo retratada num romance que está sendo negociado com o seu editor. O fato de ela resolver fazer de suas irmãs – mais propriamente das aventuras de suas adolescências – o tema de seu próximo livro, nos Estados Unidos pós-Guerra civil talvez seja um reflexo do que, na realidade imediata, está acontecendo na Europa em que jovens estão se tornando protagonistas de narrativas prestigiadas, como se tem, por exemplo, no romance *A educação sentimental* (1869), de Gustave Flaubert. Já Virginia Woolf, em *Mulheres e ficção*, nos informa que, nas primeiras décadas do século XIX, os romances escritos (e assinados) por mulheres eram, em sua maioria, autobiográficos e justifica porque: “Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa” (2019, p.16).

Por que escrever? Para quem escrever?

Desde o início da narrativa, fomos postos em contato com o trabalho literário de Jo, publicando histórias “curtas e apimentadas”. No entanto, o filme caminha para o seu desfecho quando Jo começa a pensar sobre o que fazer com a mansão que a ácida tia March lhe havia deixado como herança. Amy e Meg, já casadas, a acompanham na visita àquele imóvel. Na caminhada de volta para as suas casas, Jo

lhes diz que pretende usar aquele local como uma escola – para compensar as más escolas que elas haviam frequentado, inspirando-se também no fato que várias faculdades exclusivas para mulheres estavam sendo abertas. Entre essas, estava a laica Vassar College, criada em 1861 e que somente passou a ter turmas mistas em 1969. Se Jo tivesse se referido a isso nas conversas com tia March, teríamos tido uma piada interna uma vez que Meryl Streep lá estudou.

A despeito de já ter publicado contos, Jo se mostra desanimada a produzir mais textos de ficção argumentando para Amy que a sua escrita não havia salvo a vida da caçula. Ela acresce que escrever sobra a história dela e de suas irmãs talvez pouca atração tivesse para o mercado editorial, argumentando que não via muito futuro nessa empreitada uma vez haveria nulo interesse de leitores sobre “uma história de lutas e alegrias domésticas?” A, agora, amadurecida Amy rebate dizendo que o tema pode não parecer importante por não haver obras sobre isso. Jo treplica: “Escrever não confere importância. Só reflete isso”. Amy contrapõe: “Acho que não. Escrever torna tudo mais importante”.

As duas últimas falas desse diálogo apontam sinteticamente para uma discussão sobre a necessidade social ou não da arte numa família em que a mais velha das *little women* desistiu de uma eventual carreira teatral, a caçula somente tocava piano sem que ninguém fora da família a assistisse e na qual a própria Amy também havia desistido de uma carreira profissional como pintora. Em certa medida, o pessimismo de Jo quanto a uma carreira artística já havia sido sinalizado após a morte precoce de sua irmã caçula quando ela justificara para a sua mãe não estar escrevendo mais porque a sua literatura não havia ajudado Beth a sobreviver.

E sobre o destino final de Beth, independente de dados biográficos sobre a irmã caçula da autora de *Little women*, o fato é que a sua caracterização, tristonha, tímida, isolada, doentia e tida por Jo como “a melhor de todas”, é um tipo recorrente

na literatura daquela época, como observa Bruno Gambarotto em nota de rodapé na sua tradução de *Mulherzinhas*: “Um elemento recorrente na ficção da época era a morte trágica de uma criança ou jovem, reconhecidamente bondosa [o], marcando o contraste entre a vileza e a hipocrisia do mundo social e a pureza dos valores morais” (2019, p. 238). Segundo ele, esse “dispositivo” poderia ser encontrado também na ficção de Charles Dickens, Charlotte Brontë e Harriet B. Stowe. Ainda sobre o tipo mencionado acima, lembramos da morte, fruto de uma paixão interdita, da adolescente personagem-título do romance *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, tornado filme com o mesmo nome em 1983, protagonizado por Fernanda Torres, e também em outra adaptação literária, *A ostra e o vento* (1997) em que a personagem (interpretada quando adolescente por Ângela Leal) morre tão logo chega à puberdade e descobre o desejo sexual.

Ao pessimismo pontual de Jo, acentuado após a morte da irmã caçula, poder-se-ia agregar esses versos de Fernando Pessoa, em “Liberdade”: “O sol doira/ sem literatura. /O rio corre, bem ou mal, / sem edição original”. Do outro lado do Atlântico, mas mantendo o mesmo tom pessoano, Ferreira Gullar diria, em “Homem comum” (1975): “Poeta fui de rápido destino. / Mas a poesia é rara e não comove/ nem move o pau-de-arara”. A essas melancolias pessoana e gullariana (em parte), podemos contrapor, levando água para o moinho de Amy, esses cantos de esperança de Caetano Veloso na efetividade da arte literária: “Qualquer canção, quase nada/ vai fazer o sol levantar/ vai fazer o dia nascer” (“Avarandado”, 1967) ou essa aposta de Carlos Drummond de Andrade, em “Canção amiga”, 1948): “Eu preparo uma canção/ que faça acordar os homens / e adormecer as crianças”.

Aquele algo a que Jo se referia acima como um trabalho em progresso, antes da tristeza pela morte de Beth, é finalmente levado ao editor Dashword, que, de início, já lhe indaga porque a protagonista desses originais não se casou com o

seu vizinho. Ao que ela responde que ele o fez com a irmã dela, sinalizando que o romance que está sendo proposto para publicação é a história das próprias “adoráveis mulheres” e que a protagonista não se casou com ninguém, o que contraria uma ordem inicial dele que a história que ela estava escrevendo se encerrasse com as núpcias de sua protagonista ou com a morte dela. Jo lhe responde atentando para a sua coerência ao longo de várias tratativas uma vez que protagonista havia repetido infinita vezes que nunca se casaria. Ele se irrita, dizendo que “garotas” – o que pressupõe o público cativo de romances à época – “querem ver as mulheres casadas, e não consistência. Esse não é o final certo. Ninguém vai querer comprar um livro com o final tendo a protagonista solteira”. Estava dada a deixa para termos de volta aquilo que Amy havia dito para Laurie quando assumira abandonar a pintura como vocação e se casar com um homem rico. Jo diz para o editor a mesma frase: “O casamento sempre foi um acordo econômico”, ao que Jo acrescenta: “... até na ficção”. Dashwood insiste que o assunto é “romance” ao que ela rebate que é mercenarismo. Afinal, ela encontra uma saída, talvez inspirada no discurso de Amy, e muda o final: “Se eu for casar minha protagonista por dinheiro, acho bom ganhar dinheiro.

Em meio àquelas discussões na editora, Mr. Dashwood propõe a Jo comprar-lhe os direitos autorais, o que lhe deixaria à vontade para se utilizar das suas personagens em outras histórias – não necessariamente escritas por ela - ou produzir sequências, dependendo da aceitação do romance que está sendo negociado. Não por acaso, nas últimas linhas do volume I de *Little women*, Louisa May Alcott se despede, acentuando isso a probabilidade ou não de uma continuação: “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 *Little women* [Mulherzinhas]”. Anos depois, seria publicada a

RELICI

continuação do romance *Little women*, editado na Inglaterra sob o título de *Good wives*.

PARTE VI. ASPECTOS DE UMA EXCELÊNCIA FÍLMICA

As últimas imagens do filme *Adoráveis mulheres*, assim como as primeiras delas, têm a protagonista em cena, tomadas essas que são alternadas com a festa de aniversário de Marmee nos jardins com as famílias de Amy, de Meg e a sua. As crianças dão um tom de alegria. Toda essa festa é entrecortada com planos rápidos e detalhados do processo de confecção de um livro nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 1890. Tem-se, então, imagens de rolo compressor, tesoura, fios costurando os cadernos, correias da prensa, etc. Jo se posta, na editora, por trás de uma vidraça, como se fosse espectadora do processo de confecção. Imagens da prensa manual. A costura paciente dos cadernos, a produção da capa dura, novamente a prensa. Tudo isso ao som de uma música envolvente.

Em determinado momento, a vemos acompanhando o primeiro exemplar lhe sendo trazido por um gráfico. Ela se coloca então de costas para a câmera ao recebê-lo, como nas primeiras tomadas da primeira sequência, como se estivesse também a esconder do espectador a sua primeira emoção. Volta-se para a vidraça e acompanha a confecção dos outros exemplares. Por instantes, Jo olha para baixo e abraça fortemente aquele esperado volume de *Little women*, é um símbolo de uma vitória: de seu talento, de ter perseguido uma vocação e de ter se sobreposto ao negativismo de tia March, entre outras coisas. Lentamente, algo muda: Jo começa a respirar fortemente e ergue o peito confiante, como na sequência inaugural, mas, agora, celebrando uma vitória pessoal enquanto a montagem nos transporta em toda essa sequência de impressão, uma comemoração pessoal, para uma celebração coletiva: o aniversário de sua mãe.

É claro que as sequências mencionadas acima, além de transcorrerem em espaços diversos, também não são concomitantes. No entanto, cabe à montagem, no caso, do tipo paralela – uma vez que não há simultaneidade – alternar a associação entre a festa de Marmee e a vitória de Jo. Frequentemente, esse tipo de montagem é usado principalmente para acentuar relações temáticas, que, às vezes, o espectador vai ser solicitado a fazê-las com sua atenção, mais do que estabelecer relações temporais, emocionando-se. A protagonista então, abraça o citado exemplar como se fosse um bebê. E então nos encara placidamente, remetendo inversamente à primeira tomada da sequência de abertura em que nos é mostrada de costas e de cabeça baixa.

Mais acima, chamamos a atenção para edição entrecortada da confecção de um livro e de uma festa de aniversário, destacando uma das funções da montagem paralela. No entanto, podemos encontrar um outro tipo de paralelismo, agora, de certa forma, temático, o qual diz respeito a como o filme se encaminha para o seu desenlace. Enquanto Jo discute com o editor como deve ser o final, há imagens – como se fosse imagens mentais dela – de ela indo atrás de Baher, admitindo, enfim, que ele é o seu par romântico. Associa-se então a descrição dela do final que o editor queria com o que acontece na “realidade” da história. Assim, temos, numa sequência, através de alternâncias de planos que se dão em espaços diferentes, a associação de um desfecho amoroso feliz com a viabilidade da publicação do primeiro livro dela.

Por incrível que pareça, o roteiro desse filme, no desenlace da trama, acaba por se utilizar de um expediente, de um macete, do filme musical hollywoodiano tal como sistematiza Jane Feuer (1993), ao tratar dos “mundos do sonho” e dos ‘palcos do sonho”. Tomando como corpus os musicais que tratam de ensaios de espetáculos, entre os anos de 1933 e 1953, ela afirma que os finais desses filmes

quase sempre associam a consecução de um par romântico com o sucesso dele, como protagonistas, na estreia. Isso proporcionaria uma vitória do princípio do prazer (o mundo da imaginação, o mundo da liberdade, os impulsos, a espontaneidade) em detrimento do princípio de realidade. Em termos musicais, ter-se-ia uma espécie de “coda de casamento”, tendo como imagem-símbolo o casal artístico-amoroso abraçado ou em um grande beijo. No caso do filme *Adoráveis mulheres*, o par que se forma ao final – Josephine e Bhaer – não se livra do primeiro e grande beijo em meio a uma chuva. Esta é, por sinal, uma das mais constantes imagens-clichê do cinema mundial, ao lado de outras, como a *Pietá* (a escultura de Michelangelo), a mulher à janela, a mulher diante do espelho, o pensador, as escadas e o caminhar em direção ao horizonte, entre outras imagens repertoriadas por Jordi Balló em levantamento exaustivo no livro *Imágenes del silencio* (2000).

Além das imagens-solo de um processo editorial hoje obsoleto, essa sequência, com 40 tomadas alternadas entre a gráfica e os jardins em que se dá a citada comemoração é verdadeiramente também um solo de interpretação, comprovando outra vocação, a de Saoirse Ronan como atriz. Por que dizemos isso? Nos planos relativos à impressão, há um conjunto variado e sutil de expressões faciais dela. Essa virtuosidade de interpretação cinematográfica cresce de valor se atentarmos para o fato de que ela não estava contracenando com uma pessoa ou um animal, mas, sim, provavelmente com um ponto qualquer no piso do estúdio.

Disposição das sequências x rimas e ecos

Ao sair da casa dos March pela primeira vez, Laurie contempla ao longe a sua fachada. Todas as luzes estão acesas, o que é curioso pois se trata de um imóvel com dois pavimentos e um sótão. Há um corte para janela deste andar e é onde Jo está de pé, lendo folhas soltas. Senta-se. Um outro corte imediato mostra-

nos um plano geral de prédios em Nova York. Noite. Há apenas luz numa janela. Por trás da vidraça, vê-se Jo escrevendo. Muda-se de unidade de lugar, muda-se de unidade de tempo, mas a trilha sonora é a mesma, passa de uma sequência para outra, acentuando o paralelismo temático: a atividade laborativa, feita em silêncio, solitariamente na calada da noite. Na teoria da montagem em audiovisual, isso que ocorreu leva a denominação de “rima visual” ou “montagem em eco”.

Outro exemplo bem nítido de rima visual – com a presença de uma mesma temática, no caso, a morte – dá-se quando temos associados duas posturas do olhar de Jo sem que haja uma relação clara imediata dessa ligação. Seus pais e Meg a acompanham no enterro de alguém. Todos saem de frente da lápide, mas Jo permanece olhando para baixo e ligeiramente para a esquerda. Há um corte, e temos a imagem dela no mesmo enquadramento, olhando para baixo e para a esquerda. Ela está no primeiro andar de sua casa e vê, na entrada, Beth, que, como se sabe atravessa toda a narrativa doente. Qual a síntese que se pode produzir dessa montagem? Jo, em breve, teria que voltar a um cemitério para se despedir de Beth? Nesse ponto, há uma espécie de brincadeira, uma pegadinha como se diz hoje, uma vez que Beth não era Beth que estava sendo enterrada. Em mais duas oportunidades, a instância narradora sugere que Beth já havia falecido, provocando um desespero em Jo e, provavelmente, uma tristeza na recepção. De passagem, no segundo enquadramento, a configuração fotográfica do rosto de Jo quase de perfil remete quase imediatamente a uma forte referência na pintura, e não se trata do Impressionismo, já citado. Em nosso entendimento, é uma espécie de citação plástica, uma referência à figura central do quadro *O nascimento de Vênus* (c.1485), de Sandro Botticelli (c.1445-1510).

Às vezes, tem-se duas sequências que se alternam com a mesma temática – no caso, dança -, mas o modo como elas se dão, de certa forma, não ecoa, elas

se contradizem. Meg e Laurie estão no baile de debutantes de Annie e dançam conforme padrões específicos para esse momento, ou seja, as normas de um valsear em grupo. Há um corte, e temos Jo e Bhaer em um bar logo após assistirem a uma peça de teatro. Cada casal dança como quiser na maior alegria enquanto os garçons vão se esgueirando entre eles. Cada sequência de dança é um dos componentes da caracterização dessas duas irmãs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase todos os filmes de ficção ou dramas biográficos que tratam de vocação ou de formação artística, há quase um século, centram-se em uma só história ou a história de uma só pessoa, talentosa, genial, única, e isso não é pouco. Assim, tivemos, quase ao longo de um século, dramas focalizando o nascimento e a consolidação de virtuoses em vários campos artísticos: pintura (Caravaggio, Goya, Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Van Gogh), escultura (Michelangelo, Rodin), música clássica (Beethoven, Liszt, Mozart), literatura (Virginia Woolf, Vera Britain, Mary Shelley), rock (Jim Morrison, John Lennon, Elvis Presley, Fred Mercury, Elton John), jazz (Billie Holiday, Charlie Park) e balé (Nijinsky, Isadora Duncan), entre outras modalidades artísticas. Em todos esses exemplos, que não são exaustivos, têm-se uma cinebiografia.

Com raras exceções, as cinebiografias de artistas pautam-se pelos seguintes aspectos: a) ênfase em traços que marginalizam os artistas com relação a fatores étnicos, de orientação sexual ou de deficiência física; b) o talento que se manifesta precocemente, de preferência na infância; c) a criação como um dom que não necessita de exercícios, treinamento ou tutoria especializada; d) o definhamento pessoal e profissional como consequência da dependência química; e e) a pouca contribuição da função social da arte de cada um deles. É claro que o drama

Adoráveis mulheres não é uma cinebiografia, mas é uma ficção como as obras desse subgênero costumam ser. Além do mais, como pontuamos no início desse ensaio, o filme em pauta distingue-se desse corpus principalmente por dar conta, com maestria em seu roteiro, das aventuras de quatro adolescentes diante de quatro vocações das personagens-título: literatura (Jo), pintura (Amy), interpretação teatral (Meg) e interpretação musical (Beth).

Como se o afirmado acima fosse pouco, o roteiro dessa adaptação contextualiza a luta pela afirmação de uma vocação de três das quatro "adoráveis mulheres" na segunda metade do século XIX numa cidade do interior do Leste dos Estados Unidos em uma família de um pastor (!). De forma brilhante, têm-se as peculiaridades na aproximação de cada uma delas com uma arte, os impasses decorrentes de uma eventual profissionalização no campo artístico e as idas-e-vindas no plano do amor romântico, bem a propósito do universo de leitoras (sim, no feminino) a que se destinava mercadologicamente o romance de Alcott no tempo em que fora lançado. Como são as mesmas atrizes, sem maquiagem, que atravessam todo o filme, talvez isso torne difícil se perceber que se trata de uma história de adolescentes, que, ao longo de alguns anos, vão passando da fase da adolescência inicial (bem assinalada no romance *Mulherzinhas* com as idades de cada uma delas) para a adolescência final ou adultez emergente, fase essa marcada pontualmente pelos casamentos de Jo, Amy e Beth.

A despeito do tratamento cuidadoso, minucioso que o roteiro dá às caracterizações de Amy, Meg e Beth, há que se considerar que Jo é realmente a protagonista e não só porque ela está em cena a maior parte do tempo, mas, principalmente pela densidade que as suas falas colocam, além de ser o centro na vida das irmãs. Não por acaso ela é a única que, ao final da história, não teve que abandonar uma eventual carreira ao se casar. Esse final positivo, se considerarmos

um eventual efeito pedagógico da ficção, trabalha no sentido de um estímulo a quem tenha alguma dúvida na busca das condições de consecução de um ideal. E, de quebra, pode soar como uma alusão à biografia da própria autora do romance que deu origem a esse filme: Louisa Alcott. E, no mais, diante da excelência de Adoráveis mulheres, somente nos resta concluir esse ensaio com um trecho do *Livro das orações inglesas*, de 1662: “Quando nos confrontamos com uma obra de arte, essa talvez seja a nossa única reação possível: o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegrias, trazem a possibilidade de esclarecimento”.

REFERÊNCIAS

ALCOTT, Louisa M. **Mulherzinhas**. Rio de Janeiro: Zahar, trad. Bruno Gambarotto, 2019.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. São Paulo: Martin Claret, 2018 [1813].

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo 2.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 [1949].

CARVALHO, Dalila. **O gênero da música**: a construção social da vocação. São Paulo: Alameda,

ERIKSON, Eric. *Identity, youth and crisis*. New York: W. N. Norton & Company, 1994.

FEUER, Jane. **The Hollywood Musical**. Indiana: Indiana Univ. Press, 1993.

GAMBAROTTO, Bruno. “Apresentação”. In **Mulherzinhas**.

GARB, Tamar. ‘”Homem de gênio, mulher de bom gosto”: a generificação do ensino de artes em Paris do no fim do século 19”. In PEDROSA, A. et al. (org.), p.252-85.

RELICI

LERNER, Gerda**. A criação do patriarcado**. São Paulo: Cultrix, 2019.

MILL, John Stuart. **A sujeição das mulheres**. São Paulo: Escala, 2000 [1869].

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

MUUSS. *Teorias da adolescência*. São Paulo: Interlivros, 1976.

NOCHILIN, Linda. “Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural”. In PEDROSA, A. et al. (org). **Histórias das mulheres, histórias feministas. Vol. 2.** São Paulo: MASP, 2019.

PAULAFREITAS, Ayêska; LOBO, Júlio César. **Glauber, a conquista de um sonho**: os anos verdes. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.

PEDROSA, A. et al. (org). **Histórias das mulheres, histórias feministas. Vol. 2. Antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

PERROT, Michelle. **História das mulheres**. O século XIX. São Paulo, Ebradil, 1991.

SANTROCK, John. **Psicologia da adolescência**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

SIMIONI, Ana Paula. **Profissão artista**: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUDSP, 2019.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos femininos**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

FILMES

ADORÁVEIS mulheres (Little women). Estados Unidos. Direção e roteiro: Greta Gerwig. 1DVD (135min), son., cor.

KLUTE (Klute). Estados Unidos. Direção: Alan Pakula. Roteiro: Andy Lewis e David Lewis. 1DVD (114min), son., cor.