



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**VANESSA DA SILVA**

**DE LOUISA MAY ALCOTT À SÉTIMA ARTE: A TRADUÇÃO DOS ASPECTOS  
FEMINISTAS DE AMY MARCH PARA O CINEMA**

**FORTALEZA**

**2025**

VANESSA DA SILVA

DE LOUISA MAY ALCOTT À SÉTIMA ARTE:  
A TRADUÇÃO DOS ASPECTOS FEMINISTAS DE AMY MARCH PARA O  
CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva  
Coorientadora: Prof. Dra. Naylane Araújo  
Matos

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

D111 da Silva, Vanessa.

De Louisa May Alcott à sétima arte: a tradução dos aspectos feministas de Amy March para o cinema /  
Vanessa da Silva. – 2025.

124 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2025.

Orientação: Profa. Dra. Rafael Ferreira da Silva .

Coorientação: Profa. Dra. Naylane Araújo Matos .

1. Tradução Intersemiótica. 2. Estudos Culturais. 3. Estudos Feministas da Tradução. 4. Louisa May Alcott  
. 5. Little Women. I. Título.

CDD 418.02

---

VANESSA DA SILVA

DE LOUISA MAY ALCOTT À SÉTIMA ARTE:  
A TRADUÇÃO DOS ASPECTOS FEMINISTAS DE AMY MARCH PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Aprovada em: 28/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Naylane Araujo Matos (Co-orientadora)  
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliaine de Moraes Belford Gomes  
Universidade Federal de Roraima (UFRR)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tatiana Arze Fantinatti  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Nascimento de Almeida  
SEEDUC-RJ e SME – RJ

Aos meus Orixás, com amor e gratidão.  
À minha mãe, Maria Vanucia da Silva e à  
minha tia, Maria Vania.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à FUNCAP-CE pela valiosa contribuição ao desenvolvimento de mais uma pesquisa científica e tecnológica produzida no Ceará.

Agradeço aos caminhos que meus Orixás e Guias espirituais abriram para mim, seja na minha trajetória de vida ou nos estudos. Nunca caminho sozinha.

Agradeço profundamente à minha querida mãe, Maria Vanucia da Silva, que sempre apoiou minha educação, meus sonhos, minha criatividade e me proporcionou o axé e a independência de Iansã que hoje carrego.

Ao Prof. Rafael Ferreira da Silva, meu estimado orientador, expressei minha gratidão pela paciência e pelas orientações consistentes, sempre transmitidas com carinho, atenção e um forte comprometimento com o ambiente acadêmico.

Agradeço à Prof<sup>ª</sup>. Naylane Araújo Matos, minha estimada coorientadora, pelo acompanhamento, pelas valiosas discussões e pelas indicações que contribuíram significativamente para enriquecer meu repertório sociocultural e aprimorar minha pesquisa.

Agradeço à Banca do Exame de Qualificação, formada pelas Prof<sup>ª</sup>s Jordana Cristina Bloss Veiga Xavier (UFGD) e Sheila Maria dos Santos (UFSC), pela leitura cuidadosa e pelas valiosas e determinantes sugestões.

Agradeço às Prof<sup>ª</sup>s. Eliaine de Moraes Belford Gomes (UFRR), Tatiana Arze Fantinatti (UFBA) e Luciana Nascimento de Almeida (SEEDUC-RJ e SME-RJ), pelo aceite para a Banca de Defesa e por terem lido atentamente a minha dissertação e apontado questões que poderiam ser melhoradas para a versão final do texto.

Agradeço à Universidade Federal do Ceará pela oportunidade de expressar meus conhecimentos em mais uma pesquisa que foi conduzida com êxito. Com isso, as experiências proporcionadas pela Universidade foram essenciais para ampliar meu discernimento, receber apoio e renovar minhas esperanças em relação aos meus projetos de vida e trabalhos acadêmicos. Sou grata a todos os professores, professoras e colegas que fizeram parte da minha trajetória como pesquisadora científica, enriquecendo meu amor pelo ambiente acadêmico.

Meu sincero agradecimento a todos, todas e todes que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

## RESUMO

Situando-se no campo da Tradução Intersemiótica, com abordagem feminista, esta pesquisa teve o objetivo de analisar as três traduções fílmicas dos livros escritos por Louisa May Alcott, *Little Women* e *Good Wives*, de 1949, 1994 e 2019, dirigidas respectivamente por Mervyn LeRoy, Gillian Armstrong e Greta Gerwig, com foco na personagem Amy March. O primeiro livro *Little Women* (1868) e a sua sequência *Good Wives* (1869) são obras consideradas clássicas da literatura estadunidense e apresentam críticas explícitas à sociedade patriarcal do século XIX. Amy March é uma das personagens que mais favorecem uma crítica social ao sistema patriarcal e, por esta razão, a personagem foi o foco desta pesquisa. Neste trabalho, analiso como as traduções cinematográficas representam a personagem Amy March, com ênfase nas estratégias de tradução utilizadas pelos(as) diretores(as) para favorecer ou atenuar uma interpretação feminista das obras literárias para as telas. Esta é uma pesquisa de cunho bibliográfico, com ênfase na Tradução Intersemiótica e na inter-relação entre Literatura, Cinema e Feminismo. A análise se centra-se em cenas e diálogos da personagem em foco, com ênfase no conjunto de estratégias de tradução empregadas pelos(as) diretores(as) e tradutores(as), tendo respaldo nas elaborações teóricas de Roman Jakobson (1959), André Lefevere (1992), Toury (1995), Even-Zohar (1997), Plaza (2003), dentre outros; nas perspectivas de Literatura e Cinema de Ismail Xavier (2003), Linda Hutcheon (2013) e Diniz (2003) e; nos Estudos Feministas da Tradução e do Cinema, a exemplo de Lori Chamberlain (1998), Olga Castro (2017), Laura Mulvey (1975) e Kaplan (2001). O estudo comparativo entre as obras adaptativas revela diferentes maneiras de abordar as questões sociais de acordo com o contexto vigente de cada produção, sendo a adaptação realizada por Greta Gerwig a que mais evidencia uma perspectiva crítica simbólica em relação à personagem Amy March, enfatizando uma leitura feminista da personagem e aproximando-a da representação literária de Alcott.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica; Estudos Culturais; Estudos Feministas da Tradução; Louisa May Alcott; *Little Women* e *Good Wives*.

## ABSTRACT

Starting from the research field of Intersemiotic Translation, with a feminist approach, this research aims to analyze the three film translations of the books written by Louisa May Alcott, *Little Women* and *Good Wives*, 1949, 1994 and 2019, directed respectively by Mervyn LeRoy, Gillian Armstrong and Greta Gerwig, with a focus on the character Amy March. The first book *Little Women* (1868) and its sequel *Good Wives* (1869) are considered classics of American literature and present explicit criticism of patriarchal society of the nineteenth century. Amy March is one of the characters that most favor a social critique to the patriarchal system and, for this reason, the character was the focus of this research. In this work, I analyze how the cinematographic translations represent the character Amy March, with emphasis on the translation strategies used by the directors to favor or attenuate a feminist interpretation of literary works for the screens.

This is a bibliographic research, with emphasis on Intersemiotic Translation and the inter-relationship between Literature, Cinema and Feminism. The analysis focuses on scenes and dialogues of the character in focus, with emphasis on the set of translation strategies employed by the directors and translators, having support in the theoretical elaborations of Roman Jakobson (1959), André Lefevere (1992), Toury (1995), Even-Zohar (1997), Plaza (2003), among others; in the perspectives of Literature and Cinema by Ismail Xavier (2003), Linda Hutcheon (2013) and Diniz (2003) and; in the Feminist Studies of Translation and Cinema, as in Lori Chamberlain (1998), Olga Castro (2017), Laura Mulvey (1975) and Kaplan (2001). The comparative study between adaptive works reveals different ways of approaching social issues according to the current context of each production. The adaptation carried out by Greta Gerwig is the one that most evidences a critical symbolic perspective in relation to the character Amy March, emphasizing a feminist reading of the character and approaching it to the literary representation of Alcott.

**Keywords:** Intersemiotic Translation; Cultural Studies; Feminist Translation Studies and Louisa May Alcott; *Little Women* and *Good Wives*

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – Créditos fílmicos apresentando a técnica de Technicolor em L.W (1949).....    | 75  |
| Figura 2 – Jo March elogia o patriotismo dos homens em L.W (1949).....                   | 77  |
| Figura 3 – As irmãs March reúnem-se no quintal para uma tarde em família L.W (1949)..... | 77  |
| Figura 4 – Amy March dorme com um pregador em seu nariz em L.W (1949).....               | 79  |
| Figura 5 – Amy March e sua irmã Beth aguardando a ida para o baile em L.W (1949).....    | 81  |
| Figura 6 – Amy March no café da manhã na véspera de Natal em L.W (1949).....             | 82  |
| Figura 7 – Amy March retorna para casa comprometida com Laurie em L.W (1949).....        | 84  |
| Figura 8 – Época natalina em L.W (1994).....   | 86  |
| Figura 9 – As irmãs March reunidas em L.W (1994) na noite de Natal.....                  | 87  |
| Figura 10 – Final da Guerra Civil em L.W (1994).....                                     | 88  |
| Figura 11 – Amy March em L.W (1994) na manhã de Natal.....                               | 88  |
| Figura 12 – A jovem Amy March ao lado das irmãs em L.W (1994).....                       | 89  |
| Figura 13 – Amy March conversando com Laurie no jardim em L.W (1994).....                | 90  |
| Figura 14 – Amy queima o livro de Jo March em L.W (1994).....                            | 90  |
| Figura 15 – O acidente de Amy March em L.W (1994).....                                   | 90  |
| Figura 16 – Cena em primeiro plano com foco na personagem Jo March em L.W (1994).....    | 92  |
| Figura 17 – Amy March jovem em L.W (1994).....   | 93  |
| Figura 18 – Meg e suas amigas discutem sobre trabalhos escravistas em L.W (1994).....    | 95  |
| Figura 19 – Laurie e Amy March discutem sobre seus interesses no jardim em L.W (1994)... | 96  |
| Figura 20 – Jo March posiciona-se a favor do voto feminino em L.W (1994).....            | 97  |
| Figura 21 – As irmãs March reunidas em L.W (2019) sob efeitos de cores quentes.....      | 102 |
| Figura 22 – As irmãs March reunidas em L.W (2019) sob efeitos de cores frias.....        | 102 |
| Figura 23 – Amy March estudando pintura na França em L.W (2019) sob plano afastado. ...  | 104 |
| Figura 24 – Amy estudando pintura na França em L.W (2019) sob plano médio.....           | 105 |
| Figura 25 – Amy March acompanhada pela sua tia em L.W (2019) sob plano aproximado. ...   | 106 |
| Figura 26 – Amy March na fase de infância em L.W (2019) sob plano médio.....             | 107 |
| Figura 27 – Amy March na fase de infância em L.W (2019) sob plano aproximado.....        | 107 |
| Figura 28 – Amy March discute sobre casamento econômico em L.W (2019).....               | 110 |

Figura 29 – Amy March retorna para casa casada em L.W (2019) sob plano aproximado..... 111

## SUMÁRIO

|            |  |            |
|------------|--|------------|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>10</b>  |
| <b>2</b>   | <b>LOUISA MAY ALCOTT E AS IMPLICAÇÕES CONTEXTUAIS DO SÉCULO XIX.....</b>                 | <b>15</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>O legado das irmãs March: um diálogo político e literário.....</b>                    | <b>21</b>  |
| <b>3</b>   | <b>ENTRE CONSTRUÇÕES TEÓRICAS DA TRADUÇÃO E DO CINEMA.....</b>                           | <b>34</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Cinema: os conceitos da sétima arte em ação.....</b>                                  | <b>45</b>  |
| <b>3.2</b> | <b>O cinema feminista: uma reação política nas telas.....</b>                            | <b>54</b>  |
| <b>3.3</b> | <b>O discurso feminista na tradução: um diálogo teórico entre tradução e gênero.....</b> | <b>62</b>  |
| <b>4</b>   | <b>A TRADUÇÃO DOS ASPECTOS FEMINISTAS DE AMY MARCH.....</b>                              | <b>74</b>  |
| <b>4.1</b> | <b>Amy March de Mervyn LeRoy.....</b>  | <b>74</b>  |
| <b>4.2</b> | <b>Amy March de Gillian Armstrong.....</b>   | <b>85</b>  |
| <b>4.3</b> | <b>Amy March de Greta Gerwig.....</b>  | <b>98</b>  |
| <b>5</b>   | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>113</b> |
| <b>6</b>   | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>   | <b>119</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, considerado romance infanto-juvenil, *Little Women* (1868) – e sua sequência *Good Wives* (1869) -, da autora Louisa May Alcott, é hoje visto por alguns críticos (Simões, 2013; Laire, 2009) como uma obra que está entre os clássicos da literatura estadunidense, compondo o cânone literário de literatura inglesa dos Estados Unidos. Ora as obras *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869) podem ser encontradas em uma mesma edição, ora em edições distintas.

Nesse sentido, o interesse pelas obras de Alcott surgiu a partir das observações que fiz desde meu primeiro contato com o cânone literário sobre a família March, especialmente ao notar as críticas políticas de Alcott durante a leitura. Esse contato inicial, juntamente às adaptações já produzidas, enriqueceu observações e estimulou questionamentos. Assim, motivou-se a investigar em particular a figura de Amy March, a personagem mais jovem da história, que é frequentemente menos abordada nas pesquisas acadêmicas sobre as obras de Alcott. Além disso, a personagem Amy March é uma das principais figuras que revelam o caráter feminista da narrativa, portanto a personagem será o foco da pesquisa.

Nesta pesquisa, destaca-se as estratégias empregadas pelos(as) diretores(as) para traduzir o aspecto feminista da personagem-alvo para a linguagem cinematográfica. Logo, analisa-se as três adaptações fílmicas dos livros escritos por Alcott, *Little Women* de 1949, *Little Women* de 1994 e *Little Women* lançado em 2019.

Esta pesquisa é de abordagem qualitativa, com o propósito de entender como se deu o processo tradutório das obras literárias para o cinema. Segundo Godoy (1995, p. 21), a pesquisa do tipo qualitativa, “é um fenômeno que pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada”. Deste modo, o pesquisador firma uma relação entre o mundo real e o sujeito, considerando todos os indivíduos e pontos de vista envolvidos no fenômeno (GODOY, 1995). Com isso, busca-se entender as interpretações e escolhas no processo de tradução tendo como *corpus* as três adaptações cinematográficas baseadas nos textos de partida *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), com foco na personagem Amy March. O instrumento de pesquisa deste trabalho é essencialmente bibliográfico, ou seja, fundamenta-se em fontes bibliográficas para análise do *corpus* escolhido.

O procedimento metodológico desta pesquisa seguiu, principalmente, através das referências bibliográficas, focada a princípio na Tradução Intersemiótica, na Tradução

Feminista e na associação entre Literatura e Cinema. É destacado, principalmente, a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1997), o conceito de tradução como reescrita proposto por André Lefevere (1992) e a leitura teórica sobre adaptação para o cinema com Linda Hutcheon (2013), Diniz (2003) e Xavier (2003). A pesquisa também exigiu um estudo sobre a vida e obra da autora Louisa May Alcott, a fim de contextualizar a trama dos textos literários, tendo em vista que as obras possuem um potencial biográfico em relação à autora.

Em seguida, uma análise sobre a representação feminina no cinema se fez necessária, a fim de demonstrar o desenvolvimento da influência da teoria crítica feminista no cinema e como as políticas feministas no cinema e na tradução alteraram os aspectos de exibição do sujeito mulher nas telas, influenciando diretamente na caracterização e modernização da personagem Amy March nas adaptações cinematográficas. Em seguida, fez-se uma leitura de autores que discorrem sobre os recursos e técnicas cinematográficas bem discutidas, como nas obras de Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Bordwell e Thompson (2013).

Por meio dos aspectos teóricos foi possível investigar os recursos de linguagem que foram construídos nas adaptações fílmicas tais como planos, movimentos e outras demais funções, assim como figurino, montagens e atuações. A análise de dados foi realizada a partir das teorias mencionadas e a sua relação com os traços narrativos presentes nos textos de partida e também nas adaptações. Utilizou-se excertos dos textos de partida que revelam as características feministas, tanto da obra em si quanto da personagem-alvo, Amy March.

Nos textos cinematográficos, cenas, falas e outros recursos do cinema serão analisados para identificar a construção de escolhas diante da narrativa e da construção da personagem Amy March na linguagem fílmica.

Partindo da principal hipótese de que a adaptação cinematográfica mais recente, *Little Women* (2019), enfatizou o caráter feminista da personagem Amy March de modo contemporâneo, a pesquisa também pretende considerar as seguintes hipóteses:

I. A recepção do processo criativo da obra de Greta Gerwig está relacionada à uma visão contemporânea das abordagens sociais ligadas ao contexto social no século XIX, portanto é possível justificar a nova leitura da personagem Amy March.

II. O estudo comparativo entre as obras adaptativas resulta em modos distintos de abordar as temáticas sociais. Com isso, a adaptação de Greta Gerwig considerou uma posição crítica diante da personagem Amy March, justificando o feminismo da personagem.

III. As alterações em termos de linguagem e percurso narrativo proposto pelas adaptações são encontradas nos posicionamentos e nas cenas da personagem Amy March, destacando novos elementos narrativos capazes de descrever e identificar os ideais de cada

época.

Vale ressaltar que nesta abordagem de pesquisa não são considerados juízos de valores em relação às adaptações fílmicas. O propósito da pesquisa consiste em analisar e investigar os procedimentos de tradução considerando seus contextos particulares.

Deste modo, é válido mencionar que a escolha das três obras cinematográficas mencionadas como parte do objeto deste estudo, reflete o interesse em investigar a história das irmãs March, com o objetivo de identificar o discurso feminista da personagem-alvo ao longo do tempo por meio das traduções. Com isso, meu interesse nesta pesquisa é reconhecer e desenvolver um trabalho que investiga e questiona aspectos ideológicos moldados por políticas culturais, especialmente nos processos de tradução.

Dado que as adaptações são influenciadas por nossa realidade social e, ao mesmo tempo, a influenciam, é essencial investigar as ideologias subjacentes ao processo criativo e dinâmico da tradução. Ignorar esse fato pode comprometer nossos esforços em criar ferramentas de resistência, por meio da tradução, para promover um progresso social e político inclusivo.

Neste trabalho, abordaremos o conceito de tradução/adaptação como uma forma de transformação. De acordo com a perspectiva de Lefevere (1992), a tradução pode ser entendida como uma reescrita da obra de partida. Portanto, nesse contexto, este estudo reconhece que a adaptação de obras literárias para o cinema é uma forma de reescrita, logo, uma tradução, pois a adaptação é um meio de transferir a literatura de uma língua ou cultura para outra por meio de uma nova linguagem. Assim, todas as reescritas, traduções e adaptações, independentemente de sua função, expressam uma determinada ideologia e poética, e, dessa forma, moldam a literatura para se adequar a uma sociedade específica de maneira particular.

Deste modo, vejo a tradução/adaptação como um mecanismo poderoso que sustenta discursos capazes de desafiar ou reforçar as lógicas hierárquicas do sistema patriarcal, sendo assim uma instrumentação com potencial suficiente para promover reformas e/ou reproduzir estereótipos.

Nesta dissertação, busquei atender aos seguintes objetivos diante do *corpus* de pesquisa: destacar as estratégias de tradução que foram consideradas pelos(as) diretores(as) em cada adaptação para representar a personagem Amy March; discorrer sobre as escolhas e recursos de linguagem manifestados pelas direções para construir a adaptação em comparação às obras de partida e investigar a construção ideológica, com ênfase na interpretação feminista da personagem em cada adaptação e, assim, compará-las por meio dos aspectos ideológicos

subjacentes às obras de partida, com ênfase na configuração patriarcalista. Diante de tais objetivos, o trabalho segue com o propósito de contribuir para o meio acadêmico com relação aos Estudos da Tradução e adaptação literária, além também de favorecer estudos relativos a *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869).

Portanto, este trabalho está constituído em seis seções, incluindo a introdução, as considerações finais e as referências bibliográficas.

Após a introdução, na seção seguinte intitulada *Louisa May Alcott e as implicações contextuais do século XIX*, busca-se destacar uma análise sobre a vida e obra da escritora Louisa May Alcott, apoiando-se, primordialmente, na biografia intitulada *Louisa May Alcott, Her Life, Her Letters and Journals*, de Ednah D.Cheney, publicada em 1889; na obra *The Journals of Louisa May Alcott*, de Daniel Shealy e Joel Myerson, publicado em 1989; no trabalho acadêmico de Vanessa Silva (2022), que buscou compreender e analisar a construção adaptativa referente à mais recente adaptação cinematográfica dirigida por Greta Gerwig e; na tese de Celeste Simões (2013) que investigou a biografia e as traduções portuguesas de *Little Women* realizadas e publicadas durante o Estado Novo (1933-1974).

Ainda sob o viés do mesmo tópico, será apresentada uma subseção intitulada *O legado das irmãs March: um diálogo político e literário*, com o propósito de discutir os enredos das obras *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), a fim de apresentar o contexto, a narrativa e, principalmente, as personagens femininas, com foco em especial na personagem Amy March, nosso alvo de discussão e análise. Como aporte teórico, serão mencionados alguns trabalhos acadêmicos que consideraram os estudos das narrativas de Alcott, como por exemplo, o trabalho de Jailda Alves (2020) e Vanessa Silva (2022). Também será incluída a obra de Jane Smiley (2019), denominada *On Life, Death and Little Women: March Sisters*, que buscou explorar intimamente o romance de Alcott, refletindo sobre suas histórias e o que elas têm para nos ensinar sobre aspectos da vida. Além disso, são incluídas passagens e discussões literárias retiradas diretamente das obras de partida.

Na seção intitulada *Entre conceitos e contextos: um olhar sobre a construção teórica*, o trabalho destacará os pesquisadores dos Estudos da Tradução tais como Lefevere (1992), Jakobson (1959), Toury (1995), Even-Zohar (1997) e Plaza (2003), incluindo também uma subseção teórica intitulada *Cinema: os conceitos da sétima arte em ação* que comenta sobre autores que discorrem a relação entre os recursos e técnicas cinematográficas apoiados nas obras de Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Bordwell e Thompson (2013). Assim, com base nesse arcabouço teórico, investiga-se os recursos de linguagem que foram construídos nas adaptações fílmicas de interesse deste trabalho.

Em seguida, a subseção *O cinema feminista: uma reação política nas telas*, apresenta-se com o objetivo de discorrer sobre a representação feminina nos filmes a fim de demonstrar o desenvolvimento da influência teórica crítica feminista no cinema e como as políticas feministas na sétima arte (o cinema) alteraram os aspectos de exibição do sujeito ‘mulher’ nas telas, podendo influenciar diretamente na caracterização e modernização da personagem Amy March nas adaptações cinematográficas.

Neste sentido, como complemento teórico, considera-se principalmente a perspectiva de Giselle Gubernikoff (2009) em relação aos contextos cinematográficos hollywoodianos durante a década de 50 e Anneke Smelik (2007), apoiada na perspectiva de Laura Mulvey (1975) discutindo os padrões de gêneros construídos e propagados pelo cinema estadunidense. Ainda sob o viés feminista do trabalho, apresenta-se uma subseção teórica intitulada *O discurso feminista na tradução: um diálogo teórico entre tradução e gênero* sobre Tradução Feminista, apoiando-se em Lori Chamberlain (1998), Olga Castro (2017) e Susan Bassnett (2020), com o propósito de destacar o posicionamento político feminista nos processos de traduções.

Na seção seguinte, *Análise de dados: a tradução dos aspectos feministas de Amy March*, mostra-se a análise sobre como se deu a tradução, considerando o cotejo entre as obras de partida e as três versões fílmicas selecionadas, com foco em aspectos feministas revelados pela personagem Amy March. E, por fim, apresenta-se as considerações finais levantadas pela pesquisa e as referências consultadas.

## 2 LOUISA MAY ALCOTT E AS IMPLICAÇÕES CONTEXTUAIS DO SÉCULO XIX

Apresenta-se neste capítulo alguns aspectos da vida da escritora, a fim de favorecer uma melhor compreensão com relação às suas obras, suas personagens e a autora, Louisa May Alcott.

Segundo Cheney (1889) “Louisa May Alcott (1832-1888) é universalmente reconhecida como a maior e mais popular contadora de histórias para crianças da sua geração” (1889, p. 6, tradução nossa)<sup>1</sup>. E, como parte essencial para discutir o legado de seus trabalhos literários, pelo viés da crítica feminista, interessa considerar as experiências de vida da autora. Com isso, ao direcionar um estudo biográfico, os trabalhos de Alcott podem se tornar cada vez mais reveladores, ou seja, eles não apenas exibem uma percepção de mundo através de suas personagens femininas, mas também preenchem cada vez mais consideráveis conhecimentos sobre a identidade da autora.

Louisa May Alcott era filha do casal Abigail May Alcott e Amos Bronson Alcott, tendo convivido em uma família consideravelmente distinta no que diz respeito às ideias modernas - e que ambos os pais cultivavam durante o seu período de vida-, sendo assim marcadas, essencialmente, pelos privilégios da classe média neste período. Segundo Cheney (1889), Louisa herdou os traços familiares de modo que sua perspectiva progressista, revelada através da literatura, não foi um resultado acidental, mas sim “o resultado acumulado das vidas de gerações de homens e mulheres fortes e nobres” (1889, p. 12, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Ainda nesta perspectiva familiar da autora, Silva (2022) afirma que:

Sua mãe Abigail detinha uma personalidade à frente de seu tempo, possuindo traços ativistas e sufragistas. Seu pai, Amos Bronson, foi um filósofo influenciado pelo movimento Transcendentalista que impactou diretamente sua posição como educador e pai de Louisa que cresceu ao lado de suas irmãs Anna, Abigail e Elizabeth (Silva, 2022, p. 24).

De fato, a convivência com as ideias da família creditou uma nova visão de mundo para autora visto que, ainda na sua infância, Alcott identificava-se como sendo uma abolicionista em meio ao seu contexto, tal como Alcott afirma numa de suas cartas a seguir:

Tornei-me abolicionista muito cedo, mas nunca fui capaz de decidir se eu fui assim por ver o retrato de George Thompson escondido sob uma cama em nossa casa durante o tumulto de Garrison, e indo confortar “o homem pobre que tinha sido bom para os escravos”, ou porque eu fui salva de me afogar no Frog Pond alguns anos depois por um menino de cor. No entanto, a conversão foi genuína; e meu maior orgulho está no fato que vivi para conhecer os bravos homens e mulheres que tanto fizeram a causa, e que eu tinha uma participação muito pequena na guerra que

<sup>1</sup> Louisa May Alcott (1832-1888) is universally recognized as the greatest and most popular story-teller for children in her generation (1889, p.06)

<sup>2</sup> The accumulated result of the lives of generations of strong and noble men and women (1889, p.12)

colocou um final em uma guerra errada (Cheney, 1889, p. 24, tradução nossa)<sup>3</sup>.

É importante ressaltar o privilégio dado à escritora, uma vez que Alcott obteve facilmente acesso à educação e aos livros. Com isso, Silva (2022) admite que o acesso à leitura de grandes obras, tais como as de Emerson, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Charlotte Brontë e William Shakespeare, influenciou consideravelmente a carreira literária da artista. Com este fato, Alves (2020) declara que a autora circulou facilmente no meio intelectual, uma vez que a escritora recebeu incentivo e suporte dos seus ciclos sociais para seguir com seus escritos e estudos.

E, como parte do contexto da escritora, Alcott também viveu sob influências religiosas, uma característica comum para a maioria das famílias em sua época. De acordo com Cheney (1889), a escritora cresceu naturalmente num cenário religioso, tal como é mencionado a seguir:

Louisa Alcott cresceu tão naturalmente em uma atmosfera religiosa saudável que respirou e trabalhou nela sem análise ou dúvida. Ela não tinha sofrido de tirania eclesiástica ou intolerância sectária, e não precisava gastar tempo ou força para combatê-los. Ela não parece ter sofrido de dúvida ou questionamento, mas ter ido em seu caminho lutando contra todos os males reais que lhe foram apresentados, confiando em um poder certo de direito e confiante na vitória (Cheney, 1889, p. 40, tradução nossa)<sup>4</sup>.

A religiosidade de Alcott é um aspecto importante para análise de suas obras, visto que a religião cristã é um assunto constante em suas narrativas e também se faz presente nas obras romanescas do século XIX. Com isso, a presença da moral religiosa em suas histórias é uma condição especial que determina e norteia a maior parte das reflexões, das ações e das escolhas das personagens da escritora.

Como mencionado anteriormente, ainda considerando o contexto familiar de Alcott, Silva (2022) admite que a família da escritora convivia sob influências do Movimento Transcendentalista, particularmente propagadas pelo pai, Bronson Alcott. Neste sentido, as influências transcendentalistas afetaram diretamente a educação das irmãs Alcott, que prezava

---

<sup>3</sup> I became an Abolitionist at a very early age, but have never been able to decide whether I was made so by seeing the portrait of George Thompson hidden under a bed in our house during the Garrison riot, and going to comfort "the poor man who had been good to the slaves," or because I was saved from drowning in the Frog Pond some years later by a colored boy. However that may be, the conversion was genuine; and my greatest pride is in the fact that I lived to know the brave men and women who did so much for the cause, and that I had a very small share in the war which put an end to a great wrong. (Cheney, 1889, p.24)

<sup>4</sup> Louisa Alcott grew up so naturally in a healthy religious atmosphere that she breathed and worked in it without analysis or question. She had not suffered from ecclesiastical tyranny or sectarian bigotry, and needed not to expend any time or strength in combating them. She does not appear to have suffered from doubt or questioning, but to have gone on her way fighting all the real evils that were presented to her, trusting in a sure power of right, and confident of victory (Cheney, 1889, p.40)

por uma pedagogia equilibrada, capaz de considerar tanto as obrigações e deveres quanto os momentos de lazer, pois “isto poderia render uma melhor aprendizagem para as filhas que também tinham costume de brincar e distrair a mente ao ar livre” (Silva, 2022, p. 25).

Admitindo este ponto de vista, Cheney (1889) afirma que as garotas da família, incluindo Louisa, possuíam certa liberdade para representar suas naturezas sem medo de sofrer críticas por explorarem uma educação que iria para além dos deveres domésticos e atividades de gramática. Fazia parte da aprendizagem das irmãs Alcott desenvolver um senso inato de dignidade, segurança e modéstia. Logo, a atmosfera de criação da escritora parecia cheia de espiritualidade, pureza e profundo incentivo criativo, herdado principalmente pela influência transcendentalista do pai. Para Cheney (1889), as irmãs Alcott “aprenderam a sentir e pensar justamente, e expressar seus pensamentos e sentimentos livremente e forçosamente, se não soubessem bem as regras da gramática e da retórica” (1889, p. 44, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Ao longo do tempo, à medida que Louisa crescia, a vida da escritora se encontrava cada vez mais comprometida ao se deparar com as dificuldades enfrentadas pela família. Com o descontentamento dos pais e a constante preocupação em se manter para com as despesas da casa, Alcott quis trabalhar como professora, e teve essa experiência por um curto período numa pequena escola, tal como é mencionado por Cheney (1889):

[...] e o propósito determinado de recuperar a fortuna da família e dar à mãe o conforto e a facilidade que ela nunca tinha conhecido em sua vida de casada tornou-se o motivo constante de sua conduta. É somente à luz desse propósito que seu caráter e sua carreira podem ser plenamente compreendidos. Ela naturalmente pensou em ensinar como seu trabalho, e teve por um curto período de tempo uma pequena escola no celeiro para os filhos do Sr. Emerson e outros (Cheney, 1889, p. 46, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Dito isso, Alcott desenvolveu, ainda jovem, uma consciência e maturidade financeira para suas necessidades e, com isso, não tardou para que a mesma escrevesse trabalhos autorais com o intuito de manter um sustento estável.

Dito isso, em 1855, Alcott publica seu primeiro romance intitulado *Flowers Tables*. De acordo com Silva (2022), a obra reúne uma coleção de contos fantásticos que inicialmente foram escritas pela primeira vez seis anos antes do ano de publicação para Ellen

---

<sup>5</sup> Learned to feel and to think justly, and to express their thoughts and feelings freely and forcibly, if they did not know well the rules of grammar and rhetoric (Cheney, 1889, p.44)

<sup>6</sup> and the determined purpose to retrieve the fortunes of the family and to give to her mother the comfort and ease which she had never known in her married life became the constant motive of her conduct. It is in the light of this purpose alone that her character and her subsequent career can be fully understood. She naturally thought of teaching as her work, and had for a short time a little school in the barn for Mr. Emerson's children and others.(Cheney, 1889, p. 46)

Emerson (filha de Ralph Waldo Emerson) e, posteriormente, os contos foram reunidos e pensados para alcançar o público juvenil explorando temas universais, como por exemplo amor, bondade e gentileza.

Contudo, antes mesmo da primeira publicação de um romance, Alcott envolvia-se com literatura desde muito jovem e passou a habilitar sua escrita, partindo inicialmente de construções poéticas aos quinze anos de idade. Sobre este fato biográfico, a autora comenta com suas próprias palavras numa carta destinada a um amigo:

Meu período romântico começou aos quinze anos, quando eu passei a escrever poesia, mantendo um querido diário, e vagando pelo luar em vez de dormir tranquilamente. Sobre esse tempo, explorando a biblioteca do Sr. Emerson, encontrei *Correspondence with a Child* de Goethe, e de repente, encontrei-me com o desejo de ser Bettine, fazendo Goethe meu pai e meu amigo. Então escrevi-lhe cartas, mas nunca as enviei; sentada em uma cerejeira alta à meia-noite, cantando para a lua até as corujas me assustarem para cama e deixarem flores selvagens na porta da minha “Mestra” (Cheney, 1889, p. 50, tradução nossa)<sup>7</sup>.

As produções de Alcott se espelharam em vários gêneros textuais que consideravelmente possibilitaram explorar ainda mais as habilidades de escrita da autora. Sobre suas produções, Simões (2013) destaca que os valores sociais, incluindo os valores abolicionistas apoiados pela autora, transparecem através de sua escrita em artigos, periódicos e suas próprias obras literárias. E como parte dos valores defendidos, Louisa May Alcott identificou-se fortemente com as lutas essencialmente feministas de sua época.

Sobre este fato, Simões (2013) descreve Louisa May Alcott como uma autora que “preocupava-se com questões como a educação e a saúde das mulheres, a igualdade salarial e de oportunidades, o direito ao voto, entre outras” (Simões, 2013, p. 56-57). Por este motivo, Louisa recorria constantemente a publicações e participava ativamente de associações políticas marcadas por atividades em prol dos direitos das mulheres.

Alcott ingressou na *New England Woman Suffrage Association* no mesmo ano de publicação da obra *Little Women* em 1868. Além disso, de acordo com Simões (2013), foi a partir de 1870 que a autora se destacou na vida social com maior envolvimento político em relação aos direitos das mulheres, sendo então registrada na participação de votos de um comitê escolar realizado em Concord, Massachusetts, em 1879.

Considerando as perspectivas políticas de Louisa May Alcott, a autora valorizava a liberdade e a autonomia feminina, principalmente, em relação à abertura ao acesso

---

<sup>7</sup> My romantic period began at fifteen, when I fell to writing poetry, keeping a heart-journal, and wandering by moonlight instead of sleeping quietly. About that time, in browsing over Mr. Emerson's library, I found Goethe's "Correspondence with a Child," and at once was fired with a desire to be a Bettine, making my father's friend my Goethe. So I wrote letters to him, but never sent them; sat in a tall cherry-tree at midnight, singing to the moon till the owls scared me to bed; left wild flowers on the doorstep of my "Master" (Cheney, 1889, p.50)

universitário e às questões trabalhistas para mulheres com chances de seguir alguma carreira. Segundo Simões (2013), as reflexões de Louisa se estendiam até mesmo para com preocupações na forma como as mulheres de sua época se vestiam, advogando assim a extinção de corpetes e outros adereços que eram capazes de limitar determinadas atividades e causar frequentes males à saúde da mulher.

A intrigante devoção da autora em pensar e criticar os contextos femininos no século XIX incentivou a questionar o ideal de domesticidade, casamento e feminilidade através de suas obras. Ao lado de *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), Louisa discutiu seus princípios feministas na elaboração de mais uma obra, intitulada *Work: a story of experience*, publicada pela primeira vez em 1873. Tal obra é uma expressão dos princípios feministas de Alcott e um grande esforço para sintetizar de forma popular e legível o amplo conjunto de crenças que englobam a família, educação, sufrágio, trabalho e a reforma moral da vida social que definiu a ideologia feminista no século XIX. Sendo Alcott influenciada pelo transcendentalismo herdado pela sua educação familiar, como mencionado, a escritora reconhecia a importância da emancipação individual e a autossuficiência para encorajar a autonomia das mulheres.

Ademais, o século XIX se apresentou como um período carregado de mudanças e conflitos que marcaram os rumos da história. Para além do início do movimento sufragista nos EUA, a Guerra Civil Americana (1861-1865) foi um período marcante no percurso da história ocidental que influenciou diretamente a vida e obra de Alcott.

Em 1862, durante a Guerra Civil, Alcott assumiu um cargo como enfermeira do exército em Washington D.C. Alcott expressava abertamente seu desejo em participar e lutar pelos direitos civis. Neste sentido, a autora escreve: “Eu anseio por ser um homem, mas como não posso lutar, vou me contentar em trabalhar para aqueles que podem” (Myerson; Shealy, 1989, p.105, tradução nossa)<sup>8</sup>. A partir disso, apesar das adversidades da situação, a autora compartilhava do mesmo interesse de seu pai transcendentalista e almejava sempre cumprir seus deveres, desejando assim sempre ser útil à sociedade (Silva, 2022).

Por conseguinte, vale considerar que, este desejo é ressaltado na ficção, sendo explicitamente reproduzido pelos posicionamentos de sua personagem Jo March, que não se contentava, tal como a autora na realidade, com o sentimento de impotência diante da realidade dos conflitos. Ainda nesta perspectiva, em *Little Women* (1868) se encontram diversas menções e preocupações com relação ao contexto de guerra, assunto que se discute

---

<sup>8</sup> I long to be a man, but as I can't fight, I will content myself with working for those who can (Myerson; Shealy, 1989, p.105)

na seguinte subseção deste capítulo.

Ademais, de acordo com Simões (2013), Alcott não concordava com os ideais de feminilidade que eram impostos pela convenção da sociedade. Com base nisso, permiti-se resgatar a reflexão postulada por Simone de Beauvoir na obra *O Segundo Sexo* (1967), quando escreve: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1967, p. 9, trad. Sérgio Milliet). Desta forma, independente da diferença entre as épocas e os contextos de vida, ambas escritoras compreendiam que a comunidade feminina é instruída constantemente sobre seus papéis convencionalmente tidos como ideais pela sociedade, sendo as visões dos indivíduos socialmente e culturalmente incentivadas a manter uma convenção normativa de certos interesses exclusivos, favorecendo assim a centralidade dominante do gênero masculino na sociedade.

Considerando a realidade limitada para mulheres durante o século XIX, Telles (1997) comenta que “a literatura feminina tem [...] uma fisionomia própria [...] e é decorrente da situação da mulher, das suas raízes históricas” (1997, p. 57), portanto, ao ocupar a posição de literata, Louisa revelou sua visão de mundo, declarou marcas biográficas e discursos através da literatura, com textos construídos sob influência da sua realidade particular e do contexto ao seu redor.

Pensando neste assunto, Virginia Woolf (2018) menciona:

Mesmo no século XIX, a mulher vivia quase exclusivamente no lar e com suas emoções. E aqueles romances oitocentistas, por admiráveis que fossem, recebiam uma profunda influência do fato de que as mulheres que os escreviam estavam excluídas, por seu gênero, de certos tipos de experiências (WOOLF, 2018, p. 107, trad. Denise Bottman).

Desta forma, a autoria de Louisa May Alcott pode ser interpretada como um ofício de resistência no que diz respeito às condições de tratamento dado ao seu gênero. Além disso, Virginia Woolf (2018) considera que no começo do século XIX, a maioria dos romances escritos por mulheres eram autobiográficos e, apoiando-se nisso, as mulheres detinham motivos que a incentivaram a escreverem sobre seus sofrimentos e de defender suas causas. Ainda nesta perspectiva de Woolf (2018), podemos justificar o desejo de Louisa de defender suas causas, transformando suas personagens femininas em porta-vozes ficcionais para revelar alguma reclamação ou insatisfação pessoal ou mesmo coletiva para com o seu contexto.

Motivada pelas tensões políticas de sua época, não há como negar que Alcott se revelou cada vez mais envolvida politicamente nas suas obras, principalmente em relação às narrativas canônicas *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869). Neste caso, é possível

reconhecer as influências das transformações políticas e sociais nos seus textos, manifestando assim um recorte testemunhal da época, nos quais tece críticas e também reproduz ideais vigentes (Silva, 2022).

De fato, Louisa conquistou seu espaço na literatura, expressando, à sua maneira, uma modernidade à frente de seu tempo, seja na ficção ou na própria realidade. Para Laire (2019), “com a sua escrita, ela provou-se uma verdadeira romancista, tomando o seu lugar de direito na história literária, com romances de valor local e universal” (2019, p. 13, tradução nossa)<sup>9</sup>. A autora viveu suas ambições e escolheu ser “uma solteirona livre” (2019, p. 13, tradução nossa)<sup>10</sup> desafiando as limitações de sua época e encabeçando ideais feministas por meio de suas obras e atuação política.

Aos 56 anos de idade, em março de 1888, Louisa May Alcott veio a falecer apenas dois dias após o falecimento do próprio pai. Mesmo após seu falecimento, Louisa May Alcott “provou ser capital para a ascensão da ficção de mulheres americanas” (Laire, 2019, p. 13, tradução nossa)<sup>11</sup>, consagrando assim, sua imagem ao lado de tantos outros(as) autores(as) da literatura norte-americana.

## 2.1 O legado das irmãs March: um diálogo político e literário

Após uma breve apresentação biográfica e contextual da autora Louisa May Alcott, realiza-se nesta subseção uma discussão mais abrangente sobre as obras *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869) com o propósito de discutir suas narrativas em diálogo, os discursos presentes nas obras e as personagens protagonistas, em especial a figura de Amy March, visto que a personagem é um dos principais sujeitos que revelam o caráter feminista da narrativa.

Inicialmente, a história das irmãs March se resume a uma narrativa de formação que acompanha as transformações de suas protagonistas desde a sua infância até a vida adulta. Neste sentido, uma vez que o romance de formação se trata da trajetória individual dos personagens, Santos (2014) salienta:

O protagonista deveria ser movido por uma vontade de se aprimorar, e a narrativa acompanharia seu percurso de formação e desenvolvimento, até que ele se encontrasse, em certo ponto, maduro, inserido socialmente e em equilíbrio com o mundo em que vive, tendo consciência de seu papel nele (Santos, 2014, p. 325).

<sup>9</sup> With her writing she proved herself a true novelist, taking her rightful place in literary history, with novels of both local and universal value (Laire, 2019, p.13)

<sup>10</sup> A free spinster (Laire, 2019, p.13)

<sup>11</sup> Proved to be capital for the rise of American women fiction (Laire, 2019, p.13)

Além disso, ambas as obras, *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), apresentam uma aproximação detalhada da vida doméstica, registrando as percepções psicológicas e a experiência privada de suas personagens envolvidas neste espaço de domesticidade.

Como mencionado na seção anterior, as obras de Louisa May Alcott são diretamente influenciadas pela vida e contexto vivenciado pela autora, portanto seus romances apresentam uma forte marca biográfica. Nesse sentido, Alves (2020) evidencia que:

As caracterizações das personagens e da família March se assemelham às da família Alcott, principalmente a protagonista da narrativa, Jo March [...] É por meio dessa autopercepção ficcional que Alcott desenha a personagem Jo March, fundamentada na relação com a sua família, as irmãs March, baseadas nas suas próprias irmãs, que são Anna, Louisa (a escritora), Elizabeth e May; a Sra. March (que contém marcas da sua mãe), Hannah (a cozinheira) e o pai, Sr. March, que também é inspirado no seu próprio pai (Alves, 2020, p. 107).

Levando-se em consideração as primeiras observações sobre as obras de interesse deste trabalho, Louisa May Alcott inicia seu romance de formação *Little Women* (1868) apresentando as quatro irmãs March: Meg, Jo, Beth e Amy. A princípio, todas reunidas na sala de estar, lamentando a crise econômica da família em plena época natalina. A primeira parte da história é retratada entre os anos de 1861 a 1865, com a presença da Guerra Civil Americana no país, enquanto que a segunda parte da história, em *Good Wives* (1869), a narrativa se desenvolve após a guerra, em 1868. Ao destacar o cenário de guerra e a ausência da figura paterna em *Little Women* (1868), as irmãs decidem iniciar sua jornada de crescimento e aventuras para vencer as dificuldades financeiras da família, assumindo responsabilidades e seguindo, emblematicamente, os conselhos religiosos da sua mãe, Marmee.

Sobre a personagem Marmee, Smiley (2019) ressalta:

A teoria de Alcott sobre o crescimento juvenil é especificamente cristã, como eram a maioria das teorias americanas sobre desenvolvimento infantil até o início do século XX. O objetivo de Marmee é fazer com que Meg, Jo, Beth e Amy sigam um conjunto de princípios gerais. Ela escolhe fazê-lo através de persuasão gentil em vez de força, e as duas partes de *Little Women* constituem uma demonstração de como esse sistema funciona (Smiley, 2019, p. 114-115, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Nesta primeira parte da obra em *Little Women* (1868), conhecemos a rotina das garotas ao lado da família rica dos Laurence. Dito isso, é durante a infância que as irmãs March, em especial a irmã Jo March, assumem uma amizade ao lado do personagem

---

<sup>12</sup> Alcott's theory of child development is specifically Christian, as were most American theories of child development until the early twentieth century. Marmee's goal is to get Meg, Jo, Beth, and Amy to adhere to a set of general principles. She chooses to do it through kind persuasion rather than force, and the two parts of *Little Women* constitute a demonstration of how that system works (Smiley, 2019, p.114-115).

Theodore Laurence. Para os *status* das irmãs March, o vínculo contextual com a família dos Laurence, acompanhadas pelas figuras masculinas do Sr. Laurence, avô de Laurie e o professor particular, John Brooke, demonstram que eles serão um acompanhamento secundário importante para a narrativa das protagonistas, visto que é por meio da comunhão entre os contextos das duas famílias que a autora Louisa May Alcott ilustra uma discussão de diferença de classes e de gênero. Ou seja, é possível identificar em ambas as partes do romance, *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), as diferenças entre as realidades das irmãs March e os privilégios dos personagens masculinos, com ênfase nos privilégios de Theodore Laurence.

Uma cerca baixa corria entre as duas propriedades. De um lado, ficava a casa dos March, antiga, de tijolos aparentes, com uma aparência árida e triste, pois o inverno roubara-lhe as trepadeiras que no verão cobriam as paredes e as flores que a cercavam. No outro lado, erguia-se a residência do sr. Laurence, uma importante mansão de pedras, revelando conforto e luxo, desde a enorme cocheira e terreno bem cuidado até a estufa e os objetos bonitos vislumbrados pelas frestas das ricas cortinas (Alcott, 2003, p. 51, trad. Vera M. Marques Martins).

Destarte, a autora evidencia na passagem anteriormente apresentada, a nítida diferença de *status* econômico entre as duas famílias. Ao lado das discussões sobre a diferença de classes, a autora percorre sua narrativa revelando óbvias diferenças de gênero entre a convivência dos personagens, tendo a figura do vizinho simpático, Theodore Laurence, um interessante objeto de análise para compararmos, pois o personagem possui condições favoráveis para realizar viagens do seu interesse ou se aventurar para com os seus estudos no estrangeiro com acesso a escolas de prestígio. Deste modo, as condições de privilégio mencionadas não se aplicam à realidade das irmãs March, seja pelas condições financeiras ou pela própria condição de gênero.

Jo fez uma pausa, então perguntou:

- Você gosta de festas?

- Às vezes. Morei no estrangeiro durante muitos anos e ainda não fiz amigos suficientes para saber como essas coisas funcionam por aqui.

- No estrangeiro! - Jô exclamou - Oh, conte-me! Eu adoro ouvir as pessoas descreverem as suas viagens.

Laurie parecia não saber por onde começar, mas as perguntas insistentes de Jo o ajudaram, e ele contou que estudara num colégio em Vevay, que lá os meninos não tinham de usar chapéus, que havia um lago com uma frota de barcos para as horas de lazer, e falou das viagens a pé que os alunos faziam pela Suíça com os seus professores.

- Como eu queria estar num lugar assim! - disse Jo (Alcott, 2003, p. 35, trad. Vera M. Marques Martins).

Ainda sob a narrativa de *Little Women* (1868), este primeiro volume assume a responsabilidade de apresentar as características particulares de cada irmã. Inicialmente, a irmã Jo March abre o primeiro capítulo do romance mencionando: “Sem presentes, o Natal

não vai ser Natal” (Alcott, 2003, p. 9, trad. Vera M. Marques Martins). Neste caso, a figura de Jo March possui um temperamento feroz, porém, ao mesmo tempo, ela demonstra uma eterna empatia pelas suas irmãs. Além disso, Jo se mostra sempre descontente com os moldes da sociedade em que vive, sempre impondo críticas aos comportamentos sociais e, como um dos traços mais marcantes da personagem, a escrita faz parte da sua criatividade.

Jo March é completamente dedicada a sua família e tenta ganhar dinheiro escrevendo para que ela possa ajudá-los, tal como a própria autora. Com isso, a singularidade de Jo March e sua interação com a literatura na narrativa nos incentiva a pensar que sua figura é um reflexo de cunho biográfico em relação a autora, Louisa May Alcott. Neste romance, destacamos que a personagem não busca assumir um padrão de feminilidade e constantemente questiona os comportamentos esperados pela sociedade. Dessa forma, Jo March expressa efetivamente uma consciência feminista influenciada pelas discussões políticas da época de Louisa.

O sonho de Jô era fazer algo realmente fabuloso. O quê, ela ainda não sabia, mas tinha certeza de que com o tempo descobriria. Enquanto isso não acontecia, sua maior aflição era não poder ler, correr, e cavalgar tanto quanto gostaria. Geniosa, dona de uma língua afiada e de um espírito inquieto, estava sempre metendo-se em confusões, e sua vida era cheia de altos e baixos, algo cômico e patético ao mesmo tempo. O treinamento que recebia na casa de tia March era exatamente do que precisava, e saber que estava trabalhando para sustentar-se deixava-a feliz, apesar dos constantes “Jo-se-phi-ne”! (Alcott, 2003, p. 44, trad. Vera M. Marques Martins).

Do mesmo modo que Louisa May Alcott considerava trabalhar para si mesma com a publicação dos seus escritos a fim de desenvolver um sustento estável, a personagem Jo March segue sua jornada na segunda parte do romance, em *Good Wives* (1869), morando em Nova York a fim de sustentar sua carreira como escritora e também como professora particular. Posto isso, Simões (2013) destaca que Louisa May Alcott criava personagens femininas que não desempenham papéis de vítimas, mas sim, personagens com maior liderança, ou seja, com a plena capacidade de controlar adversidades dentro das narrativas (2013, p. 74). Neste caso, podemos considerar Jo March como sendo uma das personagens mais explicitamente destacadas pela sua liderança e autonomia crítica em relação a normatividade do seu contexto. Ademais, Jo March se revela como sendo uma figura que gosta da espontaneidade, de ser livre e questionar as limitações do seu gênero ao propor constantes lamentações entre suas irmãs.

Detesto pensar que vou crescer e ser a srta. March, que terei de usar vestidos compridos e me comportar como uma dama. Já acho horrível ser menina, porque gosto de brincadeiras, do trabalho e dos modos dos meninos. Não consigo parar de lamentar o fato de ter nascido mulher! (Alcott, 2003, p. 11, trad. Vera M. Marques Martins).

Ao considerar o oposto da presença marcante de Jo March, a irmã Elizabeth March, a quem a família March chamava de Beth, apresenta-se no romance como sendo uma garota mais reservada e não muito interessada em desafiar seu contexto habitual, visto que o bem-estar familiar sempre se mostra como sua maior prioridade. Desse modo, Beth “era uma garota rosada, de treze anos, cabelos lisos e olhos brilhantes, tímida, cuja habitual serenidade poucas coisas conseguem perturbar” (Alcott, 2003, p. 12, trad. Vera M. Marques Martins).

A autora demonstra através de sua personagem uma humanização aguçada e dedicada aos serviços de cuidado na casa juntamente com a empregada, Hannah. Mesmo Beth dedicando sua fidelidade aos deveres domésticos, “seu pequeno mundo era povoado por amigos imaginários, e ela possuía a natureza de uma abelhinha laboriosa” (Alcott, 2003, p. 44, trad. Vera M. Marques Martins). Com isso, a irmã mais tímida do romance possui uma relação criativa especial com a música, revelando-se ser habilidosa suficiente para atuar como musicista no decorrer da história. Contudo, a jornada da personagem se estende brevemente, uma vez que acaba sendo vítima de febre escarlatina, culminando assim, na sua piora de saúde na segunda parte do romance, em *Good Wives* (1869).

Por sua vez, a irmã Meg March, é descrita na história como sendo a irmã mais velha, com apenas dezesseis anos de idade. Desse modo, Meg tinha “olhos grandes, fartos cabelos castanhos, mãos brancas, das quais muito se envaidece, falava baixo e era muito bonita” (Alcott, 2003, p. 12, trad. Vera M. Marques Martins). Dentre as representações exploradas através da figura da Meg, é possível afirmar que sua jornada no romance é bastante tradicional, transparecendo, dessa forma, reproduções do sistema estrutural patriarcal. Segundo Silva (2022), a postura de Meg March se aproxima mais convencionalmente do padrão normativo esperado pelas mulheres, como donas de casa, esposas e mães.

Segundo Smiley (2019), “seu casamento deve demonstrar os pensamentos de Marmee sobre como os casamentos funcionam” (2019, p. 130, tradução nossa)<sup>13</sup>. Contudo, é interessante observar seu desejo de beleza e luxo que dialoga mais uma vez com o tema de divisão de classes discutida em ambas as obras, *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869).

Então, Meg March reconhece a crise financeira da família e a encara com realidade, sobretudo após seu casamento com o professor John Brooke. Embora a personagem nunca deixe a vaidade e os bons modos de lado, a sua maturidade desenvolve uma nova perspectiva de mundo ao se deparar com uma nova vida ao lado da família que constrói com

---

<sup>13</sup> Her marriage must demonstrate Marmee’s thoughts about how ideal marriages work (Smiley, 2019, p.130)

John e seus filhos: Daisy e Demi (gêmeas), e Josie.

Dentre as características de Meg, podemos mencionar a sua aptidão e afeição pelo teatro. Em *Little Women* (1868), Meg March, juntamente às suas irmãs, realiza constantemente peças casuais em casa, principalmente, em épocas comemorativas.

Ainda sob este viés da personagem, é através de Meg March que a autora Louisa May Alcott critica explicitamente o espaço do trabalho doméstico e a divisão sexual do trabalho imposto pelo sistema capitalista como sendo um serviço invisibilizado e essencialmente feminino. Segundo Silva (2022), Meg March questiona as injustiças da sua realidade enquanto assume funções de dona de casa e também sendo mãe. Na obra *Good Wives* (1869), Meg encara uma realidade de trabalho doméstico e se vê questionando o seu papel social, tal como é mencionado a seguir:

Estava nervosa e exausta da vigília e da preocupação e havia chegado àquele estado de espírito irracional pelo qual as melhores mães ocasionalmente passam quando os afazeres domésticos as oprimem. A falta de ocupação rouba-lhes a alegria, e a devoção em demasia ao ídolo das mulheres americanas, o bulé de chás, faz com que se sintam como se fossem apenas nervos e nenhum músculo (Alcott, 2020, p. 178, trad. Filipe Teixeira).

Na passagem literária expressa acima, é possível se compreender uma crítica direta ao posicionamento de submissão da personagem resumida a uma vida doméstica. O comovente apelo da personagem não inibe sua felicidade com a própria família, porém a irmã mais velha não deixa de questionar as consequências da desigualdade de gênero no que diz respeito às condições laborais que atribuem papéis distintos de atuação entre homens e mulheres. Desta forma, a personagem questiona: “Não é justo que eu fique com o trabalho mais difícil e nenhuma diversão”. (Alcott, 2020, p. 178, trad. Filipe Teixeira).

Finalmente, como parte complementar das irmãs protagonistas, há de mencionar a figura da irmã mais nova, a caçula Amy March. Amy surge no romance como uma criança de doze anos, considerada mimada e bem educada. Ela está sempre com a família e é praticamente a única que constantemente questiona as opiniões de suas irmãs. Com isso, Amy apresenta-se desde cedo como uma figura de personalidade forte, que leva a sério as aparências, os modos sociais e, principalmente, suas pinturas. Neste cenário, a irmã mais nova é habilidosa na arte de desenhar e é do seu interesse particular estimular uma carreira como artista, demonstrando assim, um espírito feminista ao lado irmã, Jo March.

As irmãs a chamavam de “pequena Rafael”, e de fato ela possuía grande talento para o desenho. Nada a deixava mais feliz do que desenhar flores, fadas, ou ilustrar histórias com sua arte. As professoras queixavam-se, dizendo que, em vez de fazer contas, ela cobria sua lousa com figuras de animais, que usava as páginas em branco de seu atlas para copiar mapas e que folhas com caricaturas burlescas caíam de seus livros nos momentos mais impróprios. Ela fazia as lições o melhor que podia e

conseguia livrar-se de repreensões sendo um modelo de bom comportamento. Era uma grande favorita entre os colegas, por causa do seu bom gênio e seu dom para agradar sem precisar se esforçar (Alcott, 2003, p. 46, trad. Vera M. Marques Martins).

Na primeira parte do romance, em *Little Women* (1868), acompanha-se incessantemente a infância das irmãs. Deste modo, Amy March desempenha um papel ingênuo e ao mesmo tempo promissor, pois mesmo sendo considerada a mais nova das personagens, a figura de Amy é plenamente consciente dos aspectos sociais que a cercam. À vista disso, é perceptível o reconhecimento que a personagem possui diante das diferenças de classes.

- Nenhuma de vocês sofre como eu! - Amy protestou - Vou para a escola com meninas impertinentes, que me atormentam quando não sei a lição, zombam dos meus vestidos, rotulam meu pai por ele não ser rico, e me insultam porque meu nariz não é bonito.  
 - Elas não podem “rotular” o papai, porque ele não é um vidro de picles - observou Jô, rindo- Acho que você quis dizer “discriminam”.  
 - Eu sei o que quis dizer, e você não precisa ser sarcástica. Gosto de usar palavras novas para melhorar meu vocabulário- retrucou Amy com dignidade (Alcott, 2003, p. 10, trad. Vera M. Marques Martins).

Amy March é uma jovem preocupada com os modos, portanto a personagem assume, neste sentido, um contraste de personalidade, atitudes e emoções quando relacionadas a sua irmã, Jo March. Diferentemente da irmã mais nova, Jo March se recusa a viver um estilo *ladyhood*, compreendido como um constante cultivo em assumir um estado ou a qualidade de ser uma dama.

Nesse contexto, a personagem Amy March nasce vaidosa e ambiciosa. A caçula da família é obcecada por roupas e acessórios e ainda cultiva com frequência uma polidez. A personagem insiste em construir uma imagem elegante a fim de se encaixar nas convenções sociais da classe alta de sua época. Ainda considerando essa perspectiva da personagem, Smiley (2019) afirma que: “ela é frequentemente vista pelas suas irmãs (e pelos leitores) como vaidosa, calculista e mimada - ela realmente tem a autoconsciência e a refletividade que a ajudarão a navegar no mundo adulto” (2019, p. 114, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Levando-se em conta o outro ponto de vista da história, em *Good Wives* (1869) é possível identificarmos uma fase mais madura das irmãs, iniciando os seus primeiros momentos na vida adulta. Em *Good Wives* (1869), Amy March se apresenta na história, dessa vez, com dezesseis anos de idade, sendo então considerada como “a flor da família” (Alcott, 2020, p. 22, trad. Filipe Teixeira).

---

<sup>14</sup> She is often seen by her sisters (and by readers) as vain, calculating, and spoiled—she actually has the self-awareness and reflectiveness that will help her navigate the adult world (Smiley, 2019, p.114)

Amy é considerada “a flor da família”, pois com dezesseis anos já emana o ar de uma mulher feita; não linda, mas dotada de um charme indescritível chamado graça. Percebe-se isso nas linhas do seu rosto, na composição e nos movimentos das suas mãos, no fluxo do seu vestido, no caimento do seu cabelo, inconsciente mas harmonioso, para muitos tão atraente quanto a própria beleza (Alcott, 2020, p. 22, trad. Filipe Teixeira).

Ao considerarmos a passagem literária acima, vemos que Amy passou por um verdadeiro crescimento, de uma criança ingênua a uma jovem mulher. O desejo, a determinação e a resistência passam a ser qualidades exploradas por Amy March, e é por meio de suas qualidades que a personagem atinge o auge da auto-realização pessoal na segunda parte do romance.

Com isso, Amy amadurece o suficiente para viajar para Europa ao lado de sua tia, Aunt March. Neste momento da obra, Amy March está “sozinha” de uma maneira que nunca esteve antes, atuando de modo mais independente e mais ativa consigo mesma. A personagem aproveita a oportunidade de viagem para aprimorar suas habilidades artísticas e também amadurecer suas intenções sociais, neste caso colocando-se no caminho de uma carreira profissional e também de algum possível compromisso matrimonial.

Diante disso, como parte da sua jornada de autoconhecimento no romance, Amy almeja criar uma carreira de artista, e mais do que isso, ela quer realizar um trabalho excepcional considerando um gênio artístico no seu trabalho.

Nessa perspectiva relativa à personagem, Smiley (2019) afirma:

Amy diz a Jo o que ela espera fazer para praticar a arte e descobrir, de uma vez por todas, se ela tem algum "gênio" — ela está procurando inspiração, entender ela mesma e planeja trabalhar duro para isso. Como uma mulher moderna embarcando em uma vida independente, ela também pensa em suas outras opções, como ela sempre faz, como ela aprendeu a fazer, se ela não tem gênio, ela está bem ciente que ela pode se tornar uma professora de arte, ou ela pode se casar com um Homem rico e artistas de fundo que têm gênio (Smiley, 2019, p. 134-135, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Todavia, Amy admite para si mesma que mesmo sendo talentosa, ela não possui condições suficientes para marcar sua carreira como uma verdadeira artista, principalmente levando-se em consideração sua posição de gênero na sociedade. Assim, ela se contenta em moldar sua vida artisticamente, de modo que seja possível continuar exercendo seu trabalho, porém sem muitas expectativas de alcançar uma carreira tão brilhante como ela imaginara na primeira parte do romance, em *Little Women* (1868).

---

<sup>15</sup> Amy tells Jo what she hopes to do—to practice her art and find out, once and for all, whether she has any “genius”—she is looking for inspiration and to understand herself and she plans to work hard at it. Like a modern young woman embarking on an independent life, she is also thinking about her other options, as she always does, as she has learned to do—if she has no genius, she is well aware that she can become an art teacher, or she can marry a wealthy man and fund artists who do have genius (Smiley, 2019, p.134-135).

- Quando vai começar a sua grande obra de arte, Rafaela? - perguntou ele [Laurie], mudando de assunto abruptamente após outra pausa, na qual ficou imaginando se Amy sabia seu segredo e se queria falar sobre isso.
- Nunca - respondeu ela, com um ar desanimado, porém, decidido.
- Roma sugou toda a minha vaidade. Ao ver as maravilhas de lá, senti-me muito insignificante para viver e desisti de todas as minhas esperanças tolas.
- Porque faria isso, se tem tanta energia e talento?
- Justamente por isso, porque talento não é genialidade e nenhuma quantidade de energia poderia fazer essa transformação. Quero ser grande ou nada (Alcott, 2020 p. 194, trad. Filipe Teixeira).

Amy March passa a assumir uma jornada mais comprometida para com as discussões políticas propostas pela autora do romance, visto que a figura da irmã mais nova enfrenta novas pressões sociais, revelando-se constantemente preocupada sobre suas escolhas e planos de vida, demonstrando assim uma maior maturidade e um olhar mais crítico diante das condições de seu gênero, seja na vida pessoal ou nas condições laborais.

Considerando que as percepções de mundo para as irmãs March são interpretadas de acordo com a personalidade de cada uma, a independência feminina ilustrada segundo a personagem da Amy March está inteiramente ligada à constante insistência em expressar sua individualidade e também fazer uso do sistema, levando-se em conta as posições econômicas.

Em *Good Wives* (1869), no capítulo intitulado “Tentativas Artísticas” (Alcott, 2020, p. 27, trad. Filipe Teixeira), Amy comenta sobre a possibilidade de levar suas colegas para um almoço e planejar uma festa para elas. Desse modo, Amy pensa minuciosamente em todos os detalhes da sua festa para que o convite feito para suas amigas seja agradável. Não obstante, as exigências da irmã caçula incomodam a sua irmã Jo March e, inicia-se diante de tal situação, uma discussão sobre os gastos de dinheiro da própria irmã. Logo, a personagem Amy March comenta:

- Não sou subserviente e odeio ser desmerecida tanto quanto você! - respondeu Amy indignada, pois as duas tinham rugas quando tais questões surgiam. - As meninas se importam comigo e eu com elas; há muita gentileza, sensibilidade e talento entre elas, apesar de você chamar isso de absurdos da moda. Você não faz questão de que as pessoas gostem de você, ou de se envolver com a boa sociedade e cultivar seus modos e gostos. Mas eu, sim, e quero aproveitar ao máximo cada chance que aparecer em meu caminho. Você pode passar pelo mundo com seus cotovelos à mostra, seu nariz empinado e chamar isso de independência, se quiser. Mas eu sou diferente (Alcott, 2020, p. 33, trad. Filipe Teixeira).

Considerando a passagem literária pronunciada, pode-se perceber a relevância que Amy confere aos modos sociais. A personagem demonstra um interesse direto em obter reconhecimento e assumir um papel de destaque em relação aos seus objetivos. Com isso, é importante ressaltar que “ela tinha um senso instintivo do que era agradável e adequado, sempre dizia a coisa certa para a pessoa certa, fazia exatamente o que cabia no momento e era tão segura de si” (Alcott, 2020 p. 30, trad. Filipe Teixeira). Na segunda parte do romance,

Amy se torna uma jovem cada vez mais consciente e se mostra pronta para assumir seu lugar na sociedade. Segundo Smiley (2019), “como a única das meninas cujo trabalho é navegar pelo mundo social, Amy enfrenta desafios que se tornam maiores e mais complexos” (2019, p. 133, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Ainda sob essa perspectiva, segundo Silva (2022), a autora Louisa May Alcott expõe através da sua personagem mais nova a sua percepção crítica diante da condição de casamento, considerando-se estritamente um acordo econômico para mulheres garantirem maior visibilidade social. Logo, a personagem não apenas “havia decidido ser uma mulher interessante e realizada” (Alcott, 2020, p. 30, trad. Filipe Teixeira), bem como havia decidido, desde cedo, considerar propostas de bons casamentos por incentivos de sua tia. É por meio de tais conjunturas narrativas que a autora demonstra interesse em questionar a realidade das condições femininas. Pensando nas motivações da personagem, a autora admite que nunca será uma grande artista, como mencionado anteriormente, visto que não há modos de ganhar dinheiro suficiente como sendo mulher numa época conservadora e tradicional. Assim, Alcott se dispõe a construir uma personagem bastante determinada, mas que não deixa de ser vulnerável vivendo num sistema patriarcal, sendo o casamento arranjado uma das consequências que refletem diretamente nos planos de vida do sujeito ‘mulher’.

- O talento não é a genialidade e nenhuma quantidade de energia poderia fazer essa transformação. Quero ser grande ou nada. Não quero ser amadora comum, por isso não pretendo continuar tentando. -E o que você pretende fazer agora, se me permite saber? perguntou Laurie.

- Lapidar meus outros talentos e ser um ornamento para a sociedade, se tiver a chance. Foi um discurso interessante e soou desafiador, mas a audácia combina com os jovens, e a ambição de Amy tinha uma boa base. Laurie sorriu, gostando do ânimo com que ela assumiu um novo propósito quando o outro tão desejado morrera, sem desperdiçar tempo lamentando-se.

- Ótimo! E imagino que é aí onde Fred Vaughn entra (Alcott, 2020, p. 194-195, trad. Filipe Teixeira).

Além dos assuntos já trazidos sobre a personagem Amy March, outro ponto crucial na sua jornada narrativa é seu relacionamento afetivo com Laurie, seu amigo de infância.

Inicialmente, Laurie cria laços de amizade com Jo March muito fortemente. Na primeira parte da história em *Little Women* (1868), logo no início do romance, ambos se tornam grandes companheiros. Porém, ao entrarem nas nuances da vida adulta, Laurie se apaixona romanticamente por Jo March. Dessa forma, Jo insiste em não comprometer a união afetiva de ambos, pois ela não possui pretensões de se casar, visto que “Alcott não era

---

<sup>16</sup> As the only one of the girls whose job is to navigate the social world, Amy faces challenges that get larger and more complex (Smiley, 2019, p.133).

casada, e não queria que a personagem que ela baseava em si mesma traísse seu próprio senso de independência” (Smiley, 2019, p. 130, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Logo em seguida, ao ser rejeitado, Laurie decide se aventurar no estrangeiro europeu, e naquele momento encontra Amy March vivendo uma nova fase da sua maturidade. A partir daí, Amy e Laurie passam a conviver com mais frequência nas capitais francesas, não tardando muito para que os sentimentos românticos de Laurie se destinem, dessa vez, à irmã mais nova. Todavia, sua relação afetiva com Amy não se deu por imediato, pois a personagem estava aguardando um pedido de noivado do personagem Fred Vaughn, um par financeiramente estável e amigo de Laurie.

Como aludido anteriormente, Amy se encontrava na Europa a fim de buscar uma nova perspectiva para seu trabalho como artista e também encontrar outras opções para seu futuro, incluindo a possibilidade de se casar mais como um meio de alcançar sustento familiar e posição social. Deste modo, a personagem reverbera diferentes discussões sobre a existência feminina, incluindo discursos que estão à frente de seu tempo.

A autora Alcott aproveita sua personagem Amy March colocando-a numa posição narrativa capaz de transparecer os desafios da realidade de uma mulher no século XIX. Tal discurso se torna mais efetivo quando a autora decide firmar sua posição política ao convencer sua personagem Amy a se casar apenas por amor, desconsiderando a pressão de fazê-lo por dinheiro.

As palavras: “Fred é um bom rapaz, mas não é o homem que eu imaginava que você gostaria”, e o rosto de Laurie quando as pronunciou, continuavam voltando a sua mente tão persistentemente quanto as suas próprias quando disse com o olhar, sem usar palavras: “Devo casar-me por dinheiro”. Lembrar-se disso agora a perturbava; queria retirar o que dissera, soava bastante indigno de uma mulher. Não queria que Laurie a imaginasse como uma criatura sem coração, mundana. Agora, desejava ser uma mulher digna de amor, muito mais do que uma rainha da sociedade (Alcott, 2020, p. 216, trad. Filipe Teixeira).

Uma vez feita a escolha de se casar por amor, diante dos padrões conservadores que pressionam e ensinam mulheres a pensarem na união estável somente como prestígio econômico, a personagem contraria as expectativas esperadas e incentiva o questionar de tal posicionamento tradicional. Com isso, Alcott deixa claro seu posicionamento através de Amy March: “As mulheres nunca devem se casar por dinheiro” (Alcott, 2020, p. 251, trad. Filipe Teixeira).

Posteriormente, ao confirmarem o noivado, Amy e Laurie planejam uma nova

---

<sup>17</sup> Alcott herself was not married, and did not want the character she based upon herself to betray her own sense of independence” (Smiley, 2019, p.130)

fase da vida juntos e, como parte dos planos do casal, Amy sugere um empreendimento filantrópico capaz de financiar e fundar uma instituição a fim de beneficiar mulheres com inclinações artísticas. Deste modo, a personagem declara: “As pessoas foram muito boas para mim e sempre vejo garotas se esforçando, como eu costumava fazer, quero estender a mão e ajudá-las, como fui ajudada” (Alcott, 2020, p. 254, trad. Filipe Teixeira). Amy March se mostra mais uma vez enquanto uma mulher moderna, com visões feministas reveladas nas entrelinhas. A irmã mais nova do romance expressa uma verdadeira força feminista em pleno século XIX ao promover redes de apoio para mulheres artistas independentes. Este legado de Amy March demonstra o senso de sua capacidade de realizar ações em prol de uma resistência cultural e de gênero.

Ainda sobre o perfil feminista da personagem, Smiley (2019) salienta:

Amy, especialmente para sua auto-realização, que ela gosta do desafio. O surgimento de Amy como uma adulta sensível e pensante é uma das realizações mais notáveis do romance. Amy é a mulher moderna, a feminista pensativa; a irmã que permanece fiel a si mesma, aprende a navegar em seu mundo social, ganha uma sabedoria e autoconhecimento diferentes dos de suas irmãs, e é mais como o que pretendemos ser hoje (Smiley, 2019, p. 141, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Em suma, dado que a história das irmãs March sendo consideradas criações ficcionais autobiográficas de Louisa May Alcott, é imprescindível mencionar que a irmã mais nova da autora, May Alcott Nieriker, foi a base para o arcabouço da personagem Amy, destacando-se assim, como uma adaptação e também se manifestando como um registro histórico da vida e obra de May Alcott. Isso posto, May Alcott Nieriker dá margem a uma nova abordagem cultural sobre Amy, uma vez que a personagem também surge como um recorte histórico de uma época ativa para mulheres artistas que buscavam prestígios durante o século XIX.

Quando Louisa May Alcott estava escrevendo *Little Women* (1868), Abigail May Alcott estava em seus vinte e poucos anos. Ela era uma artista ativa, estudou quando mais jovem na Escola do Museu de Belas Artes, em Boston, e também ilustrou as primeiras edições para *Little Women* (1868). Ademais, Abigail May Alcott também publicou seu próprio livro de arte, uma série de desenhos de sua cidade natal, intitulado *Concord Sketches* (Smiley, 2019).

Ainda sobre Abigail May Alcott, Smiley (2019) comenta:

May Alcott fez seu nome no mundo da arte, uma pintura dela, *La Nègresse*, foi

---

<sup>18</sup> Amy, especially to her self-expression, that she enjoys the challenge. Amy’s emergence as a sensitive, thinking adult is one of the novel’s more remarkable accomplishments. Amy is the modern woman, the thoughtful feminist; the sister who stays true to herself, learns to navigate her social world, gains a wisdom and self- knowledge different from that of her sisters, and is more like what we aim to be today (Smiley, 2019, p.141)

exibida no Salão de Paris de 1879, a mais prestigiada amostra na França, ou, alguns dizem, no mundo. Na época, a pintura dela foi a única de uma artista americana na exposição. E ela teve uma filha, Lulu, a quem deu à luz aos trinta e nove anos. Mas May morreu quando o bebê tinha sete semanas, e pelos próximos oito anos, Louisa criou Lulu até que ela mesma morreu aos 54 anos (Smiley, 2019, p. 140, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em síntese, o legado das irmãs March recai numa narrativa de formação e testemunhal, pois conversa com as ideias de uma época, com a família da autora e a própria escritora. A história das irmãs March desafiou os tempos, sendo então eternizadas pela literatura, revelando-se ao longo das gerações como guias fiéis ao longo da jornada da adolescência à maturidade. As obras de Louisa May Alcott exibem figuras femininas que repassam uma mensagem muito moderna sobre encontrar o seu caminho no mundo e desafiar as limitações do sistema patriarcal.

Alicerçado nisso, segue-se para o próximo capítulo, onde se aborda sobre as orientações teóricas que serão essenciais para se compreender e alcançar os objetivos investigativos deste trabalho.

---

<sup>19</sup> May Alcott did make her name in the art world—a painting of hers, *La Nègresse*, was exhibited at the 1879 Paris Salon, the most prestigious show in France, or, some say, in the world, at the time. Her painting was the only one by an American woman artist in the exhibition. And she did have a daughter, Lulu, whom she gave birth to at the age of thirty-nine. But May died when the baby was seven weeks old, and for the next eight years, Louisa raised Lulu until she herself died at the age of fifty-four (Smiley, 2019, p.140)

### 3 ENTRE CONSTRUÇÕES TEÓRICAS DA TRADUÇÃO E DO CINEMA

Como parte dos conhecimentos dominantes que cultivamos socialmente, a tradução realiza importante contribuição através dos tempos. A ação de traduzir consiste em movimentar continuamente um fluxo de interesses e conteúdos entre as diversas realidades culturais. Nesse sentido, localizando-se na área dos Estudos da Tradução, mais especificamente na Tradução Intersemiótica (T.I), esta pesquisa se pauta na concepção de T.I apresentada por Roman Jakobson (1959) e se amplia para os debates da área em diálogo com as perspectivas dos Estudos Feministas da Tradução, enfatizando as especificidades do cinema e, em especial, dos enfoques feministas sobre o cinema.

Dessa maneira, este capítulo se organiza da seguinte maneira: a seção a seguir discute parte da concepção de Tradução Intersemiótica e relaciona a tradução aos processos ideológicos e polissistêmicos. Posteriormente, apresenta-se uma subseção teórica dedicada aos estudos cinematográficos, que visa aprofundar a compreensão da linguagem do cinema. Além disso, na subseção seguinte, aborda-se a percepção crítica feminista no âmbito cinematográfico, com o intuito de contextualizar e discutir a perspectiva política feminista nas telas. Por fim, para concluir o capítulo, expõe-se uma subseção focada nos Estudos Feministas da Tradução e sua relação com os objetivos deste trabalho.

Roman Jakobson (1896-1982) foi um linguista, filólogo e teórico da comunicação nascido na Rússia. Ele é amplamente reconhecido como uma das figuras mais influentes na linguística do século XX. Conforme as análises de Jakobson (1959), há três maneiras distintas de interpretar um determinado signo verbal por meio da prática tradutória. Para tal, compreende-se neste trabalho que o signo verbal é “decididamente um fato linguístico, ou para sermos mais precisos, um fato semiótico” (1959, p. 63, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), sendo assim, para os atuantes na língua, qualquer significado linguístico é essencialmente exposto por meio da tradução por um outro signo.

Com base nisso, o teórico Jakobson (1959) sugere que há três espécies de tradução passíveis de classificação: a intralingual ou reformulação, a interlingual ou tradução propriamente dita e, por fim, a intersemiótica ou transmutação.

Segundo Jakobson (1959), entende-se que a tradução intralingual consiste em transferir um signo verbal de um mesmo sistema linguístico para outro signo verbal pertencente ao mesmo sistema linguístico, ou seja, “uma palavra utiliza-se de outra, mais ou menos sinonímia, ou recorre a um circunlóquio” (1959, p. 65, trad. Izidoro Blikstein e José

Paulo Paes). Diferentemente desta última prática, a tradução interlingual consiste em substituir o signo verbal de um determinado sistema para outro signo verbal presente em uma nova língua, ou seja, “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida em outra fonte” (1959, p. 65, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes).

Por fim, a tradução intersemiótica se aproveita de uma prática mais abrangente que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (1959, p. 65, trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). Conforme referido, a tradução intersemiótica se manifesta como uma prática tradutória capaz de dialogar com outras demais linguagens artísticas, sendo da arte verbal da literatura para a narrativa cinematográfica, o principal foco da pesquisa.

De acordo com Plaza (2003), artista plástico e professor brasileiro, conhecido por sua atuação nas áreas de arte contemporânea e gravura, a operação tradutória compartilhada pela T.I deve receber um tratamento especial, dado que o processo de tradução exige a faculdade de especialistas nas mais diversas linguagens que podem existir no procedimento.

Segundo Plaza (2003), a criação e a tradução são operações sujeitas a serem influenciadas pelo passado da obra, do mesmo modo que também são capazes de serem ressignificadas pelos ideais de um determinado contexto vigente.

Ainda sob viés, Plaza (2003) discute que a arte, em sua totalidade, incluindo as traduções, encontra-se constantemente na condição paralela entre a autonomia e a submissão. O teórico então se apoia nos pensamentos de Karl Marx ao considerar que:

[...] A arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram na sua época, determinadas pelos fatos e as tradições (Plaza, 2003, p. 5).

Deste modo, os(as) tradutores(as) detêm de um determinado poder capaz de atualizar a historicidade através das traduções que se sobrepõem à ordem de uma nova realidade, uma nova configuração do contexto escolhido para dialogar diretamente com seu processo tradutório.

Neste caso, “o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele” (2003 p. 5) com isso, é possível inovar narrativas pensando no cenário atual. Para Plaza (2003):

Toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematizando a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença (Plaza, 2003, p. 5).

Ao pensar nesta possibilidade de atuação, a T.I é capaz de surgir neste contexto como mais uma possibilidade de explorar e manipular uma imagem do passado e extrair dele um novo material que opera ideologicamente no espaço-tempo de uma determinada época:

A tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado (Plaza, 2003, p. 6).

Por esse ponto de vista, André Lefevere (1935-1996), importante tradutor, teórico da tradução e professor belga, por sua vez, defende que a tradução não é apenas uma transferência meramente linguística, mas sim um processo cultural. Segundo Lefevere (1992), a tradução é uma reescrita potencialmente motivada pela ideologia e poética de um determinado período. Neste caso, a tradução como reescrita pode indicar uma imagem de projeto de tradução capaz de exercer poder de influência. A reescrita traz à tona não somente as ideias dominantes de uma época, mas também as concepções poetológicas que podem determinar e inovar a imagem de uma obra literária por meio da tradução, uma vez que:

A reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução também é história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (Lefevere, 1992, p.vii, tradução nossa)<sup>20</sup>

De acordo com Lefevere (1992), o impacto da reescritura ressoa diretamente na imagem do autor(a) e é capaz de ressignificar até mesmo todo um gênero literário por meio do caminho adotado pela tradução. As imagens criadas pela reescrita coexistem ao lado de uma realidade que pode se mostrar favorável ou não para sua produção. Deste modo, uma vez que este paralelo com a realidade é essencial para o poder de influência, a tradução surge como um instrumento potencializador de ascendência que busca alcançar mais público e se adapta com realidades correspondentes.

No passado, como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, uma obra, um período, um gênero, às vezes até uma literatura inteira. Essas imagens existiam lado a lado com as realidades com as quais competiam, mas as imagens sempre tendiam a alcançar mais pessoas do que as realidades correspondentes, e certamente o fazem agora. No entanto, a criação dessas imagens e o impacto que elas causaram não foram frequentemente estudados no passado e ainda não são objeto de estudo detalhado. Isso é ainda mais estranho, uma vez que o poder exercido por essas imagens e, portanto, por seus criadores é enorme. Torna-se muito menos estranho, porém, se tomarmos um momento para refletir que as reescritas são produzidas no serviço, ou sob as restrições, de certas correntes ideológicas e/ ou poetológicas, e que tais correntes não consideram vantajoso chamar a atenção para

---

<sup>20</sup> Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another (Lefevere, 1992, p.vii)

si como meramente “uma corrente entre outras” (Lefevere, 1992, p. 4, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Para compreendermos os diversos caminhos explorados pela tradução, considerando assim a relação entre Literatura e Cinema, faz-se necessário entender a adaptação como uma tradução atuante no meio cultural. Linda Hutcheon (2013) propõe que a adaptação é um fenômeno que sustenta uma natureza intertextual. A autora é uma proeminente teórica da literatura e crítica cultural canadense, conhecida por suas contribuições ao estudo da pós-modernidade, da narrativa e da teoria da adaptação.

Destarte, Hutcheon (2013) ressalta a importância de pensar a construção criativa e reescritura da obra considerando sua referência para com o seu texto de partida, a interatividade do público-alvo com relação à adaptação e ao seu contexto cultural de recepção.

No ato de adaptar, as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (Hutcheon, 2013, p. 152- 153, trad. André Cechinel).

Conforme a perspectiva da autora, as adaptações repetem seus textos de partida, contudo, as adaptações não manifestam a mesma história visto que são construídas com base em escolhas diretamente influenciadas pela cultura, pelo estético criativo e as ideologias existentes. Com isso, é fundamental pensarmos que, como parte da condição essencial das adaptações, a mudança é sua principal característica.

Segundo Hutcheon (2013), as adaptações são reconhecidas como tal uma vez que, declaram diretamente sua produção com base na intertextualidade para com outras obras de partida, ou seja, em primeira instância, as adaptações declaram sua relação de conexão para com um ou mais textos anteriores.

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestosas” - para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando

---

<sup>21</sup> In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did, and they most certainly do so now. Yet the creation of these images and the impact they made has not often been studied in the past, and is still not the object of detailed study. This is all the more strange since the power wielded by these images, and therefore by their makers, is enormous. It becomes much less strange, though, if we take a moment to reflect that rewritings are produced in the service, or under the constraints, of certain ideological and/or poetological currents, and that such currents do not deem it to their advantage to draw attention to themselves as merely “one current among others (Lefevere, 1992, p.04)

dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gérard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente comparados (Hutcheon, 2013, p. 27, trad. André Cechinel).

Por conseguinte, Hutcheon (2013) considera que as adaptações, independentemente do seu tipo de mídia ou de gênero, são produtos ditos como “palimpsestuosos”, dessa maneira, as adaptações assumem uma diversidade intertextual onde é possível encontrar variadas camadas de referências com os textos de partida envolvidos.

Além disso, é importante destacar que Hutcheon (2013) se apoia nas diferentes possibilidades artísticas e ideológicas capazes de assumir destaque, ainda mais moldadas em um determinado tempo-espaço, expondo assim uma personalidade própria e dependente ao seu sistema cultural e social. Para a autora:

Essa é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968, p. 214). Eu tomo tal posição como axiomática, mas não como meu foco teórico. Interpretar uma adaptação como adaptação significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977b, p. 160). Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações (Hutcheon, 2013, p. 27-28, trad. André Cechinel).

Além das perspectivas de Hutcheon (2013), ao refletir sobre as interferências no processo de tradução de um contexto vigente, a Teoria dos Polissistemas nos oferece relevante contribuição. Even Zohar (1997), importante teórico e pesquisador no campo dos estudos culturais e da teoria literária, apresenta a literatura traduzida como um sistema que mantém relações de forma constante e dinâmica com outros sistemas mais amplos, como o das artes e da política. Dito de outro modo, as atividades estão inter-relacionadas e podem sofrer um processo de influência orientado pelas normas culturais da cultura de chegada, assim resumido por Martins (2010):

Para Even-Zohar, um sistema sociosemiótico pode ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea que se configura como um polissistema, ou seja, um sistema múltiplo composto de várias redes simultâneas de relações, um conglomerado de sistemas interdependentes estratificados hierarquicamente em função das relações intra e inter-sistêmica de seus elementos (Martins, 2010, p. 61).

Ao considerar a heterogeneidade dos polissistemas, Gideon Toury (1995), teórico e pesquisador na área dos Estudos da Tradução, apoia-se na perspectiva sistemática apresentada por Even-Zohar, sustentando seus argumentos ao investigar o processo de tradução como uma atividade que não se limita apenas a um sistema, neste caso, ao sistema literário. Para Toury (1995), as normas que regem um processo tradutório são “o resultado de

contatos contínuos entre subsistemas dentro de uma cultura, ou entre sistemas culturais inteiros, e, portanto, uma manifestação de interferência” (1995, p. 204, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Segundo Toury (1995), uma vez que o processo de tradução não se restringe apenas ao sistema literário, as normas de tradução são submetidas a mudanças instáveis, ou seja, o percurso do processo de tradução pode ser interferido por mudanças contínuas influenciadas por novas ideologias e perspectivas procedentes de outros sistemas culturais e, principalmente, originadas pela cultura-alvo que assume um espaço de influência durante o processo de tradução, considerando interpretações externas às obras.

Sob este viés, a tradução deve ser interpretada em sua relação com outras atividades que governam as ideias dos sistemas, nos quais valores ideológicos podem assumir posições hierárquicas de destaque nos centros ou na margem dos polissistemas, tal como Toury (1995) afirma a seguir:

Cumprir com as pressões sociais para ajustar constantemente o seu comportamento a normas que continuam mudando está longe de ser simples, e a maioria das pessoas incluindo tradutores, iniciadores de atividades de tradução e os consumidores de seus produtos fazem isso apenas até um certo ponto. Portanto, não é tão raro encontrar lado a lado em uma sociedade três tipos de normas concorrentes, cada um com os seus próprios seguidores e uma posição própria na cultura em geral: aqueles que dominam o centro do sistema e, portanto, o comportamento translacional direto chamado *mainstream*, juntamente com os remanescentes de conjuntos anteriores de normas e os rudimentos de novas normas, pairando na periferia. É por isso que é possível falar não depreciativamente de ser "moderno", "antiquado" ou "progressivo" na tradução (Toury, 1995, p. 205, tradução nossa)<sup>23</sup>.

É fundamental discutir que os processos tradutórios e as atividades de tradução em geral merecem e devem ser consideradas em meio a seus significados culturais e sociais, pois são capazes de ilustrar e cumprir um papel social se relacionando com os interesses de determinados grupos e/ou comunidades específicas.

Segundo Toury (1995), um dos principais requisitos para qualquer tradutor(a), que esteja essencialmente envolvido dentro de um ambiente cultural, é estar consciente das aquisições de normas capazes de moldar a adequação das traduções nos sistemas. Com isso, o tradutor estaria apto para manobrar entre os fatores que podem ou não restringir determinados

---

<sup>22</sup> (...) the result of continuous contacts between subsystems within a culture, or between entire cultural systems, and hence a manifestation of interference (Toury, 1995, p.204).

<sup>23</sup> Complying with social pressures to constantly adjust one's behaviour to norms that keep changing is of course far from simple, and most people— including translators, initiators of translation activities and the consumers of their products—do so only up to a point. Therefore, it is not all that rare to find side by side in a society three types of competing norms, each having its own followers and a position of its own in the culture at large: the ones that dominate the centre of the system, and hence direct translational behaviour of the so-called *mainstream*, alongside the remnants of previous sets of norms and the rudiments of new ones, hovering in the periphery. This is why it is possible to speak—and not derogatorily—of being “trendy”, “old-fashioned” or “progressive” in translation. (Toury, 1995, p.205).

comportamentos e/ou escolhas diante do processo tradutório.

Ao compreendermos e considerarmos a importância da presença das normas sociais discutidas por Toury (1995) no comportamento tradutório, é possível identificar valores ou ideias que podem ser mais ou menos aceitas por uma comunidade, do mesmo modo que também é possível apontar escolhas feitas pelo tradutor(a) em meio a sua socialização num determinado contexto vigente.

Toury (1995), do mesmo modo que Zohar (1997), encoraja a se investigar o comportamento do sistema da literatura traduzida para além dos textos e indica a pré-existência de normas externas que servem como critérios reais e passíveis de serem avaliados, pois são capazes de conduzir e moldar qualquer processo tradutório.

Sobre a natureza e o papel das normas Toury (1995) afirma:

Sociólogos e psicólogos sociais há muito consideram as normas como tradução de valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade quanto ao que é certo e errado, instruções de desempenho adequadas e inadequadas aplicáveis a situações particulares, especificando o que é prescrito e proibido, bem como o que é tolerado e permitido em uma certa dimensão comportamental (o famoso "quadrado da normatividade", que tem no que diz respeito à tradução em De Geest 1992:38 40). Normas são adquiridas pelo indivíduo durante a sua socialização e implicam sempre sanções-reais ou potenciais, negativas ou positivas. Dentro da comunidade, as normas também servem como critérios de avaliação dos casos reais de comportamento (Toury, 1995, p. 199, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Sendo este trabalho influenciado pela literatura da teórica Hutcheon (2013), no que tange às camadas de intertextualidade presentes na tradução, aborda-se também as contribuições propostas por Xavier (2005) e Balogh (2005).

Considerando as elaborações de Balogh (2005), as adaptações fílmicas são produtos da cultura que refletem momentos da História e a visão de mundo do (da) seu (sua) adaptador(a). Seguindo esta mesma concepção da autora, o teórico Xavier (2005) defende que a adaptação oferece nova experiência, pois a obra literária e a adaptação são produtos independentes distanciados pelo contexto.

Segundo Xavier (2005), o cinema é um campo farto de discursos onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas. O cinema é capaz de comunicar e expor todo discurso que lhe é específico e também orienta questões mais gerais com respostas

---

<sup>24</sup> Sociologists and social psychologists have long regarded norms as the translation of general values or ideas shared by a community—as to what is right and wrong, adequate and inadequate—into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension (the famous “square of normativity”, which has lately been elaborated on with regard to translation in De Geest 1992:38 40). Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply sanctions—actual or potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are evaluated (Toury, 1995, p. 199).

específicas, dependendo das suas motivações.

Dito isso, apoiando-se nas concepções de Xavier (2005), o cinema é orientado por estéticas propriamente cinematográficas que garantem exibir aquilo que faz parte da sua natureza artística. Neste caso, “aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades, sempre um fato de linguagem” (Xavier, 2005, p. 14). Da mesma forma, o cinema também exhibe, por certos motivos, tudo aquilo que lhe pedem em conformidade com os interesses dos cineastas.

Apesar das diferenças de construção entre Literatura e Cinema, as especialidades de manipulação narrativa são atividades comuns tanto para o escritor(a) quanto para o(a) cineasta. Embasado nisso, Xavier (2005) afirma que a seleção e a posição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação com a outra, as elipses e qualquer outra manipulação de informação são cabíveis para o trabalho criativo literário e cinematográfico.

Segundo Xavier (2005), a esfera estilística presente nas adaptações corresponde ao modo como o cineasta decide especificar e traduzir detalhes da obra literária e transmiti-la para as telas. Desta forma, o autor argumenta que os(as) cineastas capturam o que é característico da literatura (as qualidades sensoriais do texto, sua estrutura) e buscam sua correspondência nas especificidades do cinema (imagem, ritmo da montagem, trilha sonora, composição visual das personagens), sendo desta forma possível definir o estilo do(da) adaptador(a) por meio da nova linguagem.

Isso posto, conclui-se que existe uma leitura imediata e particular interpretada, em primeira instância, pelo seu(sua) adaptador(a) cineasta para com o texto-fonte literário. Toda obra literária ao ser adaptada para a linguagem cinematográfica sofre com mudanças estilísticas e ideológicas.

Ainda nesta perspectiva, Xavier (2005) se apoia na visão levantada pelo teórico Kuleshov declarada no livro *A prática da direção cinematográfica* (1935):

Em 1935, no capítulo dedicado à montagem, dentro do livro *A prática da direção cinematográfica*, Kuleshov vai levantar esta questão, sendo bem enfático na ligação indissolúvel entre montagem e visão de mundo do realizador. Em vez de uma simples defesa da montagem *tout court*, ele vai concentrar seus argumentos na explicação de como se dá a relação montagem/ideologia. “Artistas com diferentes visões do mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles vêem acontecimentos de modo diferente, os discutem de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente” (Xavier, 2005, p. 51).

Fundamentando-se no trecho anunciado acima, podemos tomar tal perspectiva no que diz respeito às adaptações cinematográficas de *Little Women* (1868), pois seu discurso literário está à mercê das escolhas criativas que fazem parte da linguagem fílmica e, com isso,

sua narrativa literária se encontra em completa dependência de um(a) novo(a) autor(a), neste caso, um(a) cineasta, um novo contexto e, conseqüentemente, novas ideias. Para cada adaptação que se propõe analisar neste estudo, levar-se-á em conta as novas interpretações apresentadas por cada diretor(a).

Para Xavier (2005), “o trabalho da câmera será concebido dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar” (2005, p. 53), logo, a visão de mundo de uma obra fílmica é, em princípio, a expressão visualmente elaborada por um determinado ponto de vista. Para cada corte, montagem e planos justapostos, há uma tradução intrínseca da perspectiva particular de quem a realiza. Fazer cinema e fazer literatura constitui uma realidade em comum no que diz respeito à representação da consciência que observa os eventos mundanos e o mundo em si a sua maneira única. Portanto, Xavier (2005) afirma:

O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realiza as mesmas operações com imagens. E o estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem (Xavier, 2005, p. 54).

Seguindo este viés, de acordo com Balogh (2005), qualquer filme adaptado deve preservar, inicialmente, a autonomia da linguagem fílmica, pois isto significa a não subordinação da adaptação com o seu texto-fonte. Tanto Hutcheon (2013) quanto Balogh (2005) se apoiam exclusivamente na investigação das adaptações sob um ponto de vista autônomo que não descarta o fluxo de intertextualidade entre a obra literária e a obra fílmica adaptada.

Ao transferir o texto literário para o texto fílmico serão necessárias mudanças que estejam em conformidade ao meio e ao público, buscando assim por uma maior aceitabilidade no sistema cultural vigente. Esses fatores devem ser levados em consideração em uma análise tradutória de modo que seja possível estudar traduções fílmicas que se utilizam da criatividade artística para sustentar ideologias capazes de influenciar camadas sociais e políticas num determinado momento da história. Nesse sentido, as adaptações sugeridas como *corpus* deste trabalho apresentam diferentes cenários políticos com o objetivo de aumentar a aceitação pelo público. Para cada período de produção, as adaptações incorporaram influências externas à obra de Alcott, buscando tanto expor a intertextualidade da obra de partida quanto refletir os valores de uma época específica.

No entanto, uma vez que incidimos importância para o modo exclusivo do

“contar” cinematográfico ao adaptar textos literários, é imprescindível considerar as características e técnicas que manuseiam o texto fílmico, logo, como parte complementar do discurso cinematográfico, faz-se necessária uma apresentação teórica das características e técnicas da linguagem do cinema. Portanto, este assunto será baseado em Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Bordwell e Thompson (2013).

Sobre as técnicas cinematográficas, segundo Bordwell e Thompson (2013), “cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas técnicas é o que chamamos de estilo” (2013, p. 204, trad. Roberta Gregoli). O estilo fílmico interage com o sistema formal e, deste modo, as técnicas podem funcionar para dar sustentação aos significados e ideias na narrativa fílmica (2013, p. 204-205).

Para além das técnicas de cinema, de acordo com Vanoye e Goliot-Lété “em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada” (Vanoye, 2002, p. 46, trad. Marina Appenzeller). Assim, o filme organiza um imaginário que mantém relações complexas com a realidade. Para Vanoye e Goliot-Lété (2002), a recusa ou o reflexo de um determinado contexto social é um ponto vista.

Ao lado das percepções de Xavier (2005), Goliot-Lété (2002) e Bordwell e Thompson (2013), serão considerados os recortes argumentativos ideais para buscar a nítida diferença entre o texto-fonte literário e sua tradução para o cinema.

Considerando o cinema uma expressão viva em tela, que busca o direcionamento do espectador, *a priori*, Xavier (2005) argumenta que a intencionalidade é uma condição inerente a qualquer experiência do espectador diante de um filme. Pode-se afirmar que, independente da obra fílmica ou da adaptação, há uma finalidade e uma proposta específica que, em conjunto, irão definir os sentidos e significados da obra. Deste modo, para interpretar novos efeitos e o conjunto de suas ideias apresentadas em tela, é pertinente compreender as técnicas e elementos que compõem a linguagem cinematográfica. Assim, este será o tema da nossa próxima subseção.

### **3.1 Cinema: os conceitos da sétima arte em ação**

A fim de realizar uma análise profícua em relação ao processo de tradução entre uma fonte literária e sua adaptação cinematográfica, faz-se essencial entender a linguagem do

novo meio midiático, neste caso, a linguagem cinematográfica. O objeto-literário assume uma nova roupagem ao ser transmutado para o meio cinematográfico, visto que o cinema manifesta suas representações através das imagens e tudo que pertence ao visual. Nesse sentido, a adaptação fílmica assume novas complexidades subordinadas à natureza plural da linguagem própria do cinema, assumindo assim novas percepções e considerações quanto ao texto-fonte literário.

Para Vanoye e Goliot-Lété (2002), ao se propor analisar qualquer película fílmica, vem-se a necessidade de não mais se assumir a observação de um espectador “comum”, demandando assim outra atitude em relação ao objeto fílmico, que requer desvendar não apenas o sentido das imagens, mas também como os sentidos foram planejados e produzidos. Diante disso, busca-se ampliar o registro perceptivo para se dissecar o corpo fílmico que interage com diversas manipulações criativamente elaboradas. Ainda nesta perspectiva, “o analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas. Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração, que evitam a saturação, ou a estagnação” (Vanoye, 2002, p. 20, trad. Marina Appenzeller).

Os filmes, assim como as traduções cinematográficas, inserem-se em um determinado contexto ou recorte histórico. Além dos diálogos com as ideias presentes numa época vigente, o cinema, sendo arte, constrói e reproduz tendências e estéticas que podem servir como fontes de influências para outras gerações *a posteriori*.

Os avanços das técnicas cinematográficas não foram fenômenos isolados. Ao lado de grandes marcos históricos-sociais, grandes cineastas em conjunto dirigiram planos que contavam, de modo particular, significações estéticas e históricas nas telas. Por exemplo, o cinema soviético dos anos 20, sendo assim influenciado pela revolução de 1917, interessou-se em elaborar propagandas do Estado através do cinema. O comprometimento patriótico soviético do cinema em relação às narrativas fílmicas seguiu para um caminho fortemente comercial. Para elucidar os efeitos desse tipo de narrativa no cinema soviético, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), “a montagem das imagens deve contribuir para explicá-la, construí-la, interpretá-la e exaltá-la” (2002, p. 29, trad. Marina Appenzeller).

Neste caso, o modo de reunir e organizar as imagens, de acordo com a perspectiva soviética, ativou um discurso propriamente manipulado com uma determinada visão política condizente com os objetivos da época.

Em seu conjunto, as histórias sempre são claras, mas nos detalhes, os cineastas soviéticos preocupam-se menos em preservar a coerência e a continuidade dos encadeamentos espaço-temporais do que em despertar o espírito e a paixão do espectador. Nessas condições, a montagem das imagens, embora tenham uma

função narrativa no que se refere à estrutura de conjunto do filme (ver exemplo, o Encouraçado Potemkin, com suas partes, suas legendas explosivas) tem sobretudo outras funções: uma função de “tornar patético”, que tende a amplificar os acontecimentos e os conflitos [...] e uma função de “argumentação”, que tende a exprimir ideias, valores, segundo o procedimento de montagem paralela [...] (Vanoye, 2002, p. 29-28, trad. Marina Appenzeller).

Em suma, percebe-se como as intenções dos procedimentos visuais prestados pelo cinema soviético serviram de suporte para outras representações inovadoras exibidas pelo cinema, do mesmo modo que os recursos ideológicos utilizados pelos cineastas soviéticos influenciaram o estilo de montagem de alguns cineastas dos anos 30 e 60, a exemplo de *À Propósito de Nice* (1930), dirigido por Jean Vigo e *Tempo de Guerra* (1963), dirigido por Jean-Luc Godard.

Sob esse mesmo viés, outro exemplo que se pode mencionar é o comprometimento de Hollywood ao atuar ao lado da Segunda Guerra Mundial através dos filmes de propagandas. Os filmes de propagandas norte-americanas consistem em promover o patriotismo e o orgulho nacional, retratando os Estados Unidos como uma nação excepcional e poderosa, capaz de superar desafios e adversidades. Segundo Neto (2020), diante dos conflitos de guerra nos anos 40, “o cinema estadunidense da época passou a produzir longas metragens que manipulavam o espectador acerca do papel libertador dos norte-americanos” (2020, p. 76). Percebe-se assim que, com o auxílio das inovações cinematográficas e novos efeitos visuais, o cinema explorou novas formas de construir narrativas com um apelo explícito para com as intenções políticas condizentes de cada época.

Faz parte do processo de análise fílmica procurar novas significações por meio dos recursos utilizados na linguagem cinematográfica. Por conseguinte, é necessária a investigação sobre os movimentos e informações audiovisuais que se verificam nas adaptações alvo deste trabalho como, por exemplo, planos, perfis de sequência e cores.

Para Vanoye e Goliot-Lété (2002), a definição de um plano de câmera é “uma porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada [...] o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano interior e ao seguinte” (2002, p. 37, trad. Marina Appenzeller). Fundamentado nessa discussão, dentre os componentes de planos podemos mencionar alguns movimentos importantes para construção de significado nas telas, por exemplo: ângulo de filmagem (tomada frontal/tomada lateral, *plongée/contre-plongée*, etc.); plano fixo ou em movimento (câmera fixa/ câmera em movimento: *travelling*, panorâmica, movimento com grua, câmera na mão, etc); plano-sequência (fixo ou em movimento); escala; enquadramento; profundidade de campo; situação do plano na montagem e definição da imagem (Vanoye, 2002).

Para Bordwell e Thompson (2013), uma descrição abrangente para as significações do cinema não pode se limitar com aquilo que é colocado em frente à câmera. Nesse sentido, é considerado não apenas o que é filmado, mas como é filmado (Bordwell; Thompson, 2013).

Inicialmente, ao considerarmos a definição de plano como sendo uma captura feita pela câmera, há diversas formas de interagirmos para com as intenções dos movimentos de cada plano. Para tal argumento, apoia-se este estudo nas percepções de Lorenzo Vilches (1988) e David Griffith sobre os tipos de planos. Sendo assim, chama-se de “primeiríssimo plano” o movimento que proporciona maior ilusão de proximidade e intimidade, ou seja, demonstra de modo acentuado maior comprometimento com as emoções e expressões de personagens. Tais planos, como o Plano Aproximado de Peito, o Grande Plano e o Muito Grande Plano são descritos por Vilches (1988) como “planos próximos” ou “primeiríssimos planos”, pois são movimentos comprometidos para com a dramaticidade da cena.

Opostamente ao “primeiríssimo plano”, há o “plano afastado”, um movimento que provoca um efeito de profundidade, com maior ênfase na ambientação das cenas. Para tal efeito, é possível visualizar o espaço onde decorre a principal ação entre os atores em cena, destacando as informações do cenário que envolve seus personagens. Ainda sob esta perspectiva, na condição de meio-termo, Vilches (1988) considera que o “plano médio” é um movimento centrado nos elementos no meio da tela. O equilíbrio das ações no centro da tela é o principal objetivo para este tipo de movimento.

Dentre as considerações feitas por Vilches (1988) sobre tipos de planos, há de mencionar mais duas configurações de planos: o “*close*” e o “plano detalhe”. Segundo as definições marcadas por David Griffith, o “*close*” é uma configuração cuja intenção é exibir enfaticamente o rosto, sendo este movimento, um plano focado entre o queixo e a testa da figura exposta em tela. Por este motivo, este plano é conhecido como “plano emotivo”, pois enfatiza a dramaturgia dos personagens. Por outro lado, o “plano detalhe” é responsável por exibir enfaticamente algum objeto em cena, com ênfase nas informações que este objeto pode oferecer para narrativa visual.

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), o cinema gera produções simbólicas que são capazes de exprimirem diretamente, explicitamente ou conscientemente um ou vários pontos de vista. Dessa maneira, a análise e a interpretação simbólica das produções audiovisuais nos conduzem a combinar e estudar não apenas fatos internos sujeitos ao objeto-fílmico em si como, por exemplo, roteiros e aspectos técnicos, mas também deve-se combinar informações externas ao objeto-fílmico, principalmente no que diz respeito a contextos de

produção e aos contextos sócio-históricos.

Sobre esta visão, Vanoye e Goliot-Lété (2002) afirma que:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objetos de cuidado do analista (Vanoye, 2002, p. 56, trad. Marina Appenzeller).

Assim, certas cenas, passagens e sequências podem assumir uma funcionalidade para além de uma especialidade técnica. A análise de sequências passa a assumir uma importância essencial para o entendimento e o estudo global das películas fílmicas. Sendo assim, entende-se por sequência fílmica e plano sequência “o conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação. O plano-sequência corresponde à realização de uma sequência num único plano” (Vanoye, 2002, p. 38, trad. Marina Appenzeller). Para os objetivos desta dissertação, faz-se necessário entender alguns tipos específicos de sequência fílmica. Ainda, levando-se em conta o ponto de vista de Vanoye e Goliot-Lété (2002), apoiados nos parâmetros fílmicos defendidos por Christian Metz<sup>25</sup>, podemos citar:

1. a sequência “comum”: comporta elipses temporais, mais ou menos importantes, considerando uma sucessão cronológica.
2. a sequência “em paralelo”: mostra alternadamente duas (ou mais que duas) ordens de coisas (ações, objetos, paisagens, atividades, etc.) sem elo cronológico marcado, para estabelecer, por exemplo, uma comparação.
3. a sequência “por episódios”: uma evolução que cobre um período de tempo importante é mostrada em alguns planos característicos separados por elipses.

Enfim, “a análise do funcionamento interno de uma sequência se enriquece desse modo sendo ampliada pelo papel da sequência no centro do filme” (Vanoye, 2002, p. 83, trad. Marina Appenzeller). As sequências fílmicas podem ser interpretadas isoladamente do mesmo modo que analisadas como uma rede sequencial que altera entre um plano e outro, permitindo assim, uma nova rede de significação.

Ao se debater sobre as técnicas cinematográficas, seria igualmente necessário se compreender o conceito de montagem, um parâmetro técnico muito comum presente no

---

<sup>25</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968.

processo de filmagem e edição.

Segundo Bordwell e Thompson (2013), entende-se por montagem “como a coordenação de um plano com o seguinte” (2013, p. 350, trad. Roberta Gregoli). Geralmente, o editor realiza um processo de escolha entre os planos, desejando utilizar os melhores planos e descartando os demais. Em seguida, o editor realiza cortes para unir planos desejados, realizando uma manipulação direta entre os planos ideais, contribuindo assim, para uma melhor organização fílmica e também gerando efeitos significativos no objeto-fílmico e no público-alvo.

Para toda técnica cinematográfica se gera uma construção manipulada essencialmente simbólica. É através das escolhas criativas envolvendo os parâmetros técnicos que é possível materializar os discursos de uma obra audiovisual. Nesse sentido, toda e qualquer obra audiovisual, “preenche uma função na sociedade que a produz; testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas” (Vanoye, 2013, p. 58, trad. Marina Appenzeller).

Partindo das técnicas cinematográficas já mencionadas, pode-se considerar que, o uso da montagem ao lado das possibilidades de enquadramentos e sequências geram maneirismos ligados à construção estilística das obras. A depender das escolhas criativas dos cineastas, uma assinatura particular é possível de acontecer partindo da individualidade criativa. Nessa situação, o estilo pessoal de manusear a linguagem cinematográfica se sobressai representando posições ideológicas individuais ou coletivas, principalmente no que diz respeito às representações semióticas utilizadas pelo(a) tradutor(a) para adaptar determinados textos de partida para o cinema, pois se leva em consideração os caminhos criativos e políticos adotados pelo(a) tradutor(a).

Pensando nesta perspectiva estilística, Diniz (2003) argumenta:

Podemos também chamar de aspectos estilísticos não só as características de cada artista mas também aqueles que estão ligados à expressão da relação de cada artista com outros, com seus contemporâneos ou com um período inteiro. Esses aspectos permeiam não apenas a obra desse único artista, ou de um grupo deles, mas a arte como um todo. Essa expressão costuma ser unificada num determinado período e servir para expressar os valores, a sensibilidade e a visão do mesmo (Diniz, 2003, p. 80).

Neste caso, o(a) cineasta é capaz de moldar seu próprio mundo sob influências de um todo que se encontra externo à obra. Com isso, para que seja possível registrar as perspectivas dos(as) cineastas, a cinematografia atua como elemento narrativo ativo visto que, “o cineasta pode controlar todas essas qualidades visuais manipulando a película, a exposição e processo de revelação” (Bordwell;Thompson, 2013, p. 273-274, trad. Roberta Gregoli).

Segundo Bordwell e Thompson (2013), além de trabalhar com os movimentos de câmera, o(a) cineasta também pode criar padrões de luz e cores sob o próprio filme a fim de transformar a aparência em alguma perspectiva. As relações cromáticas presentes nos objetos-fílmicos são interpretadas como elementos narrativos atuantes ao lado das performances dos atores/atrizes e outras modalidades técnicas.

Sobre este viés, Bordwell e Thompson (2013) afirma que:

O cineasta geralmente controla a exposição regulando a quantidade de luz que passa pela lente da câmera [...] O cineasta pode manipular a exposição para efeitos específicos. O *film noir* norte-americano dos anos 1940 às vezes sub-expunha regiões sombrias da imagem, em harmonia com técnicas de iluminação discreta. Em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos superexpôs as janelas da cela da prisão para aguçar o contraste entre o confinamento do prisioneiro e o mundo (Thompson; Bordwell, 2013 p. 277, trad. Roberta Gregoli).

Para se atingir determinados efeitos dramáticos, as luzes e cores nas telas são expressivamente manipuladas. De acordo com Costa (2000), apoiando-se na visão do cineasta Sergei Eisenstein, a cor, assim como qualquer outra técnica ou elemento elaborado na linguagem do cinema, deve ser usada com uma função específica, ou seja, deve ser considerada como parte complementar para o desenvolvimento da narrativa, prestando-se assim, como uma funcionalidade importante para as ações ocorridas nas obras.

Sobre a funcionalidade das cores no cinema, Costa (2000) ressalta:

A cor pode, por exemplo, enfatizar um distúrbio psicológico do personagem. Veja o exemplo de *Marnie* (*Marnie, Confissões de uma ladra*, Hitchcock, 1964). Neste filme, a protagonista sofre uma intensa aversão à cor vermelha, consequência de uma tentativa de suprimir da memória um assassinato de que foi testemunha na sua infância. O filme “informa” o espectador deste distúrbio através do uso eficiente da cor. A qualquer aparecimento da cor vermelha, *Marnie* enerva-se, chegando até a perder os sentidos. Para intensificar este elemento da narrativa, toda a cena é “tingida” pela cor vermelha (Costa, 2000, p. 135).

A simbologia imposta pelas associações cromáticas se dão de diversas formas e podem manifestar diferentes significados. Para Costa (2000) “o seu controle dá-se de acordo com o plano estético e artístico do filme; manipulação da câmera incluindo ou excluindo a cor de uma cena” (2000, p. 136). Então, as cores assumem uma posição instrumental narrativa capaz de descrever personagens, enfatizar emoções e sustentar quaisquer ideias propriamente intrínsecas às intenções da obra audiovisual.

Outro elemento que se entrelaça ao filme para sustentar ideias e criar motivos é o figurino das personagens. Para Bordwell e Thompson (2013), “o figurino pode ter funções específicas no todo do filme” (2013, p. 216, trad. Roberta Gregoli). O figurino das personagens pode ter marcações funcionais causais ou motivacionais nas narrativas. Neste caso, a roupa em geral é cuidadosamente selecionada e produzida para materializar

representações e combinar-se ao lado de outros elementos narrativos como, por exemplo, o conjunto criativo da cinematografia e o cenário. A configuração dos figurinos é pensada desde a autenticidade das cores até mesmo aos movimentos, pensando no dinamismo das personagens e das cenas. Sob esse contexto, Bordwell e Thompson (2013) salientam que “o figurino é muitas vezes usado, em coordenação com o cenário. Tendo em vista que normalmente, o cineasta deseja dar ênfase às figuras humanas.” (2013, p. 218, trad. Roberta Gregoli). De fato, o(a) cineasta pode construir seu cenário e figurino de modo complementar. A depender da narrativa, é possível identificar uma integração das técnicas para reforçar a narrativa, a estética ou padrões estilísticos particulares.

Mulheres Apaixonadas (*Women in love*) de Ken Russell, oferece um exemplo claro de como figurino e cenário podem contribuir para a progressão narrativa de um filme. As cenas de abertura retratam a vida vazia das personagens de classe média através do uso de cores primárias e secundárias saturadas no figurino e no cenário. No meio do filme, quando as personagens descobrem o amor numa propriedade rural, tons pastel pálido passam a predominar. A última parte de Mulheres Apaixonadas ocorre nos arredores de Matterhorn, quando o ardor das personagens esfriou. Agora as cores se tornam mais pálidas, dominadas por preto e branco simplesmente (Thompson, Bordwell, 2013 p. 218, trad. Roberta Gregoli).

Como parte complementar dos componentes técnicos, é também fundamental salientarmos o contexto da atuação de atores/atrizes em conjunto com outros procedimentos. Bordwell e Thompson (2013) defendem que toda interpretação de atores/atrizes é composta por elementos visuais: aparência, gestos, expressões faciais e efeitos de som. Com isso, as funções das atuações não são pensadas isoladamente para fazer o filme. As possibilidades de atuação podem ser variadas, por isso, é importante levar em consideração o propósito principal que será carregado pela narrativa e exposto pela personagem-alvo.

Uma vez que a interpretação que um ator cria faz parte do conjunto da mise-en-scène, os filmes contêm uma grande variedade de estilos de atuação. Em vez de assumirmos que as atuações devem ser realistas, devemos tentar compreender que tipo de estilo de atuação o filme está buscando. Se as funções da atuação no filme são mais bem preenchidas por uma interpretação não realista, esse é o tipo de atuação que o ator habilidoso vai se esforçar para apresentar (Thompson, Bordwell, 2013 p.234, trad. Roberta Gregoli).

Ao pontuarmos a especificidade da função de atuação, segundo Bordwell e Thompson (2013), as interpretações podem ser compreendidas por dois prismas: uma interpretação individualizada e uma interpretação estilizada.

A interpretação individualizada pode ser entendida como um conjunto de criação e atuação para uma personagem-alvo distinta, que se manifesta como única em suas caracterizações. Por exemplo, o personagem Don Vito Corleone em *O Poderoso Chefão* (1972) visto que, “Brando dá ao chefão uma psicologia complexa, uma aparência e uma voz distinta, e uma série de expressões faciais e gestos que fazem o significativamente diferente

da imagem-padrão de um chefe da máfia” (Thompson, Bordwell, 2013, p. 235, trad. Roberta Gregoli).

Sob a mesma perspectiva, podemos destacar a performance da atriz Lily-Rose Depp na nova adaptação de *Nosferatu* (2025), dirigida por Robert Eggers. Para interpretar Ellen, uma personagem complexa e vulnerável, Lily-Rose Depp transformou drasticamente sua aparência. Abandonando sua imagem glamourosa habitual, ela exibe longos cabelos negros, uma pele pálida, olheiras pronunciadas e um olhar profundamente angustiado. Descrita como uma jovem conectada à natureza e dominada por um demônio interior, ela faz um pacto com o vampiro Nosferatu, interpretado por Bill Skarsgård, em uma atuação que mescla fragilidade e possessão carnal. A atriz se dedicou intensamente a esse papel, aprendendo *butō*, uma dança japonesa expressiva e dramática, e se aprofundando nos estudos sobre a histeria feminina do século XIX. Assim, Lily-Rose Depp traz uma abordagem gótica e contemporânea a sua personagem. Sua expressão e interpretação únicas deixaram uma nova marca permanente na figura de Ellen.

Por outro lado, a interpretação estilizada se expande para criar tipos mais abrangentes de personagens, limitando mais traços marcantes e singulares de individualidade. Pensando nesse contexto para atores/atrizes, a seleção de atores/atrizes serve deliberadamente para eleger algum tipo específico de imagem ou reproduzir convencionalidades já estabelecidas socialmente. Sendo assim, esse tipo de interpretação recai sobre papéis ideologicamente estereotipados. Em suma, é possível identificar estereótipos através dos aspectos visuais que compõem a personagem-alvo, do mesmo modo que também podemos identificar a reprodução de estereótipos por meio dos movimentos e da relação entre função e contexto das atuações. Dito isso, é fundamental se posicionar criticamente diante de tais tipos de projeções nas telas.

Considerando estritamente a relação entre elenco e adaptações cinematográficas, Diniz (2003) afirma que a seleção de atores/atrizes ajuda a modelar o processo de adaptação, pois o conhecimento prévio sobre a imagem projetada pelos atores/atrizes afeta diretamente a recepção do público-alvo.

Sobre tal aspecto, Diniz (2003) comenta:

Os astros e estrelas de cinema ajudam a modelar o processo de adaptação, seja representando personagens já consagrados, facilmente aceitos, ou tipos diferentes dos habituais. O conhecimento prévio dos atores irá, pois, afetar a reação da audiência. Em relação aos filmes antigos, a percepção estará influenciada pelos papéis já desempenhados por esses atores nos filmes inéditos, pela expectativa (Diniz, 2003, p. 97).

Levando-se em conta essa perspectiva técnica, o papel desempenhado pelo

processo de escolha de quem interpretará as personagens é capaz de projetar uma proposta inicial sobre a obra fílmica adaptada, neste caso, desperta expectativas que podem dialogar para com as ideologias de um momento vigente ou um recorte histórico específico onde a narrativa toma espaço. Seja no campo de atuação, enquanto produto final do trabalho de atores/atrizes, ou seja pelas reverberações da identidade dos profissionais, a relação permanece sendo política visto que se criam vínculos diretos com imaginários sociais e ideologias de uma época.

Para sintetizar os objetivos deste tópico, ao adotar essas estratégias cinematográficas, criam-se novos sentidos para produção, promovendo assim novas significações diversas. Com isso, é importante reconhecer o percurso criativo e habilidades possíveis que funcionem bem no formato cinematográfico. Tais estratégias, numa adaptação, desempenham papéis fundamentais para se fazer compreender os contextos ideológicos do processo tradutório. Ou seja, as estratégias adotadas em uma adaptação fílmica são determinantes para sua influência no sistema, pois são elas que irão moldar a forma como a obra-alvo será apresentada ao novo público vigente, utilizando-se das manipulações técnicas ideologicamente manipuladas pelo(a) adaptador(a) e/ou tradutor(a).

Portanto, na próxima subseção, discutir-se-á com importância um recorte político feminista no meio cinematográfico, a fim de destacar o trabalho de mulheres e suas lutas representadas no cinema, bem como a importância de se ter mais diversidade nas narrativas e representações nas telas. Consequentemente, promover um recorte político feminista no cinema também implica em incentivar a reflexão e o debate sobre o olhar patriarcal dominante e a desigualdade de gênero através dos imaginários reproduzidos por filmes, visto que as personagens femininas são constantemente estereotipadas e objetificadas, reforçando assim, padrões de gênero e perpetuando desigualdades.

### **3.2 O cinema feminista: uma reação política nas telas**

Embora o cinema tenha começado no final do século XIX, as mulheres já estavam presentes como cineastas, atrizes e roteiristas, embora frequentemente em papéis limitados. No entanto, a partir da década de 1920, algumas mulheres, como a diretora Frances Marion, começaram a ganhar destaque, porém ainda assim foram minoria em uma indústria dominada por homens. Nesse sentido, as primeiras manifestações de cinema com temática feminista surgiram nas primeiras décadas do século XX, com diretoras como Alice Guy-Blaché, que, embora muitas vezes esquecida, foi uma das pioneiras do cinema e abordou questões de

gênero em suas obras.

Durante as décadas de 60 e 70, *filmmakers* como Barbara Loden, com *Wanda* (1970), e Chantal Akerman, com *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), exploraram a experiência feminina de maneira inovadora, desafiando as normas narrativas e estéticas da época. O cinema neste período frequentemente criticava representações estereotipadas das mulheres e buscava dar voz a narrativas femininas.

Logo, a ascensão da teoria feminista presente no cinema possui um papel fundamental na desconstrução de padrões de gênero e na construção de uma sociedade mais igualitária e inclusiva. A discussão sobre seus contornos e atuação social será essencial para a análise das obras fílmicas de interesse desta pesquisa.

A princípio, é interessante se considerar o entendimento sobre o conceito de representação, mais especificamente entender este conceito aplicado às personagens femininas diante das telas. Nessa conjectura, a representação é compreendida como uma imagem socialmente construída e fortemente ilusória, conforme definido por Kaplan (1990) na sua obra *Women and Film: both sides of the camera* (1990).

Logo, é possível afirmar que, o cinema norte-americano, por sua vez, assume um papel opressor no que diz respeito ao desenvolvimento de produções fílmicas como forma de desvalorizar a atuação e a imagem de mulheres na sociedade.

Assim, Giselle Gubernikoff (2009) ressalta:

Encontra-se inserido no discurso narrativo desses filmes uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia capitalista patriarcal. Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital (Gubernikoff, 2009, p. 68).

Desta forma, a percepção feminista no cinema questiona a representação das mulheres nas telas, tanto como personagens principais quanto como coadjuvantes, e busca desconstruir estereótipos e padrões que limitam a expressão e o imaginário feminino envolvidos neste ramo cultural.

Embasado nesse cenário, durante a década de 70, as mulheres passaram a questionar o *status quo* das narrativas fílmicas a fim de investigar os impactos das obras envolvendo aspectos sociais, culturais e psicológicos. Tal interesse marcou a produção de autoras feministas como: Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coard, Kaja Silverman, Jacqueline Rose, Mary Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elizabeth Cowie, Gertrud Koch, entre outras (Silva, 2022).

Coube aos questionamentos feministas no cinema criticar a constante naturalização diante da objetificação e sexualização excessiva das personagens femininas, que

muitas vezes são reduzidas a meros objetos de desejo masculino. Além disso, esses questionamentos também buscaram condenar outras representações depreciativas em relação ao sujeito mulher, como por exemplo a representação da inferioridade intelectual nas personagens femininas. Muitas vezes, esse tipo de representação é uma forma de perpetuar estereótipos de gênero e reforçar a ideia de que as mulheres são naturalmente menos inteligentes do que os homens. Isso pode ser visto em obras de ficção em que as personagens femininas são retratadas como ingênuas, simplórias, desajeitadas ou até mesmo burras, como se verá ainda neste tópico.

Por outro lado, a teoria feminista também surge a fim de ampliar a diversidade de vozes femininas na indústria cinematográfica, tanto atrás das câmeras quanto na frente delas. Neste sentido, a teoria crítica feminista encoraja mulheres cineastas a contar suas próprias histórias e a explorar temas que são relevantes para suas próprias experiências e realidades.

Em síntese, as críticas ao cinema clássico americano se tornaram o principal alvo das teóricas feministas, visto que as produções hollywoodianas desenvolveram um mecanismo de sucesso conhecido como *Stars System* (Silva, 2022).

*The Hollywood Star System* refere-se à prática nas primeiras décadas da indústria cinematográfica de promover e comercializar atores e atrizes como estrelas. Este sistema foi dominante entre os anos 1920 e 1950 e deu origem ao conceito da estrela de cinema como um ícone cultural. Algumas das maiores estrelas desta época eram Marilyn Monroe, Clark Gable e Audrey Hepburn. Em especial, o *Star System* hollywoodiano centralizou sua principal comercialização na elaboração de um novo imaginário feminino (Gubernikoff, 2009):

É como estrela e diva de cinema que a mulher encontra uma posição privilegiada, já que o apelo comercial, criado pela identificação com o espectador, foi logo descoberto pelos manipuladores de bilheterias. No star system, as estrelas eram fabricadas segundo as mesmas regras da sociedade mercantilista que as transformava em produtos, em verdadeiras deusas espetaculares, com vidas íntimas, porém, bastante traumatizadas (Gubernikoff, 2009, p. 93).

Laura Mulvey, discute em seu artigo inovador *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), uma nova maneira de encarar o cinema de Hollywood através da psicanálise. Esse fascínio patriarcal construído no cinema estadunidense pode ser explicado através da noção de *escopofilia* (o desejo de ver). Nessa circunstância, segundo a autora, o cinema clássico estimula um desejo enraizado nos moldes do voyeurismo e narcisismo através da história e da imagem. O prazer visual voyeurístico é produzido, principalmente, por um *male gaze* (ou “olhar masculino”). Esse conceito foi elaborado por Mulvey (1975) para explicar que o cinema clássico é organizado de forma a refletir e reforçar a perspectiva masculina, objetificando as mulheres e as retratando como objetos de desejo voltados para o prazer visual

dos homens. Ou seja, por meio da identificação com a imagem, uma situação pode se converter em um objeto de desejo sob a perspectiva masculina, adquirindo também um caráter narcisista.

Ainda nesta perspectiva, Kaplan (1990) menciona:

Este conceito indica a natureza "construída" da imagem [...], que os mecanismos de Hollywood se esforçam para esconder. O estilo dominante de Hollywood, o realismo (uma imitação aparente do mundo social em que vivemos), esconde o fato de que um filme é construído e perpetua a ilusão de que os espectadores estão sendo mostrados o que é "natural." O "esquecimento" meio consciente em que o espectador se envolve permite os mecanismos prazerosos do voyeurismo e fetichismo para fluir livremente (Kaplan, 1990, p. 13, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Portanto, com base nas perspectivas de Mulvey (1975) e Kaplan (2001), podemos entender que o *male gaze* “é visto como dominador e repressor das mulheres através do seu poder de controle sobre o discurso feminino e o desejo feminino” (Kaplan, 2001, p. 1-2, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Ainda sob este viés, Smelik (2007) argumenta:

Mulvey analisou a *escopofilia* no cinema clássico como uma estrutura que funciona no eixo da atividade e da passividade. Essa oposição binária é de gênero. A estrutura narrativa do cinema tradicional estabelece o personagem masculino como ativo e poderoso: ele é o agente em torno do qual a ação dramática se desenrola e o olhar se organiza. A personagem feminina é passiva e impotente: ela é o objeto de desejo para o personagem masculino. A este respeito, o cinema aperfeiçoou um mecanismo visual adequado ao desejo masculino, como o já estruturado e canonizado na tradição da arte e da estética ocidentais (Smelik, 2007, p. 491, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Em termos semióticos, neste caso, a imagem da mulher no cinema recai em identificações cinematográficas estruturadas na diferença sexual e na opressão de poder, demarcando assim, um destaque especial para o caráter masculino e uma representação secundária e depreciativa das personagens femininas.

Portanto, é possível reconhecer que as formas de organização social e suas

---

<sup>26</sup> This concept indicates the “constructed” nature of the image (see definition 10 below), which Hollywood mechanisms strive to conceal. The dominant Hollywood style, realism (an apparent imitation of the social world we live in), hides the fact that a film is constructed, and perpetuates the illusion that spectators are being shown what is “natural.” The half-aware “forgetting” that the spectator engages in allows the pleasurable mechanisms of voyeurism and fetishism to flow freely (Kaplan, 1990, p.13).

<sup>27</sup> The male gaze is viewed as dominating and repressing women through its controlling power over female discourse and female desire (Kaplan, 2001,p.01-02).

<sup>28</sup> Mulvey analysed scopophilia in classic cinema as a structure that functions on the axis of activity and passivity. This binary opposition is gendered. The narrative structure of traditional cinema establishes the male character as active and powerful: he is the agent around whom the dramatic action unfolds and the look gets organised. The female character is passive and powerless: she is the object of desire for the male character(s). In this respect, cinema has perfected a visual machinery suitable for male desire such as that already structured and canonised in the tradition of western art and aesthetics (Smelik, 2007, p.491).

nuances podem também ser reproduzidas no cinema. Ao identificarmos o cinema enquanto “instrumento privilegiado” para exercer poder, as possibilidades de sua atuação manipulam e reproduzem o inconsciente dominante. Isto é, a linguagem cinematográfica assume um lugar e uma ação simbólica capaz de manifestar diversas formas de violência como exercício de poder e influência, transformando tudo em objeto (Gubernikoff, 2009).

Além disso, vale destacar a seguinte perspectiva de Giselle Gubernikoff (2009):

É através do olhar do homem que a mulher busca sua identidade como sujeito, porém, dentro dos limites impostos pelo próprio homem. Isso acontece até em sua fantasia, em que ela se identifica com imagens impostas pela cultura machista. Por isso, qualquer tentativa de libertar-se da cultura patriarcal e da violência imposta à mulher é tão dolorosa. É como desnudar o corpo dos próprios desejos. Sua única alternativa é enquadrar-se no modelo imposto para assim não correr o risco de se marginalizar. Devido a isso, até hoje a mulher evita o contato com o olhar masculino, uma forma de não reconhecer o poder, que se expressa nesse olhar, de transformá-la em objeto (Gubernikoff, 2009, p. 46).

Além disso, o sujeito “mulher”, que transparece nas telas de Hollywood durante a Era de Ouro nos anos 50, também pode ser interpretada para além de um mero objeto vendido para homens, segundo o *male gaze*. Neste enquadramento, as personagens femininas também são vistas como um objeto de referência a ser consumido pelas mulheres espectadoras que são capazes de habilitar uma relação simbólica e cultural de identificação com heroínas ficcionais que prezam ser desejadas por um protagonista masculino. O ideal de mulher propagado pelo cinema hollywoodiano incentiva um hábito cultural distorcido e sexista, pois “mulheres são ensinadas, desde cedo, que seus corpos estão à disposição do olhar masculino e, cientes disso, passam a projetar a própria imagem como uma resposta a esse olhar, tornando-se femininas e sexualizadas” (Campos, 2018, p. 20).

Sobre este fato, Campos (2018) ainda exemplifica:

Naturalmente morena, foi determinado a Marilyn Monroe que pintasse os cabelos de loiro e mudasse seu nome de batismo, Norma Jean Baker, para algo mais glamoroso. Nascia então a maior de todas as *Blonde Bomshells*, nome que determinava o estereótipo sensual criado pelo Star System para atrizes loiras, brancas, curvilíneas e jovens (Campos, 2018, p. 22-23).

O caso da atriz Marilyn Monroe se torna um exemplo para tal fenômeno ao se firmar como um ícone estadunidense, vista como “um caso de amor de todo homem com a América” (MAILER, 2013, p. 7), deslumbrante e loira, uma imagem perfeita da indústria sujeita a uma dupla identificação com a feminilidade ideal e com o desejo masculino.

Além dos aspectos já mencionados, por outro lado, os filmes hollywoodianos, em sua maioria, articulam explicitamente uma forte ligação entre as personagens femininas e as carências mascaradas por uma construção patriarcal. Aqui, há uma inclinação “natural” das personagens femininas à afetividade, demarcando assim a realização feminina ao encontro de

um parceiro amoroso ou casamento. Em particular, este fenômeno é uma visão socialmente construída. Para Francesca Cancian (1986), o amor é definido e atribuído, socialmente, à feminilidade, referindo-se principalmente a relações heterossexuais.

Essas definições contemporâneas de amor claramente focam em qualidades que são vistas como femininas em nossa cultura. Um estudo de papéis de gênero em 1968 revelou que ardor, expressividade e habilidade de conversação eram vistas como apropriadas para mulheres e não para homens. Em 1978, as características centrais de estereótipos de gênero não mudaram, embora algumas poucas qualidades fossem vistas como apropriadas somente para um sexo. Expressar sentimentos de ternura, ser gentil e sensível aos sentimentos de outros eram ainda qualidades ideais para mulheres e não para homens. As qualidades desejáveis para homens e não para mulheres incluíam ser independente, sem emoção e interessados em sexo. O único componente percebido como masculino em definições populares de amor é o interesse em sexo (Cancian, 1986, p. 695, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Dito isso, nota-se, em grande maioria, o cinema estadunidense atuando no reforço deste estereótipo feminilizado. Essa ligação entre afetividade e realização feminina consumida pelo cinema é capaz de limitar as oportunidades e potenciais das mulheres, reforçando estereótipos de gênero e restringindo suas escolhas e autonomia. Logo, é importante questionar e desconstruir essas narrativas que associam a felicidade e realização feminina exclusivamente ao amor romântico.

Esses exemplos ilustram como a representação das personagens femininas no cinema se mostra como um problema recorrente e passível de reproduzir e reforçar papéis de gêneros intrínsecos ao patriarcado.

Dado que a teoria cinematográfica feminista surge a fim de criticar o cinema clássico por sua representação conservadora do sujeito mulher, segundo Smelik (2007), as narrativas clássicas constroem uma ilusão que reflete a dominação do sistema patriarcal nos filmes. A autora afirma que: “o cinema clássico nunca mostra seus meios de produção e, portanto, caracteriza-se por velar sua construção ideológica” (Smelik, 2007, p. 491, tradução nossa)<sup>30</sup>. Assim, a cinematografia clássica constrói um ilusionismo patriarcal.

Giselle Gubernikoff (2009) reforça sua visão que foi a partir da década de 70 que as mulheres saíram em busca da própria identidade, revisitando e estabelecendo conceitos de feminilidade que não mais estavam baseados nos antigos padrões femininos. Por isso, essa

---

<sup>29</sup> These contemporary definitions of love clearly focus on qualities that are seen as feminine in our culture. A study of gender roles in 1968 revealed that ardor, expressiveness and conversational ability were seen as appropriate for women rather than men. In 1978, the core characteristics of gender stereotypes did not change, although a few qualities were seen as appropriate only for one sex. Expressing feelings of tenderness, being kind and sensitive to the feelings of others were still ideal qualities for women and not for men. Desirable qualities for men and not women included being independent, emotionless and interested in sex. The only component perceived as masculine in popular definitions of love is interest in sex (Cancian, 1986, p.695)

<sup>30</sup> Classic cinema never shows its means of production and is hence characterized by veiling over its ideological construction (SMELIK, 2017, p. 491)

mudança de consciência implicou numa nova forma de enxergar as relações entre homens e mulheres a fim de substituir por novos tratamentos mais igualitários, incluindo os tratamentos e imaginários produzidos nas telas em relação ao sujeito mulher.

Neste caso, os estudos feministas orientados nos anos 70 tiveram por objetivo tentar reconstruir e reavaliar as interpretações teóricas, visto que os estudos transparecem com maior ênfase uma preocupação com as diferentes intersecções envolvendo raça, etnia, classe e sexualidade. A partir deste período, a semiótica da mulher no cinema ganha novos contornos sujeitos a novas análises contextuais e, além disso, as primeiras contribuições feministas no cinema passam a ser problematizadas e revisitadas para atender novas representações que fogem do padrão social e político com ênfase no privilégio branco (Ferreira, 2018).

Dito isso, Ferreira (2018) salienta:

[...] historicamente a mulher branca é considerada o modelo de beleza e feminilidade, o que implica no apagamento, no não-reconhecimento de raça e sexualidade como determinantes para as práticas de representação (no cinema e nos meios de comunicação), para os modos de recepção e formas de espetacularidade, bem como para a própria construção da teoria feminista do cinema, que somente no fim dos anos 1980 e início de 1990 começa a discutir esse privilégio branco. Esse debate é intensificado com as contribuições do feminismo negro que, a partir da vivência das mulheres negras, destaca a necessidade de historicizar a intersecção de gênero e raça, atentando-se à forma como as personagens femininas negras são construídas e principalmente, às relações de poder existentes durante a escravização para se compreender a construção do olhar e do prazer visual (Ferreira, 2018, p. 22).

Ao lidar com uma nova interpretação diante do corpo e a sexualidade das mulheres presente no cinema, a crítica feminista assume um novo cenário, comprometendo-se a estabelecer manutenções teóricas, transformando assim, o cinema numa arma poderosa, num novo canal de resistência e expressão para mulheres. Após a década de 70, com a concretização das mudanças sociais, a reestruturação e a inversão de valores tradicionais, “pela primeira vez na história, começamos a ser protagonistas de nossas próprias vidas. As mulheres que trabalham estão melhores psicologicamente, com mais autorrespeito. E atualmente são maiores suas possibilidades culturais e profissionais” (Gubernikoff, 2009, p. 101).

O cinema, com a sua capacidade de introduzir novos conceitos, transformou-se em uma das mídias preferidas para a divulgação artística e cultural desta nova concepção das mulheres na sociedade. Na verdade, os filmes produzidos por mulheres lançam uma nova luz às diferentes percepções do mundo, acrescentando assim novas possibilidades à experiência humana. O que não se deve é abrir mão da diversidade de abordagens, de projetos que passam a enfatizar o papel da mulher na sociedade, suas diferenças culturais e suas diferentes formas de expressão artística (Gubernikoff, 2009, p. 103).

De fato, desde os primórdios do cinema, as mulheres têm desempenhado papéis

importantes na indústria cinematográfica. Apesar das dificuldades e dos preconceitos que se fazem presentes até hoje, as mulheres têm conquistado cada vez mais espaço no cinema.

Nos bastidores, as mulheres têm atuado em diversas funções, como roteiristas, diretoras, produtoras, diretoras de fotografia, dentre outras. Mulheres como Kathryn Bigelow, Jane Campion, Greta Gerwig e Ava DuVernay têm se destacado pelo seu talento e pela sua contribuição para o cinema. Deste modo, as circunstâncias do momento vigente refletem uma maior estabilidade para as suas atuações quando comparadas aos primórdios da sétima arte.

Neste sentido, White (2015) implica que os avanços da globalização permitiram maior acesso para cineastas mulheres mudarem a estética e a política do cinema. A partir dos estudos cinematográficos feministas nas primeiras décadas do século XXI, foi possível articular gênero e cinema com geopolítica de uma nova maneira.

Ao considerarmos as contribuições e a posição das mulheres diretoras desta forma, temos uma visão mais completa de como elas são privilegiadas e limitadas pelas atuais articulações de gênero e o cinema mundial. Os quadros estéticos, políticos e institucionais do cinema transnacional feminino descentralizaram uma visão hegemônica de feminismo e cinema e interrompeu uma progressão ilusória em direção à igualdade de oportunidades. Os estudos de cinema contemporâneo deve agora lidar com uma massa crítica de filmes de mulheres diretoras; e ao fazê-lo podemos mudar o mundo (White, 2015 p. 201, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Partindo da perspectiva de White (2015), pode-se considerar que a visão de gênero no cinema não se manifesta apenas nas imagens ou nas narrativas em tela, mas também se reflete no comprometimento de questionar e validar suas atuações nos bastidores das produções.

Conclui-se que, apesar dos avanços, ainda há muito a ser feito para garantir uma representatividade mais equitativa das mulheres no cinema, especialmente em termos de equidade salarial, oportunidades profissionais, reconhecimento em premiações e representação empoderadora. Além disso, há de se questionar a possibilidade de interesse nesta área em desafiar os paradigmas estabelecidos e romper com os discursos opressores que moldaram uma visão do feminino como algo universal. É fundamental interrogar se há uma tentativa de se afastar de uma lógica feminista neoliberal, que apenas atende aos interesses do capital e reproduz velhos padrões sob novas aparências ainda presas às estruturas patriarcais, brancas e heteronormativas. Na verdade, não se pode afirmar, de fato, que houve avanços

---

<sup>31</sup> By considering the contributions and positioning of women directors in this way we get a fuller picture of how they are both privileged and constrained by present articulations of gender and world cinema. The aesthetic, political, and institutional frameworks of transnational women's cinema have decentered a hegemonic vision of feminism and film and interrupted an illusory progression toward equal opportunity. Contemporary cinema studies must now contend with a critical mass of films by women directors; doing so could change the world (White, 2015 p. 201)

relevantes se as mulheres ocupam posições que antes lhes eram negadas.

É fundamental que a indústria cinematográfica continue a apoiar e investir no talento feminino, promovendo narrativas diversas e inclusivas que refletem a multiplicidade de experiências das mulheres ao redor do mundo. Dessa forma, continua-se com o objetivo desta pesquisa, priorizando a discussão entre Gênero e Tradução a seguir, com ênfase nos Estudos Feministas da Tradução, a fim de contribuir para os objetivos deste trabalho.

### **3.3 O discurso feminista na tradução: um diálogo teórico entre tradução e gênero**

Nesta subseção, apresenta-se as considerações teóricas fundamentais para examinar a relação entre Estudos da Tradução e Estudos de Gênero. Dessa forma, sua abordagem teórica é imprescindível para as investigações deste trabalho.

Para se pensar as contribuições das relações entre os Estudos de Gênero e Estudos da Tradução, é importante materializar o principal propósito manifestado pelos interesses propriamente feministas. Para tal comprometimento, iniciar-se-á este assunto com as palavras de Annie Ernaux (2023): “Quando o indizível vem à luz, ele é político” (2023, p. 18, trad. M. L. P. de Souza).

Ao julgarmos a desvalorização e o apagamento do protagonismo das mulheres no percurso da história, é possível reconhecer que o processo de circulação e legitimação de discursos de mulheres ainda sofre pela permanência do silenciamento enraizado na sociedade patriarcalista e suas consequências. Fatores esses que dificultam o reconhecimento das reações em cadeia para contrapor a normatividade dos contextos em diversas áreas do conhecimento, visto que os feminismos passaram a decifrar, questionar e perturbar uma ordem instituída por um sistema patriarcal.

Neste sentido, entende-se como sistema patriarcal “um sistema de relações, tanto materiais como culturais, de dominação e exploração de mulheres por homens” (Arruzza, 2015, p. 39) e, ainda, compreendido por Saffioti (1987) como historicamente sendo o sistema de dominação-exploração humana mais antigo. Em suma, as condições de exploração e dominação se interseccionam e assumem formas variadas, capazes de subordinar comunidades admitindo e naturalizando uma realidade opressiva, primordialmente para mulheres. Essa estrutura patriarcal se reflete em leis e normas sociais que têm controlado os papéis de gênero há tempos, implicando assim, diferentes condições de existência entre homens e mulheres.

Seguindo esse raciocínio, Simone de Beauvoir (1908-1986), filósofa

existencialista francesa, foi uma das pioneiras a criticar os contornos do patriarcado com a publicação do seu livro *Le deuxième sexe*, em 1949. Além disso, a escritora se destacou também por manifestar sua percepção crítica diante do casamento. Para a autora, o casamento, tal qual consolidado na sociedade capitalista e patriarcalista, segue sendo uma instituição que subjuga mulheres e as delega ao trabalho reprodutivo, tal qual as aprisiona e as confina às demandas da família e da maternidade.

Beauvoir (1967) argumentava que o casamento tradicional era uma forma de confinamento para mulheres - como parte da exploração do sistema patriarcal -, que eram relegadas ao papel de esposas e mães, sem terem liberdade para buscar sua própria realização pessoal e profissional. Tal percepção é conveniente a uma realidade patriarcal. Com isso, o casamento e a família são espaços certificados e sujeitos a observação dentro deste fenômeno opressivo presente nas adaptações que serão alvo de análise deste trabalho.

Ao lado de Simone de Beauvoir, demais mulheres teóricas criticam o *status quo* dominante do sistema patriarcal capitalista. Dentre elas, podemos mencionar bell hooks (2018), autora estadunidense, teórica feminista contemporânea, artista e ativista antirracista, que defendeu, acima de tudo, uma consciência necessária sujeita a todos(as), para que possamos, enfim, mudar as normas patriarcais presentes no convívio social e político. Assim, a autora ressalta que foi através da conscientização política organizada por grupos de mulheres no início do movimento feminista que se tornaram visíveis as críticas e questionamentos em relação ao sistema, garantindo assim uma maior liberdade e entendimento. Neste caso, bell hooks (2018) encoraja uma conscientização ativa sobre o assunto para que seja possível adquirir forças suficientes a fim de destituir o poder patriarcal.

A conscientização feminista revolucionária enfatizou a importância de aprender sobre o patriarcado como sistema de dominação, como ele se institucionalizou e como é disseminado e mantido. Compreender a maneira como a dominação masculina e o sexismo eram expressos no dia a dia conscientizou mulheres sobre como éramos vitimizadas, exploradas e, em piores cenários, oprimidas (hooks, 2018, p. 23, trad. Ana Luiza Libânio).

Com base nisso, a conscientização feminista revolucionária, defendida por bell hooks (2018), demanda uma interpretação que clama por uma elucidação juntamente acompanhada por uma mudança de perspectiva radical que está diretamente enraizada para com a luta de classes, as bases do sistema capitalista, intrínsecas ao movimento feminista. Ou seja, é considerado o reconhecimento político diante dos privilégios exercidos por uma parcela de mulheres brancas, possuidoras de uma realidade particular com maior abertura para com os direitos das mulheres quando comparadas para com a realidade dura e explícita de mulheres pertencentes à classe trabalhadora, uma parcela de mulheres menos visíveis,

possuidoras de experiências distintas.

Por outro lado, é importante destacar a distinção feita por hooks (2018) entre a perspectiva do feminismo revolucionário e a perspectiva do feminismo reformista. Deste modo, a visão reformista de libertação das mulheres exige os direitos iguais e a representatividade das mulheres sem questionar as bases do sistema capitalista. Assim dizendo, não reconhece os privilégios de classe e nem as diferenças efetivas de liberdade entre mulheres brancas das camadas elitizadas do sistema, com alto nível de educação, para com outras demais mulheres da classe trabalhadora e classe média baixa.

Primordialmente, o feminismo revolucionário discutido por bell hooks (2018) adota uma manutenção na garantia de existência, na garantia de direitos e cidadania, englobando todos seus aspectos intrínsecos, rebelando-se totalmente contra a escuridão instalada pelo poder dominante e se mostrando de frente contra as imposições sexistas das instituições, uma reação política essencialmente necessária para prover significações e vivências dignas em sociedade. Dessa forma, destaca-se o seguinte comentário proferido por Chimamanda Ngozi Adichie (2014) na definição de feminista: “Feminista: uma pessoa que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos” (2014, p. 49, trad. Fernanda M. de A. M. Almeida).

Ao se compreender que o feminismo não é apenas uma luta comum por direitos e oportunidades iguais para as mulheres, pensa-se o movimento feminista para além dos perigos de confinamento do lar. Sendo assim, o movimento feminista se apresenta como um conjunto de necessidades e urgências que prezam por um modo de análise crítica mais abrangente das formas como o patriarcado e o sexismo afetam e configuram a vida social em diversos níveis, não apenas entre homens e mulheres, mas também entre múltiplos grupos de mulheres. Deste modo, é importante considerar uma abordagem interseccional que leve em conta as intersecções de raça, classe, sexualidade e outras formas de opressão, ou seja, procurar visibilizar e combater as diversas formas de violência enfrentadas pelas mulheres que pertencem a múltiplos grupos marginalizados. Recorre-se ao interesse de realizar o diálogo entre a contribuição da proposta feminista refletida nos Estudos da Tradução e discutir sobre as mudanças voltadas para os estudos feministas, uma vez que o movimento feminista coexistiu/existe em diferentes contextos sociais.

Com a forte influência do movimento feminista, a Tradução Feminista surge a partir do trabalho experimental desenvolvido na década de 1970, por um conjunto de mulheres canadenses que passaram a questionar e combater as desigualdades de gênero presentes na linguagem, especificamente na área dos Estudos da Tradução. Isso inclui a

conscientização sobre termos e conceitos que reproduzem estereótipos de gênero, a busca por equidade de representação na tradução de obras escritas por mulheres e a promoção da visibilidade de autoras e tradutoras.

Ao lado das novas transformações ocorridas na área com a virada cultural, os significados e intencionalidades ideológicas ocuparam os focos dos pesquisadores nos Estudos da Tradução. Nessa situação, frisa-se as percepções postuladas por Bassnett e Lefevere, em 1990, com a publicação da obra *Translation, History and Culture*, na qual ambos apresentaram formalmente uma compreensão sobre a virada cultural nos Estudos da Tradução. Assim, as novas preocupações e mudanças que recaíram sobre os Estudos da Tradução buscavam compreender a virada cultural como uma mudança avassaladora na área, que se distanciava da visão formalista para se concentrar em outros atributos relevantes envolvidos no processo de tradução.

Neste sentido, os Estudos da Tradução cruzaram suas diretrizes acadêmicas para com os Estudos Culturais e Estudos Pós-coloniais. A percepção da palavra no processo tradutório havia se expandido e os questionamentos se remeteram aos problemas culturais e ideológicos tanto a nível prático quanto a nível crítico e teórico. Com a virada cultural, tal qual debatida por Bassnett e Lefevere (1990), o processo de tradução passa a ser discutido como um processo fundamentalmente mediado por fatores culturais e históricos, e eventualmente, de gêneros.

De acordo com Castro (2017):

A análise da realidade através do prisma da cultura e da ideologia já constava na agenda dos feminismos, desta forma concebendo sua relação com a tradução como mutuamente enriquecedora. Por um lado, os feminismos se alimentaram de novas óticas com o debate que se dava nos ET [Estudos da Tradução]. Por outro, os ET souberam ver como a conexão com essa disciplina contribuía para consolidar suas propostas, mas, além disso, souberam se enriquecer com a perspectiva de gênero aplicada a afirmações como “all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (HERMANS, 1985, p. 11) (Castro, 2017, p. 221, apud HERMANS, 1985, p. 11, trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza).

Considerando a perspectiva de gênero nos Estudos da Tradução, em seu ensaio intitulado *The Metaphorics of Translation* (1998), Lori Chamberlain problematiza parte dos discursos teóricos presentes sobre o processo de tradução, visto que boa parte das concepções teóricas instruíram uma combinação sexista, associando uma percepção misógina sobre papéis de gêneros com os estudos e processos que envolvem a tradução. A autora destaca:

A metáfora da tradução, como sugere nossa discussão anterior, é um sintoma de aspectos mais abrangentes da cultura ocidental: da relação de poder na divisão de gênero; do desejo permanente (embora nem sempre hegemônico) de adequar a linguagem ou seu uso à moralidade, de buscar a origem ou a unidade, e uma consequente intolerância com a duplicidade, com o que não pode ser decidido. A

questão fundamental é: por que os dois domínios, da tradução e do gênero, foram metaforicamente ligados? Qual é nos termos de Eco, o código ou a narrativa metonímica subjacente a esses domínios? (Chamberlain, 1998, p. 50, trad. Norma Viscardi).

Dentre as discussões postuladas por Lori Chamberlain (1998), a autora se empenha em revelar as constantes sexualizações da tradução apresentadas na qualidade de metáforas, como por exemplo a expressão cunhada por Gilles Ménage “*belles infidèles*”, que consiste em associar as questões de fidelidade na tradução para com o casamento. Neste caso, “para *belles infidèles*, a fidelidade é definida por um contrato implícito entre tradução (como mulher) e original (como marido, pai ou autor)” (Chamberlain, 1998, p. 39, trad. Norma Viscardi). Aqui, surge uma inquietação alarmante ao pensarmos na questão de gênero: a alusão às condições estruturantes do ser social mulher inserido num contexto patriarcal e a supervalorização de uma ideologia heterocêntrica.

Ao se compreender que o patriarcado é um sistema de exploração-dominação que finca raízes nos setores sociais, políticos, culturais e econômicos, o contexto social das mulheres é reconfigurado para atender as expectativas deste sistema. Nessa perspectiva, conforme Federici (2017), a transição entre o feudalismo para o capitalismo refinou o controle patriarcal existente, inserindo assim, um novo conceito de família, com funções sociais distintas para esposas, maridos e filhos.

Além disso, no quesito sexualidade das mulheres, Federici (2017) ressalta que foi forjada uma nova perspectiva sexual a fim de atuar como um serviço utilitário controlado pelos homens e pelo Estado. Então, por meio das apropriações e mudanças advindas desta transição, o capitalismo se configurou como um sistema que naturaliza as opressões contra as mulheres (acentuadas pelos diferentes marcadores sociais) e fórmulas discursivas que incidem em práticas e vivências sociopolíticas.

Dito isso, ainda sobre o conservadorismo presente no sistema patriarcal dominante, Rich (1980) salienta:

As mensagens da Nova Direita dirigidas às mulheres têm sido, precisamente, as de que nós somos parte da propriedade emocional e sexual dos homens e que a autonomia e a igualdade das mulheres ameaçam a família, a religião e o Estado. As instituições nas quais as mulheres são tradicionalmente controladas – a maternidade em contexto patriarcal, a exploração econômica, a família nuclear, a heterossexualidade compulsória – têm sido fortalecidas através da legislação, como um fiat religioso, pelas imagens midiáticas e por esforços de censura (Rich, 1980, p. 19, trad. por Carlos G. do Valle).

Portanto, uma vez submetidas aos ideais do patriarcado, acaba-se por naturalizar e conviver com as dinâmicas de poder do seu sistema, manifestos em diferentes sistemas simbólicos, como a literatura e o cinema, por exemplo, expressões culturais objetos de estudo

deste trabalho. No que tange à consciência feminista e contra hegemônica, Lori Chamberlain (1998) denuncia as distorções do controle de consciência comum ao patriarcado na área dos Estudos da Tradução, tornando visíveis, deste modo, as convenções opressoras e os reforços compulsórios heterossexuais. Deste modo, o lugar de inferiorização imposto por uma linguagem metafórica misógina nos Estudos da Tradução repercute em outras discussões que racionalizam o processo de tradução com alusões a papéis de gêneros tradicionais e violência sexual.

Sobre este fato, Castro (2017) argumenta:

O conceito de fidelidade e a preocupação com a origem/originalidade do texto de partida está presente em muitas outras metáforas que se refletem na linguagem cotidiana sobre tradução: paternidade do texto, penetração do texto de partida, tradução fiel, traição da língua, etc. O código metonímico de dupla inferioridade das mulheres e da tradução está na base da multiplicidade de outras metáforas, e surge da oposição entre o trabalho produtivo/ativo (realizado por homens e autores) e o trabalho reprodutivo/passivo (realizado por mulheres e tradutoras/es). Assim, é necessário um olhar (auto)crítico que examine outras possíveis metáforas e discursos teóricos a partir de uma perspectiva feminista (Castro, 2017, p. 226, trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza).

Ademais, Lori Chamberlain (1998) reconhece uma lógica de violência sexual se fazendo presente na teoria da tradução contemporânea. Segundo Chamberlain (1998), o modelo teórico defendido por Steiner se baseia em um ato sexual, expressando dessa forma, “uma tendência cultural de ver esse ato de comunicação do ponto de vista masculino” (1998, p. 48, trad. Norma Viscardi). Portanto, a configuração tradicional da tradução até então discutida por Chamberlain (1998) se mostra preenchida por uma hierarquia de gênero, estimulando uma visão feminina para os processos de tradução, subordinados ao poder da originalidade e o valor da produção.

Paralelamente às reivindicações e legitimações ideológicas da virada cultural nos Estudos da Tradução, uma corrente de pensamento inovadora, liderada por teóricas canadenses, surgiu com o objetivo de defender uma percepção feminista frente aos estudos do campo da tradução, considerando que há reproduções patriarcais nas linhas de conhecimento da área, expressas tanto na elaboração teórica sobre a tradução quanto em sua prática.

A tradução feminista canadense (cf. GODARD 1990; LOTBINIÈRE-HARWOOD 1991; FLOTOW 1991, 1997; SIMON 1996; VIDAL 1998: 101-120) consiste numa corrente de trabalho e pensamento que defende a incorporação da ideologia feminista à tradução pela necessidade de articular novas vias de expressão para dismantelar a carga patriarcal da linguagem e da sociedade. O tradutor e tradutoras feministas canadenses (Howard Scott, Barbara Godard, Marlene Wildeman, Susanne de Lotbinière Harwood e Luise von Flotow) traduziam para o inglês textos literários vanguardistas de autoras francófonas do Quebec, caracterizados por atacar desde a con(s)ciência as convenções misóginas da linguagem patriarcal e por construir uma cultura literária feminista paralela, tudo isso refletindo uma forte influência das teorias pós-modernas da linguagem (Castro, 2017, p. 222, trad.

Beatriz Regina Guimarães Barboza).

Por conseguinte, nesse contexto, as teóricas canadenses foram, inicialmente, reconhecidas por investigar a substancialidade da linguagem, desconstruir os vocabulários e convencionalidades existentes no campo da tradução. Para Flotow (1991), a experiência da tradução feminista canadense balizou-se pelo compartilhamento do “sentimento geral de que a ‘linguagem patriarcal’ convencional e prescritiva tinha de ser desfeita, para que as palavras das mulheres se desenvolvessem, encontrassem um espaço e fossem ouvidas” (1991, p. 497, trad. Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto).

Estabelecido o diálogo entre os Estudos de Gênero e os Estudos da Tradução, várias estratégias e reflexões moldaram a tradução feminista. Ao considerar as perspectivas sobre tradução literária postulados por Tânia Franco Carvalho (2013), é possível afirmar que: “toda tradução literária é um ato criativo” (2013, p. 47). Com isso, há de se considerar as possibilidades de intencionalidades conscientes presentes nas traduções.

Deste modo, Carvalho (2013) defende:

É possível constatar que a atuação do tradutor é a de um leitor crítico e que a tarefa da tradução é sempre um procedimento hermenêutico. Há que interpretar para compreender, pois traduzir significa entender o texto original em todas as suas modulações significativas. Acima das palavras correspondentes é preciso transpor intenções [...] (Carvalho, 2013, p. 49).

Dessa maneira, torna-se possível afirmar que a tradução feminista apresenta estratégias com especificações diversas, que observam desde a etimologia até intervenções ideológicas no processo criativo da tradução. Portanto, discutir-se-á as seguintes estratégias de tradução feminista apresentadas por Flotow (1991): suplemento, prefácios e notas de rodapé e “sequestro”.

Segundo Flotow (1991), a estratégia de suplementação adotada pelas tradutoras feministas consiste em apontar uma crítica de uma língua para outra. Isto é, estabelece-se uma formulação mais explícita de uma determinada ideia política uma vez produzida pensando nas condições de um outro sistema linguístico. Assim sendo, a tradutora feminista é consciente do seu papel político e, ao traduzir determinadas intenções, existe uma interferência ideológica de tornar mais visível uma posição política a fim de compensar as diferenças entre línguas. Para Flotow (1991), o(a) tradutor(a) intervém no processo para recuperar perdas e complementar ideias, tornando a linguagem mais politicamente engajada em um outro sistema.

Logo, a assinatura das traduções feministas assumiu outros aspectos. As tradutoras feministas passaram também a considerar o papel ativo dos prefácios e notas de

rodapés para refletir sobre as intervenções e as construções diante do processo de tradução.

Nesse contexto, Flotow (1991) salienta:

Ela é mais do que uma tradutora convencional; é a cúmplice da autora, mantém a estranheza do texto-fonte e busca, ao mesmo tempo, comunicar seus múltiplos significados que, de outra forma, estariam “perdidos na tradução”. Há um forte veio didático nessa estratégia (Flotow, 2021, p. 501, trad. Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto).

Uma vez que a tradução é marcada por escolhas criativas, as tradutoras feministas indicam sua participação ao discutir, nos prefácios, as posições tomadas em relação ao texto-alvo e ao orientar as passagens que são visíveis nos textos, com apontamentos extras nas notas de rodapés que suplementam e contextualizam a tradução.

Por fim, há de se considerar o “sequestro” incluso na condição de estratégia na tradução feminista. Considerando que a prática de tradução não deixa de ser uma atividade política, a tradutora se questiona diante do texto e reflete sua linguagem em prol de uma tradução significativa que reconheça traços políticos, essencialmente, feministas. Não cabe assumir uma posição de tradutora silenciosa, tradicional e transparente. É necessário cogitar o “sequestro” do texto para produzir um texto único, próprio e com intervenções ideológicas explícitas. Deste modo, ao realizar esse tipo de ação, é fundamental ressaltar que mesmo a tradutora escrevendo por si mesma com maior liberdade, o apoio estreito com a colaboração do(a) autor(a) do texto-alvo transforma este processo ainda mais significativo (Flotow, 1991).

Apesar de tais estratégias serem pensadas na tradução literária, as adaptações filmicas são extensões de materiais traduzidos capazes de manifestar um posicionamento ideológico. A noção das estratégias mencionadas serve como parte de uma atividade simbólica de questionar a escrita, os argumentos de um texto e se posicionar politicamente na ação de traduzir, ou seja, colocar-se num lugar consciente e ativo para se libertar da passividade, da transparência e do silêncio. Apesar de que essas estratégias estejam, formalmente, relacionadas às traduções literárias, é parte dos estudos de Tradução Feminista trazer à luz as possibilidades de epifania e tecer críticas diante dos processos de tradução, incluindo traduções cinematográficas.

Os Estudos Feministas lançam luz sobre as formas pelas quais as sociedades marginalizam mulheres e seus produtos criativos e os Estudos da Tradução têm cada vez mais desvendado os processos manipulativos que envolvem a suposta inocente transferência de textos de uma cultura para outra. Então, uma mirada para a linguagem figurada que descreve a tradução pode ser significativa de várias maneiras (Bassnett, 2020, p. 466, trad. Naylane Matos).

Seguindo essa ideia, ao considerarmos o trabalho iniciado por mulheres a fim de questionar as reverberações patriarcais na discussão teórica sobre tradução, a autora Susan

Bassnett (2020) propõe um artigo intitulado *Writing in no man's land: questions of gender and translation* (1992), centrado na relação entre as questões de gênero e tradução sustentadas pelas pesquisadoras canadenses a partir dos anos 70. Deste modo, acompanhando o viés das estratégias existentes na tradução feminista, Bassnett (2020) apoia-se na sua própria sugestão idealista ao ser questionada numa palestra para propor uma nova metáfora a fim de se posicionar contra os modelos sexistas já discutidos no campo.

Consequentemente, Bassnett (2020) opta “por uma teoria orgásmica de tradução, na qual os elementos são fundidos em um novo encontro holístico que é mútuo, prazeroso e respeitoso” (2020, p. 469, trad. Naylane Matos). Primordialmente, a “teoria orgásmica de tradução” proposta pela autora pode ser compreendida como uma relação sobretudo equânime e diligente, no sentido honesto da palavra para garantir maiores reflexões linguísticas, culturais e filosóficas diante do processo de tradução, passível de lançar luz para um clímax metafórico que promove e desvenda os processos criativos da tradução, incluindo traduções com marcas ideológicas e feministas.

Ao lado da compreensão de Bassnett (2020), Spivak (1993) salienta que “a tarefa da tradutora feminista é considerar a linguagem como uma pista para o funcionamento da agência de gênero” (1993, p. 179-180, tradução nossa)<sup>32</sup>, portanto, uma vez que se é capaz de criar uma relação íntima de interpretação diante do processo de tradução, o(a) tradutor(a) se habilita para explorar as marcas ideológicas presentes nos textos-alvo podendo promover ou questionar uma reflexão fora do discurso hegemônico. Essa abordagem se apoia também na perspectiva política e ideológica proposta na virada cultural nos Estudos da Tradução. Sob este viés, Spivak (1993) ressalta: “eu acho que é necessário que as pessoas no comércio de tradução do terceiro mundo agora aceitem que a virada veio, que o pós-colonial genuinamente bilíngue agora tem um pouco de vantagem” (1993, p. 187, tradução nossa).<sup>33</sup>

Dito isso, interessa-se refletir sobre as novas rédeas do movimento feminista, que sofreram uma ruptura filosófica marcada por uma concepção pós-estruturalista, preocupada para com contextos micropolíticos. Este rompimento consiste em reivindicar maior visibilidade para questionamentos inclusivos no que diz respeito aos contextos sociopolíticos do sujeito mulher. Deste modo, não cabe mais particularizar as interpretações sob o viés de

---

<sup>32</sup> The task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency” (Spivak, 1993, p.179-180)

<sup>33</sup> I think it is necessary for people in the third world translation trade now to accept that the wheel has come around, that the genuinely bilingual postcolonial now has a bit of an advantage (Spivak, 1993, p.187)

um discurso hegemônico padrão branco, heterossexual e ocidental. A ruptura com o tradicionalismo é, por fim, discutida com maior visibilidade e vantagem. Além disso, esse discurso se torna presente em diversos setores artísticos, incluindo no cinema, buscando dialogar e compreender interpretações no que diz respeito às representações femininas nas telas, conforme abordado na subseção anterior.

Contudo, no momento em que o movimento feminista se rompe com padrões tradicionais e busca incluir a experiência de mulheres convenientes em diferentes contextos culturais, ampliando assim a diversidade do movimento e a necessidade de criar novas políticas feministas, pensando nas diferentes camadas de opressão, as teorias feministas presentes na área da tradução passam a sofrer novas configurações, propondo assim novas reflexões vistas em conjunto com a recente percepção inclusiva categorizada. Desta forma, as teorias feministas nos Estudos da Tradução se preocuparam em dar novas respostas, novos conceitos para não somente questionar diferentes materializações do patriarcado, mas também incluir considerações sobre diferentes contextos discursivo-linguísticos, geopolíticos e socioculturais como parte do processo de análise e escrita feminista da tradução. Compreende-se este recente aspecto político contra-hegemônico como feminismos transnacionais, que se preocupam em formar alianças transfronteiriças (Castro, 2022).

Sobre os feminismos transnacionais, Castro (2022) salienta:

Os feminismos transnacionais compreendem um conjunto de teorias e práticas localizadas que rechaçam a existência de um ponto de vista único para analisar a opressão de gênero. Em vez disso, afirmam que a opressão de gênero, bem como outros sistemas de opressão, está inevitavelmente atravessada por diversas variáveis identitárias e contextos geopolíticos (Castro, 2022, p. 4, trad. de M<sup>a</sup> Barbara F. Valdez & Beatriz R. G. Barboza).

A partir de uma visão pós-moderna, a concepção monolítica do gênero se revelou como um aspecto limitante e, com isso, é necessário reivindicar “uma leitura relacional das distintas camadas identitárias sobre as quais operam sistemas de opressão como o racismo, o classismo ou o cis-heterossexismo” (Castro, 2022, p. 8, trad. de M<sup>a</sup> Barbara F. Valdez & Beatriz R. G. Barboza).

Afim de garantir novas perspectivas de transformação social e teórica nos Estudos da Tradução, as teorias feministas ampliaram seus horizontes, considerando abordar os distintos sistemas de dominação e alcançar maior entendimento político das diferenças a partir de epistemologias marcadas por concepções geopolíticas, culturais e raciais (Castro, 2022, trad. de M<sup>a</sup> Barbara F. Valdez & Beatriz R. G. Barboza).

Sob tal perspectiva, consoante Castro (2022), “a urgência de ampliar as abordagens e de seguir aprofundando as categorias de análise, bem como a necessidade

imperiosa de estabelecer encontros transdisciplinares significativos, começam a se tornar mais evidentes” (2022, p. 22, trad. de M<sup>a</sup> Barbara F. Valdez & Beatriz R. G. Barboza). Logo, torna-se cada vez mais relevante expandir a abordagem feminista na tradução para além do âmbito literário.

Nesse contexto, Matos (2022), ao conduzir uma investigação ideológica sobre trabalhos acadêmicos publicados no país, constatou um aumento na diversidade de perspectivas e abordagens nos temas relacionados aos Estudos Feministas de Tradução. Observou-se que as características dos Estudos Feministas de Tradução no Brasil são marcadas por debates intensos, evidenciando que a maior parte das discussões atuais nesse campo ainda se limita à tradução literária. Como forma de estimular pesquisas sobre Estudos Feministas nas adaptações, neste trabalho acadêmico, à luz dos resultados apresentados na pesquisa de Matos (2022), procura-se expandir as discussões sobre traduções feministas além do contexto literário.

Considerando que as adaptações cinematográficas são parte integrante do processo tradutório, o caráter da adaptação reside na própria interação entre os textos-fontes e os textos-alvos. Logo, ressalta-se que Hutcheon (2013) reconhece que toda adaptação é um processo dialógico capaz de reconhecer nuances de outros textos e contextos. Nesse sentido, com base nos textos escolhidos para adaptar/traduzir e nos contextos de produção, torna-se encorajador e propício relacionar a percepção da teoria feminista na tradução com as adaptações cinematográficas, instigando assim o acúmulo de novas reflexões, novos sentidos e a preservação crítica contra o prisma patriarcal dominante, pois a linguagem cinematográfica “pode então ser entendida mais especificamente como uma espécie de mapeamento da visão social na subjetividade” (Lauretis, 1984, p. 8, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Por isso, as adaptações cinematográficas não estão isoladas dos pensamentos sociais dominantes em sociedade. Dessa maneira, considerando as representações significativas do sistema linguístico cinematográfico, Lauretis (1984) comenta: “o cinema participa poderosamente na produção de formas de subjetividade que são individualmente moldadas, mas inequivocamente sociais (Lauretis, 1984, p. 8, tradução nossa)<sup>35</sup>. Em suma, no campo dos Estudos Feministas da Tradução, as adaptações se tornam novos alvos de investigação e comparações marcadas por um olhar crítico social.

Para sintetizar, por fim, a relação entre feminismos e tradução, é importante

---

<sup>34</sup> Cinematic representation can then be understood more specifically as a kind of mapping of social vision into subjectivity (Lauretis, 1984, p.08)

<sup>35</sup> Cinema powerfully participates in the production of forms of subjectivity that are individually shaped yet unequivocally social (Lauretis, 1984, p.08)

ressaltar a importância de incentivar contribuições diversas que agreguem novos conhecimentos acadêmicos diante dos conceitos de tradução feminista, especialmente considerando o contexto geopolítico em que foram produzidos.

Consequentemente, é significativo desafiar as estruturas de poder dominantes no contexto acadêmico e prover reflexões em todas as suas formas e contextos. Isso envolve repensar as práticas de tradução, ampliando novas referências epistemológicas, garantindo assim a visibilidade e o reconhecimento das contribuições e suas categorias analíticas, através de diferentes contextos de produção acadêmica. Além disso, é essencial fortalecer a voz das mulheres e suas diferentes subjetividades na disseminação do conhecimento em meio aos seus contextos linguísticos, culturais e geopolíticos. Por meio dessas novas perspectivas, pode-se contribuir para uma transformação mais próspera e inclusiva nos Estudos da Tradução.

Dito isso, considerar-se-ão a seguir as análises das três traduções fílmicas de 1949, 1994 e 2019, dirigidas respectivamente por Mervyn LeRoy, Gillian Armstrong e Greta Gerwig, com foco nas representações construídas da personagem Amy March dos livros escritos por Louisa May Alcott, *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869).

## 4 A TRADUÇÃO DOS ASPECTOS FEMINISTAS DE AMY MARCH

Neste capítulo, apresenta-se a análise das versões da personagem Amy March nas adaptações cinematográficas selecionadas. Leva-se em consideração as estratégias, as caracterizações e as atitudes da personagem de modo que seja possível investigar o atenuamento ou a acentuação do discurso feminista da irmã mais nova nas películas adaptadas. Além disso, discute-se as diferentes abordagens criativas e ideológicas de cada diretor(a)/tradutor(a), pois para cada versão fílmica há de se refletir sobre suas distintas épocas de produção e ideais vigentes.

### 4.1 Amy March de Mervyn LeRoy

Em meio a um período de pós-guerra, particularmente em 1949, lançava-se nas mídias norte-americanas, por meio das produções hollywoodianas, a adaptação do clássico literário de Louisa May Alcott. A obra consistia em apresentar sobre a vida das quatro irmãs March - Jo, Meg, Beth e Amy - enquanto elas navegavam na infância e na idade adulta durante a Guerra Civil.

A proposta da adaptação seguia também com a finalidade de conquistar a admiração do público nos países afora. *A priori*, esta versão adaptativa se utilizou do processo de *Technicolor*, técnica cinematográfica vista na época como uma novidade simbólica para o cinema, visto que não havia, até então, filmes em cores. Portanto, essa técnica era responsável pela aderência de novas cores nos filmes clássicos.

Além disso, como parte de uma escolha técnica e uma escolha criativa ao pensar no modo particular de contar a história das irmãs March, a adaptação optou por reproduzir a narrativa baseada numa sequência “comum” que, segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), consiste em captar uma sucessão cronológica progressiva. Deste modo, a obra fílmica se compromete em acompanhar os arcos narrativos das obras de partida, *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), sob uma perspectiva linear e sem mudanças temporais.

Na Figura 01, é possível observar a exibição da obra em *Technicolor*:

Figura 01- Créditos filmicos apresentando a técnica de Technicolor em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

O filme é estrelado por June Allyson como Jo, Janet Leigh como Meg, Elizabeth Taylor como Amy e Margaret O'Brien como Beth. Dito isso, as performances do elenco incentivaram boas críticas durante a época de lançamento, assim como o *design* de produção e figurino do filme foram também aclamados, capturando o calor e o aconchego da casa da família March. O filme foi um sucesso crítico e comercial, ganhando várias indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme.

Diante dos desafios presentes num cenário pós-guerra, é interessante ressaltarmos a perspectiva apresentada por Vanoye e Goliot-Lété (2002) ao sugerir que produções cinematográficas podem representar imaginários complexos que estão diretamente ligados à realidade, independentemente da intenção protagonizada em tela. Ao analisar a adaptação *Little Women* (1949), percebe-se que ela reflete, essencialmente, o contexto de produção da adaptação.

Com base nisso, considerando a teoria dos polissistemas de Even Zohar (2013), é importante destacar que toda tradução estabelece relações constantes e variadas com sistemas mais amplos, como o da política, da economia e das camadas culturais de um determinado contexto vigente. Além disso, Toury (1995) e Lefevere (1992) argumentam que o processo de tradução não se limita apenas ao sistema literário; as normas de tradução estão sujeitas a mudanças instáveis. Isso significa que o percurso da tradução pode ser afetado por transformações contínuas, influenciadas por novas ideologias e perspectivas que emergem de outros sistemas culturais.

Logo, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o cinema estadunidense estimulou uma fase caracterizada por filmes que incentivaram a ideologia e valores dos EUA, muitas vezes de forma sutil ou explícita. Esses filmes foram usados para criar um senso de

orgulho nacional, promover a moral e os objetivos políticos do país, bem como influenciar a opinião pública em questões internas e externas. Neste caso, as propagandas cinematográficas alcançaram seu triunfo através de diversas películas hollywoodianas, dentre elas, podemos citar: *O Grande Ditador* (1940); *Cidadão Kane* (1941); e *Casablanca* (1942).

De acordo com Neto (2020), durante os anos 40, as imagens em geral, estejam elas em movimento ou não, influenciavam uma luta apoiando os EUA no contexto de guerra através das mídias. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), o cinema é capaz de se transformar numa arma de prestígio ao recusar ou representar um determinado contexto social a fim de agradar o ponto de vista político do momento vigente. Ainda nesta perspectiva, Neto (2020) salienta que, na época dos anos 40, o próprio governo americano desenvolveu um manual de regulamentações prescritas para as produções cinematográficas estadunidenses. Este documento ficou conhecido como: *Government information manual for the motion picture industry*. Assim, a indústria cinematográfica, um setor dinâmico e em constante evolução, dependia do apoio governamental e da regulamentação para prosperar. Como resultado, as películas seguiam as diretrizes e informações fornecidas pelo manual, garantindo então financiamento e oportunidades no mercado global (Neto, 2020).

Ciente do contexto descrito acima, Hollywood produzia seus filmes com a intenção de atender as expectativas do cenário patriótico vigente, moldando assim, a trama e a criatividade de diversas produções que recaíram em ideologias marcantes em prol do país. E, apesar de ter tido sucesso durante todo o período ativo da Segunda Guerra, as regulamentações não foram extintas mesmo após o fim do conflito mundial, sendo a *Motion Picture Association of America* (MPAA) considerada herdeira sucessora para com as diretrizes e censuras no cinema hollywoodiano (Neto, 2020).

Uma vez que tomamos consciência do contexto de produção, é possível afirmar que a tradução cinematográfica, neste caso, a adaptação *Little Women* (1949), atende as expectativas almejadas por um contexto estadunidense pós-Segunda Guerra com inclinações patrióticas, religiosas e capitalistas.

A adaptação demonstra inclinações escapistas de fraternidade, conforto para o público, amor ao país e inevitavelmente um cenário idealizado no que diz respeito às crises ocasionadas pela guerra, com ênfase na Guerra Civil (1861-1865) mencionada pela trama literária, como podemos ver na Figura 02, da cena na qual Jo March elogia o patriotismo dos homens:

Figura 02- Jo March elogia o patriotismo dos homens em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Em virtude do cenário de guerra testemunhado por Louisa May Alcott na sua obra literária *Little Women* (1868), a adaptação cinematográfica expõe com maior destaque as alusões ao dever patriótico em prol da defesa dos valores estadunidenses, visto que o público havia testemunhado um conflito recentemente. Deste modo, a temática da guerra destacada pela adaptação condiciona uma intencionalidade, sendo essa condição, defendida por Xavier (2005), como uma experiência que possui uma proposta específica que, em conjunto com outros valores, podem definir e moldar novos significados diante da obra.

Ademais, como parte da intencionalidade da adaptação de Mervyn LeRoy, a trama instiga uma propaganda vitoriosa diante dos conflitos militares, reforçando a vida dos valores americanos em maneiras subversivas e impondo ilusões capitalistas ao tentar esconder as crises causadas pela guerra, infligindo assim, um cenário em plano afastado enganador de prosperidade, tal como podemos conferir na Figura 03:

Figura 03- As irmãs March reúnem-se no quintal para uma tarde em família L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Conforme a figura 03, a adaptação pouco se preocupou em demonstrar a pobreza ou as crises que vinham com a presença de uma Guerra Civil no país. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (2002), a recusa ou a exibição de um determinado contexto numa obra fílmica é compreendido como um ponto de vista. Neste caso, a recusa das crises do cenário econômico na trama é um ponto de vista político que faz parte da adaptação, uma vez que a tradução fílmica tem a intenção de conservar um olhar próspero e promissor num cenário pós-guerra para o público americano. Além disso, as menções ao cenário conflituoso sobrecuem, majoritariamente, na preocupação com os comprometimentos patrióticos dos personagens, sendo essa preocupação refletida com maior ênfase na figura do pai, visto que o Sr. March esteve ausente fisicamente durante boa parte da história devido a sua participação na Guerra Civil.

Ainda neste viés, é importante ressaltar o interesse da personagem Jo March em ser participativa na guerra. Em *Little Women* (1868), a autora se utiliza do fenômeno da guerra como pano de fundo para mostrar as dificuldades e sacrifícios enfrentados pelas mulheres durante esse período, assim como o papel das mulheres na sociedade da época, tal como podemos conferir abaixo:

Detesto pensar que vou crescer e ser a srta. March, que terei de usar vestidos compridos e me comportar como uma dama! Já acho horrível ser menina, porque gosto das brincadeiras, do trabalho e dos modos dos meninos! Não consigo parar de lamentar o fato de ter nascido mulher! Sobretudo agora, que estou morrendo de vontade de ir para a guerra e lutar ao lado de papai (Alcott, 2002, p. 11, trad. Vera M. Marques Martins).

Com isso, diferentemente da obra de partida, na adaptação feita em *Little Women* (1949), a guerra serve como pano de fundo apenas para vender um ponto de vista político e se referir a um estereótipo de mulher ideal destinada a cuidar das atividades domésticas e cumprir com seus deveres ético-religiosos. A adaptação *Little Women* (1949) realmente investiga uma estrutura patriarcal relacionada aos valores refletidos nas personagens femininas.

De acordo com a perspectiva teórica de Smelik (2017), semioticamente, as representações dessas personagens na adaptação se baseiam em identificações cinematográficas construídas a partir da diferença sexual e da opressão de poder. Portanto, isso estabelece um espaço de domesticidade ilusória, que reforça a ideia de que a realização feminina deve se manifestar através de sentimentos de ternura, gentileza e sensibilidade em relação aos sentimentos dos outros, especialmente dos parceiros. Dito isso, a adaptação reforça estereótipos de gênero e limita as possibilidades de escolha das mulheres, sendo a personagem Amy March uma das personagens que reincide essa perspectiva tradicional nesta adaptação.

Inicialmente, a personagem Amy March, em *Little Women* (1949), estabelece uma das primeiras mudanças perceptíveis com relação às obras de partida de Alcott, a começar pela mudança de idade entre as duas irmãs mais novas. Na adaptação de Mervyn LeRoy, Beth é mais nova que Amy. Deste modo, reiteram-se as percepções defendidas tanto por Hutcheon (2013) quanto por Balogh (2005), ao reconhecerem as adaptações como produtos intertextuais interessados em construir um compromisso para com as obras literárias envolvidas.

Todavia, as autoras também defendem a autonomia da adaptação de modo que o produto esteja relacionado e comprometido em conformidade com o meio midiático e o novo público de interesse. Lefevere (1992) defende que a tradução é uma reescrita diretamente moldada pelas ideologias e estéticas de um determinado período. Dessa forma, pode-se compreender que a personagem Amy March assume uma caracterização particular que conversa com as expectativas patriarcais de Hollywood do período vigente, a começar com a escolha criativa de destacar a infantilidade da personagem, mesmo ela não sendo a mais nova dentre as irmãs.

A futilidade hiperbólica da personagem salienta uma construção superficial e sem realizações marcantes na trama, exceto pela preocupação em encontrar o parceiro ideal em algum momento da narrativa. Podemos interpretar que as ações e comportamentos de Amy March não contribuem para algo significativo, sendo este ponto distinto daquilo que podemos encontrar nas obras de partida. A constante futilidade manifestada pela personagem resume o seu caráter a um egocentrismo ingênuo. Para destacar tal característica na personagem, vejamos a cena da Figura 04:

Figura 04- Amy March dorme com um pregador em seu nariz em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Em *Little Women* (1868), como parte da infância de Amy March, a personagem destaca uma das suas inseguranças físicas, tal como podemos conferir a seguir:

Nenhuma de vocês sofre como eu - Amy protestou - Vou para a escola com meninas impertinentes que me atormentam quando não sei a lição, zombam dos meus vestidos, rotulam meu pai por ele não ser rico e me insultam porque o meu nariz não é bonito (Alcott, 2002, p. 10, trad. Vera M. Marques Martins).

Ao considerar a insegurança da personagem na obra de partida, é possível resgatar a proposta teórica de Bordwell e Thompson (2013) ao descrever interpretações estilizadas de personagens. Assim, a interpretação estilizada se amplia ao desenvolver categorias mais amplas de personagens, restringindo características marcantes e únicas de individualidade, com o objetivo de representar um determinado tipo de imagem ou reproduzir normas sociais já consolidadas. Logo, a adaptação de Mervyn LeRoy usa a personagem Amy March como uma referência a ser explorada para a construção e interpretação estilística convencionalizada que enfatiza uma preocupação da figura da irmã com os padrões de beleza.

Apesar de a vaidade ser um aspecto que faz parte da personalidade da personagem, pode-se afirmar que a escolha criativa feita na adaptação enfatiza propositalmente a falta de maturidade, o apelo à inocência, a falta do comprometimento intelectual com o trabalho criativo da personagem em ser artista e a supervalorização da semiótica ilusória e ostentosa da personagem. Sendo esta última observação ligada diretamente aos moldes de representatividade feminina que foram construídos durante o *Star System* em Hollywood.

Segundo Gubernikoff (2009), o cinema executa um exercício de poder, suas capacidades de atuação influenciam e reproduzem o inconsciente predominante. Em outras palavras, a linguagem cinematográfica ocupa uma posição e exerce uma função simbólica que consegue refletir diferentes formas de pensamentos como formas de controle, convertendo tudo em objeto. Nessa circunstância, a adaptação *Little Women* (1949) sustenta interesses de uma economia patriarcal capitalista. Simultaneamente, tal adaptação também busca justificar a repressão social das mulheres, ao mesmo tempo em que projeta a imagem da mulher ideal, favorecendo a acumulação de capital.

Reiteram-se assim as percepções de Even-Zohar (2013) e Toury (1995), ao defender que a tradução está em constante relação dinâmica com outras ideias, presentes em outros sistemas, sendo o processo de tradução sujeita a mudanças a depender das novas ideologias e perspectivas procedentes de outros sistemas. Logo, pode-se interpretar a cultura-alvo desta adaptação condizente às morais aceitáveis e representações dominantes asseguradas pelo sistema hollywoodiano.

Sendo a atriz Elizabeth Taylor responsável pela interpretação de Amy March, há de se considerar as influências de sua imagem e do sistema hollywoodiano refletidas na

construção da personagem. Ainda nesta perspectiva, de acordo com Diniz (2003), o elenco selecionado para atuar numa adaptação projeta diretamente uma ideia prévia diante do processo de construção da obra adaptada. Com isso, a seleção de atores e atrizes afeta a recepção do público-alvo e ajuda a criar um imaginário particular diante da adaptação.

Deste modo, Elizabeth Taylor foi uma das maiores estrelas do cinema de Hollywood durante a Era de Ouro de Hollywood. A atriz logo se tornou um ícone da cultura pop com a sua beleza deslumbrante, talento como atriz e vida pessoal tumultuada. Ao lado de outras demais atrizes marcantes da Era de Ouro, Elizabeth Taylor foi uma das primeiras atrizes a se beneficiar do poder do *Star System* criado por Hollywood. O sistema de marketing e promoção usado pelos estúdios de cinema passou a promover seus atores e atrizes como estrelas e criaram uma imagem de glamour e sucesso ao redor deles. A partir disso, a artista foi cuidadosamente moldada e promovida pelos estúdios para se tornar uma estrela de cinema, e ela se tornou uma das maiores estrelas de sua época.

Uma vez que identificamos a atriz Elizabeth Taylor protagonizando a figura de Amy March, é válido julgar a aparência de Amy March nesta adaptação, considerando como suas expressões, figurinos e comportamentos transmitem suas marcações funcionais na trama. Para Bordwell e Thompson (2013), os figurinos, juntamente aos outros elementos de escolha criativa, são pensados de modo que atendam as representações e propósitos específicos para a narrativa.

Na cena da Figura 05, é possível observar a aparência da personagem na adaptação *Little Women* (1949):

Figura 05- Amy March e sua irmã Beth aguardando a ida para o baile em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Utilizando-se como exemplo a cena acima, em primeiro plano ao lado da irmã

mais nova Beth, Amy March se destaca nesse momento com interesse em atender a uma festa com suas outras irmãs. É possível observar que sua figura está marcada por vestidos e sapatos de época arranjados para exibir uma imagem meiga e inocente com a presença de cores leves e costuras bordadas com trejeitos infantis. O véu que acompanha sua roupagem remete a um símbolo de pureza e benevolência. Portanto, é perceptível a intenção da adaptação em manifestar uma representação convencional de Amy March, ao escolher construir uma interpretação estilizada que reforça uma visão inocente e domesticada do sujeito “mulher”.

Em suma, sua aparência é acompanhada por comportamentos ingênuos e egoístas que mais se aproximam de uma interpretação superficial da personagem desenvolvida na primeira parte da história em *Little Women* (1868), deixando de lado, assim, as aparências maduras e políticas de Amy que foram principalmente desenvolvidas na segunda parte, em *Good Wives* (1869). Na Figura 06, pode se conferir a interpretação estilizada da personagem Amy March:

Figura 06- Amy March no café da manhã na véspera de Natal em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Como parte complementar, ao se admitir que o cinema é um campo amplo para a coexistência de discursos onde se debatem diferentes posições ideológicas, sendo tal perspectiva apoiada por Xavier (2005), as possibilidades artísticas podem ser variadas e, com isso, assumem convicções ideológicas a fim de moldar a personalidade da obra. Em *Little Women* (1949), a intertextualidade recai com maior destaque na infância das irmãs, projetadas na primeira parte em *Little Women* (1868). Neste caso, é interessante observar que a adaptação apenas se preocupa com a vida adulta das meninas ao relacionarem suas narrativas para com os parceiros românticos, deixando nitidamente de lado, quaisquer assuntos relacionados aos direitos trabalhistas das mulheres ou as ambições artísticas das irmãs, tal

como se faz presente nas obras de partida, com destaque especial para as duas irmãs que mais exibem tais discursos, Jo March e Amy March.

De fato, ao pensar na adaptação de *Little Women* dos anos 40, é possível afirmar que o material traduzido foi pouco encorajador para explorar o feminismo de Alcott. Sob um olhar crítico em relação à consciência feminista defendida por Lori Chamberlain (1998) nos Estudos da Tradução, torna-se evidente que a adaptação buscou explorar convenções opressoras e reforçar os traços compulsórios da heterossexualidade. Foi decidido, ideologicamente, ocultar e silenciar o feminismo presente na obra de partida.

Ainda sob essa perspectiva, é válido ressaltar que, na obra de partida, em *Little Women* (1868), apesar da personagem Amy March se mostrar como a mais nova da família, ela não deixa de lado suas ambições para com seu trabalho artístico. Na verdade, Amy March expressa desde cedo, ainda durante sua infância, seus planos para a vida adulta ao almejar uma carreira de sucesso no espaço das artes.

No capítulo intitulado “Castelos no Ar” (Alcott, 2002, trad. Vera M. Marques Martins), as quatro irmãs March recebem um convite para passar o verão na casa de campo de um parente distante, o Castelo das Águias. Animadas com a oportunidade de viverem aventuras e explorarem o belo cenário do campo, as meninas embarcam nessa nova jornada. À medida que as semanas passam, as irmãs March vivem momentos inesquecíveis no Castelo das Águias, criando laços de amizade com os habitantes locais, conhecendo segredos antigos da família e descobrindo mais sobre si mesmas ao revelarem seus maiores planos de vida.

Neste caso, Amy revela: “- Eu desejo muita coisa, mas o que mais quero é ser pintora, ir a Roma, pintar lindos quadros, ser a maior artista do mundo! - Amy disse, expondo seu ‘modesto’ sonho” (Alcott, 2002, p. 146, trad. Vera M. Marques Martins). Assim sendo, o trabalho criativo faz parte da identidade da personagem, que se mostra sempre disponível para alcançar uma carreira, um trabalho produtivo, ao lado de outros artistas de sua época.

Ao identificar a ambição da personagem diante das dificuldades sociais exposta na narrativa literária, pode-se registrar o caráter feminista de Alcott se fazendo presente na personagem Amy March. Contudo, na adaptação de Mervyn Leroy, o feminismo de Amy March se oculta, para enfatizar outros valores ideológicos de maior interesse da tradução e também do público da época vigente, como, por exemplo, a importância da família, a religião e a pátria.

É factível destacar o comprometimento da adaptação *Little Women* (1949) em atribuir maior importância à realização matrimonial na narrativa das irmãs, incluindo a personagem Amy March. Sendo assim, reitera-se a perspectiva de Francesca Cancian (1986),

ao mencionar que o sentimentalismo amoroso socialmente se atribui à feminilidade. A feminilidade, como parte do sistema patriarcal, é uma construção social que é definida pela sociedade como um conjunto de características e comportamentos esperados e considerados tradicionalmente femininos, incluindo deste modo, as expectativas de casamento para mulheres.

Segundo as críticas salientadas por Simone de Beauvoir (1967), o casamento passou a ser visto como sendo uma condição de gênero que limitava as escolhas e oportunidades das mulheres. Tal perspectiva é presente tanto nas obras de partida quanto na adaptação de Mervyn LeRoy, pelo fato de que a personagem não assume protagonismo na adaptação e suas realizações estão somente destinadas à realização amorosa com o vizinho da família, Laurie. Destarte, *Little Women* (1949) se destaca como uma adaptação que buscou fortalecer essa qualidade “feminina” na imagem de Amy March, a fim de corresponder ao estereótipo de gênero socialmente desejado.

Na Figura 07, observa-se a personagem casada, ao lado de Laurie e sua irmã Jo March:

Figura 07- Amy March retorna para casa comprometida com Laurie em L.W (1949)



Fonte: Print de tela

Ao excluir a jornada de autoconhecimento da personagem Amy March, ocultar sua ambição em se tornar artista e destacar sua maturidade para apenas sua disponibilidade nupcial, a adaptação escolhe realçar valores domésticos e tradicionais para com a personagem, sendo então, uma tradução influenciada pelo meio cultural que dialoga com o sistema patriarcal explícito da época, sendo sua imagem baseada sob o ponto de vista do contexto cultural de recepção na segunda metade da década de 40.

Segundo Smelik (2007), as narrativas clássicas hollywoodianas buscavam representar uma imagem conservadora do sujeito mulher nas telas com o intuito de reforçar a

dominação patriarcal através das películas. Logo, pode-se incluir a adaptação clássica *Little Women* (1949) como parte desse objetivo sistemático.

Em síntese, o diretor segue optando por estratégias que ressaltam a geração pós-guerra e os estereótipos femininos condizentes com o sistema patriarcal. Na versão de Mervyn LeRoy, a personagem assume uma imagem ingênua e sem posicionamento político. Na obra literária, Amy March exibe maior empoderamento e não se ausenta de suas atividades criativas. No entanto, em *Little Women* (1949), o diretor escolhe se distanciar das críticas políticas feministas da obra literária para assumir comprometimento com outros interesses ideológicos que estivessem sob as regras do sistema hollywoodiano.

#### **4.2 Amy March de Gillian Armstrong**

Passadas décadas após a adaptação *Little Women* (1949), as irmãs March retornam às telas sob a direção de Gillian Armstrong. A adaptação cinematográfica da diretora, lançada em 1994, apresenta uma interpretação sensível e intertextual da obra de partida. O filme destaca as dinâmicas familiares e o desenvolvimento emocional das personagens, capturando a essência dos temas de amor, amizade, sacrifício e a busca pela identidade feminina em uma sociedade patriarcal.

O filme trabalha com atuações de grande destaque, incluindo Winona Ryder como Jo, Susan Sarandon como Marmee e Kirsten Dunst como a jovem Amy. A direção de Armstrong é notável por sua capacidade de mesclar momentos de alegria e melancolia, conferindo profundidade às relações entre as irmãs e suas aspirações na vida.

A princípio, a adaptação de Armstrong registra o Natal da família March, do mesmo modo que acompanhamos no início do romance de Alcott. Inicia-se a película sob a narração da personagem Jo March, exibindo com a câmera variados planos gerais a fim de expor todo o ambiente, a cidade coberta de neve, dando um ar melancólico ao contexto, a vizinhança se preparando para o Natal, carregando pinheiros até suas casas e janelas cobertas de gelo, tal como é possível conferir na Figura 08:

Figura 08- Época natalina em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

O Natal das irmãs, desta vez, enfrenta dificuldades, visto que a narrativa se inicia durante a Guerra Civil americana e a família March encontra-se em estado de crise financeira.

Jo March: Para nós, aquele fora o inverno mais frio da nossa infância. Uma pobreza temporária atingira nossa família uns anos antes. A guerra tornara raros o combustível e o petróleo para os candeeiros, mas a necessidade aguça o engenho. De algum modo, naquela época, a família March gerara a sua luz (Armstrong, 1994, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Seguindo o livro quase que cena por cena, com diálogos parecidos aos de Alcott, *Little Women* (1994) de Armstrong se atenta às características da obra, construindo um cenário realista diante da vida simples das irmãs e demonstrando o acolhimento familiar. A diretora expõe detalhes, como os vestuários simplistas e o cenário doméstico na época natalina. Denota-se que a adaptação de Armstrong opta por seguir a mesma linha cronológica registrada nas obras de partida de Alcott. Do ponto de vista de Vanoye e Goliot-Lété (2002), a diretora considera uma sequência comum dos eventos, portanto, a obra fílmica exhibe momentos temporais importantes das obras de partida a fim de seguir uma sucessão cronológica, assumindo assim, uma construção clássica na direção.

Nesse sentido, faz-se presente na obra adaptada várias ideias centrais e temas que refletem tanto a vida das mulheres na sociedade do século XIX quanto questões universais, como, por exemplo: crescimento, maturidade, classe, riqueza, construção de identidade, família e conjugalidade. Logo, é válido ressaltar a percepção defendida por Vanoye e Goliot-Lété (2002) ao afirmar que o cinema cria produções simbólicas que podem expressar de

<sup>36</sup> Jo March: My sisters and I, remember that winter as the coldest of our childhood. A temporary poverty had settled upon our family some years before. The war had made fuel and lamp oil scarce. But, necessity is indeed the mother of invention. Somehow, in that dark time, our family, the March family, seemed to create its own light. (Armstrong, 1994).

forma direta, explícita ou consciente um ou mais pontos de vista.

Na cena da Figura 09, é possível observar a família March reunida em plano médio:

Figura 09- As irmãs March reunidas em L.W (1994) na noite de Natal



Fonte: Print de tela

Deste modo, o público acompanha desde os momentos de infância - passados durante a Guerra Civil estadunidense, retratada entre os anos de 1861 a 1865 - e, em seguida, a adaptação foca na fase adulta das irmãs no ano de 1868 - após o fim da guerra. Por isso, é possível considerar que Armstrong escolheu enfatizar e contextualizar eventos relacionados, principalmente, à primeira parte da narrativa, *Little Women* (1868).

É fundamental mencionar que Armstrong não esconde as consequências causadas pela guerra na sua obra adaptada. Além da crise financeira e da ausência paterna, a diretora exhibe o final da Guerra Civil, a fim de encerrar um ciclo na infância das meninas. A escolha criativa da diretora consiste em marcar simbolicamente o espaço-tempo da narrativa e também criticar os pensamentos e mazelas que foram construídos neste contexto, como será discutido ainda neste capítulo. Dito isso, é importante destacar que em um filme, independentemente de seu propósito, a sociedade não é apresentada de forma literal, mas sim encenada. Ou seja, o filme faz escolhas criativas e fragmenta o real e o imaginário a ponto de criar um universo alternativo que estabelece relações intrincadas com a realidade (Vanoye, 2022). Pode-se conferir na Figura 10 a cena que retrata o final da Guerra Civil na adaptação *Little Women* (1994):

Figura 10- Final da Guerra Civil em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Além disso, considerando a escolha criativa da diretora em explorar, principalmente, a infância das irmãs, a primeira aparição da personagem Amy March é baseada na sua imagem infantil, sendo uma das suas primeiras falas na película: “Eu sou uma menina egoísta” (Armstrong, 1994, 4m, 40s, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Na adaptação de Armstrong, Amy March desempenha o papel de irmã mais nova, tal como é construída pela narrativa literária de Alcott nas obras de partida e, portanto, a personagem sustenta uma caracterização próxima aos aspectos joviais descritos por Alcott.

Observa-se, na Figura 11, como a personagem se apresenta na adaptação *Little Women* (1994):

Figura 11- Amy March em L.W (1994) na manhã de Natal



Fonte: Print de tela

Nessa cena, Amy March é enquadrada em primeiro plano durante a manhã de Natal, destacando sua caracterização e expressão infantil. Nesta adaptação, Amy demonstra

<sup>37</sup> I'm a selfish, girl (Armstrong, 1994 4m,40s).

ser muito mais jovem do que a versão anterior da personagem, em *Little Women* (1949). Subentende-se que essa nova versão condiz diretamente com a infância da personagem retratada na primeira parte da obra literária. Então, essa infantilidade é realçada na maior parte do tempo ao lado de suas irmãs durante outros momentos da película.

O figurino de Amy March em *Little Women* (1994), dirigido por Gillian Armstrong, é uma representação visual da personalidade e do desenvolvimento da personagem ao longo da história. Amy é interpretada por Kirsten Dunst na infância e por Samantha Mathis na fase adulta. Dessa forma, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), o figurino pode desempenhar funções específicas dependendo das intenções do filme. Logo, os trajes das personagens podem possuir marcações funcionais importantes nas narrativas. Assim, as vestimentas são meticulosamente escolhidas e confeccionadas para concretizar certas representações e se harmonizar com outros elementos narrativos, como a cinematografia e o cenário.

Na infância, o figurino de Amy é caracterizado por vestidos coloridos e detalhados que refletem seu espírito criativo e sua aspiração a se encaixar nos padrões da sociedade da época. Ela, como todos os personagens no filme, usa roupas que são atípicas da moda do final do século XIX, com saias volumosas e detalhes considerados femininos.

Por outro lado, sob a perspectiva adulta da personagem, interpretada por Samantha Mathis, há de se considerar vestimentas mais modernas que se encaixam nos padrões europeus e que a deixa se sentindo “como uma elegante dama londrina” (Alcott, 2020, p. 95, trad. Filipe Teixeira), aproximando-se assim do seu aspecto de *ladyhood* e a fim de transmitir atributos como graça, elegância, decoro, educação e um senso de responsabilidade social diante das condições impostas às mulheres no contexto narrativo, tal como se constata nas cenas das figuras 12 e 13:

Figura 12- A jovem Amy March ao lado das irmãs em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Figura 13- Amy March conversando com Laurie no jardim em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Sob o ponto de vista da adaptação, baseado na percepção de Hutcheon (2013), a intertextualidade de palimpsesto presente na obra fílmica de Armstrong sugere uma proximidade aberta com a obra literária de Alcott, reproduzindo momentos clássicos da narrativa em *Little Women* (1868), como, por exemplo, a queima do livro de Jo March e a queda de Amy no gelo, tal como podemos conferir nas cenas das figuras 14 e 15:

Figura 14- Amy queima o livro de Jo March em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Figura 15- O acidente de Amy March em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Diferente da versão de 1949, a diretora exibe em tela a reunião das irmãs com o seu “jornal” caseiro, intitulado *Pickwick Portfolio* que era preenchido por textos autorais e interpretado sob pseudônimos masculinos criados por elas mesmas a fim de destacar o imaginário criativo das meninas, fato este que salienta a configuração patriarcal no século XIX - pois mulheres escritoras não possuíam as mesmas oportunidades de serem publicadas quando comparadas aos escritores da mesma época e, quando publicavam, comumente o faziam sob pseudônimo.

Dito isso, ao analisar a perspectiva de Lefevere (1992) sobre a tradução como uma forma de reescritura que considera intenções ideológicas de um determinado contexto vigente, pode-se concluir que a seleção de passagens literárias e cenas simbólicas na reescritura de Armstrong revela uma intenção de abordar questões políticas ligadas à situação das mulheres no século XIX. Assim, a diretora não apenas destaca, mas se serve do discurso feminista de Alcott como elemento fundamental da sua adaptação cinematográfica.

Portanto, nessa cena da reunião das irmãs, as meninas discutem suas curiosidades sobre o vizinho rico e solitário, Laurie, e ao mesmo tempo admitem seus desejos de encontrarem mais conforto diante das suas condições de vida. Neste momento, Amy participa abertamente da discussão e admite querer se casar com alguém rico e sua irmã Jo reage:

- (Jo) Eu nunca casaria por dinheiro. E se o negócio dele for à falência? Além disso, o jornal Eagle paga cinco dólares por cada história, e eu tenho dez na minha cabeça nesse momento.
- (Meg) Meus senhores, desagrada-me esse assunto de dinheiro.
- (Jo) Se a falta de atenção às finanças é requinte, eu diria que a família March é a mais elegante de Concord.
- (Amy) Um dia, todas seremos grandes, Meg. É melhor sabermos o que queremos (Armstrong, 1994).

Neste momento, consegue-se identificar superficialmente a maturidade e consciência política de Amy March por meio da sua fala. Contudo, ao lado de sua fala, o foco da câmera não destaca sua personagem, e sim, sua irmã, Jo March, tal como podemos conferir na figura 16:

Figura 16- Cena em primeiro plano com foco na personagem Jo March em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Logo, sugere-se através do plano de câmera que tal pensamento fale mais sobre a jornada de sua irmã escritora do que a própria irmã mais nova. A personagem Amy March se faz presente como protagonista ao lado das irmãs, mas os posicionamentos ideológicos pouco estão sujeitos a sua imagem infanto-juvenil na adaptação. Vale ressaltar que a década de 1990 representou um momento promissor e mais abertamente encorajador para exibição de ideais feministas em diferentes contextos, especialmente em relação às produções fílmicas hollywoodianas das décadas de 1940 e 1950. Durante os anos 90, as discussões sobre gênero, direitos das mulheres e interseccionalidade passaram a ter um papel mais proeminente e reconhecido nas produções midiáticas.

Segundo White (2015), os estudos cinematográficos feministas nas primeiras décadas do século XXI, proporcionaram uma nova articulação entre gênero, cinema e geopolítica, refletindo as mudanças sociais, políticas e tecnológicas que marcaram essa época. Assim sendo, as narrativas cinematográficas passaram a experimentar uma nova forma de tratar os feminismos em tela. Por conseguinte, os filmes começaram a explorar narrativas mais diversas e complexas sobre as experiências femininas, questionando estereótipos e apresentando protagonistas multifacetadas. Isso é particularmente importante em um contexto geopolítico em que questões de raça, classe e sexualidade também são interligadas com o gênero.

Dessa forma, uma vez que Gillian Armstrong assume a tradução da obra, a adaptação se mostra como sendo uma película sujeita a apresentar influências da época de produção, sendo então possível identificar uma perspectiva feminista moderna. Ainda sob este viés, a adaptação de Armstrong fortalece temas e discursos feministas identificados nas

obras de partida de Alcott e atualiza a narrativa para um público contemporâneo.

A reescritura de Armstrong consiste em adequar sua adaptação pensando nas normas sociais que podem vir a ser mais bem aceitas pelos sistemas culturais. De acordo com Zohar (1997) e Toury (1995), as escolhas feitas nas traduções são influenciadas pela relação entre o tradutor e o contexto vigente. No que diz respeito à adaptação, é possível identificar um reflexo de um momento da História que retrata não apenas os valores presentes na obra original, mas também os valores e discussões ideológicas prevalentes no contexto da época.

Considerando tal fato, a diretora escolhe assumir um papel político a fim de questionar a representação feminina nas telas. Segundo Gubernikoff (2009), a partir da década de 70 e com o advento dos questionamentos das teorias feministas no cinema, dado que a teoria cinematográfica feminista surge a fim de criticar o cinema clássico por sua representação conservadora do sujeito feminino, a semiótica da mulher nas telas ganha novos contornos, sujeitos a novas análises contextuais, sendo assim notáveis tais mudanças na adaptação de *Little Women* (1994).

De fato, a adaptação das irmãs March por Armstrong revela um recorte político feminista. Contudo, a personagem-alvo, Amy March, pouco ganha destaque político. Em sua fase-menina, mostra-se mais preocupada com as vaidades e os planos de casamento para seu futuro. Na figura 17, pode-se observar como a personagem se apresenta na adaptação *Little Women* (1994):

Figura 17- Amy March jovem em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Segundo Smiley (2019), Amy transparece como sendo constantemente uma menina vaidosa durante a sua infância. Contudo, mesmo ao lado de suas manias e infantilidades, a personagem também possui autoconsciência e refletividade, características essas que manifestam seu lado calculista durante sua fase-menina. Na adaptação de *Little Women* (1994), a personagem se adéqua a um papel que retrata uma infância estável, marcada

por um protagonismo limitado, já que sua irmã Jo March é a verdadeira protagonista da obra adaptada. Assim, os discursos feministas presentes na adaptação se manifestam com maior profundidade por meio da figura da irmã escritora.

Segundo Toury (1995), o processo de tradução se submete a mudanças instáveis influenciadas por novas ideologias e entendimentos presentes num dado sistema cultural. Nesse enredo, logra-se identificar na adaptação de Armstrong posicionamentos ideológicos que se relacionam com os direitos das mulheres e os direitos étnico-raciais, associando-se assim com as críticas do contexto patriarcal e escravista presente na narrativa de partida.

Em *Little Women* (1868), no capítulo intitulado “Meg vai à feira das vaidades” (Alcott, 2002, p. 86, trad. Vera M. Marques Martins), Meg decide passar uma temporada na casa elegante da família rica dos Moffat a fim de se divertir após um inverno árduo de trabalho. A irmã mais velha, está em um momento de desejo e ambição, especialmente em relação ao seu papel social e às expectativas da época. A decisão de Meg de ir ao baile da família Moffat reflete seu desejo de se sentir parte do mundo social que a rodeia e de experimentar a sofisticação e os prazeres que vêm com essas ocasiões. Durante sua visita, sua amiga Sallie e outros colegas, não demoram muito para notar a simplicidade de Meg.

Assim, Meg optou pelo vestido de tarlatana, que lhe pareceu ainda mais velho, mole e batido do que nunca, comparado ao de Sallie, novo e durinho. Vi as companheiras lançarem um olhar para o vestido e depois entreolharam-se. Sentiu as faces esquentarem, pois apesar de toda sua bondade, era muito orgulhosa. Ninguém fez comentário algum, e Sallie ofereceu-se para penteá-la, Annie para amarrar a faixa em sua cintura, e Belle, a que era noiva, elogiou-lhe os braços alvos. Nessa gentileza toda, porém, Meg viu apenas piedade por sua pobreza (Alcott, 2002, p. 89, trad. Vera M. Marques Martins).

Nesse momento da narrativa literária, a diretora Armstrong adapta este evento a fim de exibir parte dos valores abolicionistas defendidos pela família Alcott. A adaptação, embora não se concentre diretamente na crítica ao sistema escravista, toca em temas relevantes sobre a condição social e econômica das mulheres, além de também refletir sobre desigualdades mais amplas. Nesse encadeamento, a adaptação de Armstrong escolhe incorporar elementos de luta pela igualdade e liberdade que podem dialogar com questões raciais de forma mais ampla, tal como podemos conferir na figura 18:

Figura 18- Meg e suas amigas discutem sobre trabalhos escravistas em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Considerando os aspectos políticos da obra adaptada previamente citados e o interesse em investigar a jornada de Amy March, a personagem desenvolve maturidade a fim de alcançar suas auto-realizações como sujeito mulher numa sociedade conservadora durante o século XIX.

Em *Good Wives* (1869), a viagem da personagem à Europa se mostra como um momento de grandes oportunidades de desenvolvimentos pessoais, incluindo sua maturidade diante das ambições enquanto artista. Nesse sentido, a independência de Amy March é explorada por Alcott como inteiramente ligada à consciência política, vivendo num período limitante para mulheres. Amy March identifica a importância da sua estabilidade financeira para suas realizações. Ao sair da zona de conforto, do ambiente familiar, Amy segue uma jornada de descobrimento e desafios. Consoante Alcott, “havia decidido ser uma mulher interessante e realizada” (Alcott, 2020, p. 30, trad. Filipe Teixeira).

Na adaptação de Gillian Armstrong, a diretora escolhe desenvolver explicitamente o interesse da personagem no mundo das Artes. Porém, Armstrong se dispõe a marcar com maior ênfase seu interesse amoroso em Laurie, deixando em segundo plano, as aspirações artísticas de sua personagem. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), pode-se afirmar que a obra cinematográfica aborda pontos de vista ideológicos significativos, contudo, deixa-se o protagonismo feminista da personagem Amy March em segundo plano quando comparado aos posicionamentos da sua irmã Josephine March.

Ao se aventurar no estrangeiro, Amy March decide se relacionar com seu amigo de infância, dispensando assim, a primordial ideia de se casar apenas por dinheiro. Nesse sentido, Armstrong reaproveita sua personagem Amy March, colocando-a numa posição narrativa que firma o posicionamento já posto por Alcott na sua obra de partida: “As mulheres nunca devem se casar por dinheiro” (Alcott, 2020, p. 251, trad. Filipe Teixeira).

Na figura 19, podemos observar a relação entre Amy e Laurie na adaptação *Little Women* (1994):

Figura 19- Laurie e Amy discutem sobre seus interesses amorosos no jardim em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Embora seja possível interpretar e identificar os desafios da realidade de uma mulher no século XIX na adaptação de Armstrong, a sua narrativa não promove destaque para a irmã mais nova, visto que não inclui os mesmos discursos e diálogos encontrados nas obras de partida na película adaptada.

Assim, é válido ressaltar que, segundo Smiley (2019), Amy é uma mulher feminista, moderna e fiel aos seus princípios, portanto, reduzir a sua sabedoria e seu desenvolvimento pessoal apenas ao seu interesse amoroso na narrativa, desvaloriza o perfil feminista da personagem.

Em suma, Armstrong aposta numa construção clássica da história das irmãs March, porém, ao mesmo tempo, a diretora ousa questionar o imaginário ideal de uma mulher recatada e do lar, que é frequentemente moldado por valores tradicionais e culturais que enfatizam a feminilidade, a dedicação à família e a domesticidade. Contudo, é somente através de sua personagem Jo March, interpretada por Winona Ryder, que podemos reconhecer com maior destaque o posicionamento político da obra adaptada. A personagem mostra-se ser uma jovem escritora ambiciosa e independente, conhecida por seu espírito rebelde e forte desejo de seguir seus próprios sonhos. No filme, a personagem de Winona Ryder questiona o pensamento social, os direitos das mulheres e manifesta traços biográficos referentes a Alcott, tal como podemos conferir neste diálogo ilustrado pela figura 20:

- (Amigo) Mas, se as mulheres são uma força moral, não deveriam ter o direito de governar, pregar e testemunhar no tribunal?
- (Professor Bhaer) O que foi, Miss March?

- (Jo March) Eu acho que é uma lógica pobre dizer que porque as mulheres são boas, as mulheres devem votar. Os homens não votam porque eles são bons, eles votam porque eles são homens. E as mulheres devem votar, não porque são anjos e os homens são animais, mas porque somos seres humanos e cidadãos deste país (ARMSTRONG, 1994, tradução nossa)<sup>38</sup>.

Figura 20- Jo March posiciona-se a favor do voto feminino em L.W (1994)



Fonte: Print de tela

Com efeito, a diretora rompe parcialmente o silêncio que foi mantido na adaptação em relação ao discurso feminista da autora de partida. Nesse sentido, Armstrong traz à tona características de uma adaptação feminista ao ocupar um lugar enquanto tradutora com intenções políticas. Ela utiliza estratégias tradutórias e diálogos para destacar vozes marginalizadas, questionar estereótipos de gênero e promover uma adaptação fílmica que reflete sobre a igualdade de gênero.

Nesse contexto, Armstrong se alia à autora de partida e sustenta um discurso feminista na adaptação. Conforme mencionado por Spivak (1993), a função da tradutora feminista é enxergar a linguagem como uma chave para entender a dinâmica da agência de gênero. Com isso em mente, Armstrong propõe e provoca uma reflexão que se desvincula do discurso hegemônico e patriarcal por meio de sua protagonista, Jo March.

Sua personagem de destaque, Jo March, é a principal voz da adaptação que questiona o patriarcado e promove maior empoderamento para a figura feminina. Contudo, é válido ressaltar que os valores tradicionais da obra permanecem presentes e a jornada de suas personagens femininas se encaixam nos padrões vitorianos, não fugindo dos moldes de sua

<sup>38</sup> -But, if women are a moral force, shouldn't they have the right to govern, preach and testify in court?

-What is it, Miss March?

-I find it poor logic to say that because women are good, women should vote. Men do not vote because they are good, they vote because they are male. And women should vote, not because they are angels and men are animals, but because we are human beings and citizens of this country (Armstrong, 1994)

versão literária.

Ao final da película, a diretora escolhe manter os vínculos amorosos e os eventos finais de suas personagens femininas do mesmo modo como acompanhamos ao final da obra de partida. Meg March, ao representar explicitamente os valores vitorianos da narrativa, casa-se e mantém sua família ao lado do marido John e de seus filhos; Jo March decide casar com o Professor Bhaer; Beth falece, vítima da febre escarlatina e, por fim, Amy March retorna de sua viagem devota ao seu novo marido, Laurie. Em suma, a adaptação feita por Armstrong preserva uma crítica parcial ao sistema patriarcal, mas não coloca a personagem Amy March em evidência para expressar essa crítica.

### 4.3 Amy March de Greta Gerwig

Greta Gerwig foi, de fato, a responsável por dirigir e roteirizar a adaptação cinematográfica do livro *Little Women* (1868) em 2019. O filme foi aclamado pela crítica e recebeu várias indicações a prêmios importantes, incluindo o Oscar. Gerwig trouxe uma abordagem atualizada e perspicaz à história das irmãs March, mantendo a essência do clássico de Louisa May Alcott. Como parte das visões criativas adotadas por Greta Gerwig, sua obra adaptada enfatiza uma perspectiva madura ao considerar as limitações vivenciadas por mulheres durante o século XIX. Neste sentido, Gerwig não mediu esforços para manifestar interpretações feministas da obra, pois, além das estratégias cinematográficas escolhidas pela diretora, Gerwig retirou e reorganizou diálogos da obra de partida para melhor se encaixarem na narrativa cinematográfica. Gerwig também fez alterações sutis na história e nas personagens para trazer uma nova perspectiva e aproximação com o público contemporâneo.

Sobre esse fato, Pécora (2020), jornalista e crítica de cinema, afirma:

Gerwig encontrou uma solução engenhosa e inspirada na biografia da própria Alcott, adicionando ao roteiro pensamentos e acontecimentos descritos em cartas e diários. Não se trata de uma repaginada radical: *Adoráveis Mulheres* [*Little Women*] é, na verdade, um filme bastante clássico (Pécora, 2020).

Destarte, “Greta Gerwig expôs uma perspectiva “wolffiana”, ressaltando a importância da posição feminina na sociedade tanto em termos econômicos e sociais como em questões criativas” (Silva, 2022, p. 49). Decerto, ao sugerir uma perspectiva política feminista em relação à obra, Gerwig aposta sua adaptação combinando-a com o domínio da tradução e gênero, e se mostra interessada em denunciar e revelar as condições de controle de consciência comum ao patriarcado. Assim, a tradução cinematográfica adotada por Gerwig sugere abordar discursos que racionalizam alusões a papéis de gêneros, estimulando assim

uma visão política particular na sua produção.

Deste modo, destaca-se a interpretação feita por Flotow (1991), ao sugerir que a linguagem patriarcal convencional presente nas traduções deve ser questionada e evitada para que seja possível ressoar a perspectiva feminina, ou seja, firmar um lugar propriamente feminino e indagador diante das convenções patriarcais já traduzidas/adaptadas. Gerwig assume seu lugar como tradutora e traz uma tradução feminista única para o filme *Little Women* (2019).

No filme, Gerwig dá destaque não apenas às aspirações românticas das protagonistas, mas também às suas ambições profissionais e desejos individuais. Ela mostra o desejo das mulheres de serem mais do que apenas esposas e mães, como também artistas, escritoras e profissionais em suas próprias áreas de interesse.

Gerwig também aborda as limitações impostas às mulheres na sociedade do século XIX, mostrando como elas lutavam contra as expectativas e normas de gênero para encontrar seu próprio caminho. Ela destaca a importância da independência financeira e da liberdade criativa para as mulheres e retrata personagens femininas fortes e independentes, que desafiam as convenções sociais da época. Logo, na interpretação de Gerwig, a diretora traduz mulheres como agentes ativas, e não como figuras passivas, mesmo no contexto do século XIX.

Nesse sentido, o processo criativo de Gerwig em sua tradução, salienta e reivindica intervenções ideológicas que dialoguem com as obras de partida. Sob a perspectiva do palimpsesto defendida por Hutcheon (2013), Gerwig se apoia numa intertextualidade narrativa e discursiva. Essa estratégia determina a participação da tradutora em assumir um papel político, sendo essa uma atividade simbólica que rompe uma jornada de adaptações “silenciosas” que ocultavam ideais feministas inerentes à obra e à autora de partida. Deste modo, identifica-se na obra de Gerwig a perspectiva orgástica da tradução considerada por Bassnett (2020), ao reconhecer que Gerwig sustenta uma relação respeitosa no seu processo criativo de tradução no que tange aos posicionamentos políticos da autora de partida.

Acompanhando essa acepção, Spivak (1993) ressalta que as marcas ideológicas presentes nos textos-alvo estão dispostas para o(a) tradutor(a) desenvolver ou denunciar, assumindo a possibilidade de comunicar reflexões capazes de assumir um espaço dentro ou fora do discurso hegemônico. Nesse sentido, apesar da diretora ter tido maior comprometimento com os discursos feministas das obras de partida, é válido ressaltar que Gerwig explora uma visão primordialmente restritiva, visto que, historicamente, “estamos nos

posicionando em uma realidade voltada exclusivamente para mulheres brancas de classe média, concluindo assim, a exclusão de oportunidades para mulheres negras na época de Alcott” (Silva, 2022, p. 29). Posto isso, a adaptação prioriza as experiências e perspectivas das mulheres brancas em detrimento de outras interseccionalidades.

No filme, a diretora dedica um curto tempo em tela para abordar criticamente as questões raciais, pois pouco menciona diretamente assuntos relacionados às condições escravistas da época de Alcott.

De modo geral, é nítida a falta de representação racial no filme, que se passa durante a Guerra Civil Americana, um momento crucial na história dos Estados Unidos em relação à escravidão e à questão racial. A ausência de qualquer menção direta à escravidão no filme mostra ser uma omissão problemática da realidade da época histórica na qual a autora viveu. Dito isso, vale ressaltar que, Louisa May Alcott era uma forte crítica ao sistema escravista, que era amplamente praticado nos Estados Unidos. Ela acreditava na igualdade de todos os seres humanos e se opunha fortemente à ideia de que pessoas poderiam ser consideradas propriedade de outras.

Em seus escritos, Alcott frequentemente abordava a questão da escravidão e defendia a liberdade e os direitos dos escravos. Em *Little Women* (1868), por exemplo, ela critica a sociedade da época por permitir a escravidão e apresenta personagens que se posicionam contra essa prática.

Ao assumir o projeto de adaptação do clássico *Little Women* (1868), Gerwig ressignifica e constrói novas imagens da obra de Alcott por meio do processo de tradução. De acordo com as perspectivas defendidas por Lefevere (1992) sobre tradução - compreendida então como reescrita e também como parte de um processo cultural-, pode-se afirmar que a adaptação de Gerwig se revelou como um fenômeno potencializador de reconhecimento e atualização da obra, visto que o poder de influência da adaptação cinematográfica conquistou novos públicos e admitiu novas reflexões condizentes ao contexto vigente de produção.

De fato, com o sucesso do filme, muitas pessoas se sentiram motivadas a explorar a história completa e detalhada por trás da adaptação cinematográfica. Isso resultou num novo interesse pela obra de Louisa May Alcott em geral. Assim, confirma-se as orientações do teórico Lefevere (1992), que destaca o poder coercitivo dos reescritores na preservação das obras dentro dos sistemas literários. Portanto, pode-se afirmar que o lançamento do filme *Little Women* em 2019 teve um impacto positivo e ajudou a manter viva a relevância dessa história atemporal para novas gerações de leitores.

De início, a diretora desenvolve sua película pensada numa nova organização cronológica, a fim de sustentar seu interesse ideológico feminista na obra adaptada. Logo, Gerwig mostra interesse em explorar mais a fase adulta das irmãs, tratada em *Good Wives* (1869). Deste modo, “a diretora contextualizou a vida adulta das irmãs e, conseqüentemente, priorizou os eventos do segundo livro, *Good Wives* (1869), como uma forma de sustentar suas intenções” (Silva, 2022, p. 49).

Em entrevista para o programa *HeyUGuys*, em 2020, a fim de promover o lançamento da adaptação, Gerwig menciona:

Há o primeiro livro que é de 1861 a 1862, que é, você sabe, sobre o Natal e o que pensamos, quando pensamos em *Little Women*, a infância das meninas. E depois há a segunda metade do livro que é vários anos depois e agora elas são jovens adultas que estão navegando no mundo e descobrindo como elas vão ser irmãs, mas também artistas, mães, trabalhadores, amigas e esposas e como elas vão se dar bem no mundo. Para mim, eu estava tão fascinada por essa seção do livro, justamente porque eu senti que eu quase perdi ela quando eu era jovem. Não era algo que vivia na minha memória coletiva, e eu acho que não vivia na memória coletiva de ninguém, então o que eu queria fazer era começar o filme que eu estava fazendo fundamentado na idade adulta para que eu pudesse centrar-me diretamente nesta questão da autoria e particularmente a autoria de Jo March/ Louisa May Alcott (Gerwig, 2020, tradução nossa)<sup>39</sup>.

Posto que a diretora escolhe construir uma nova perspectiva da obra adaptada para o cinema, reitera-se o ponto de vista defendido por Xavier (2005) ao considerar que cabe ao trabalho do adaptador(a)/cineasta traduzir e configurar detalhes e discursos da obra literária ao seu modo para a linguagem cinematográfica, sendo assim, capaz de definir o próprio estilo do tradutor(a)/adaptador(a). Com isso, Gerwig toma para si, em sua obra fílmica, o que é específico ao cinema e divide a história das irmãs sob duas perspectivas: a fase de infância (*girlhood*) e a fase adulta das irmãs (*womanhood*) através de uma divisão de cores que sustenta uma sequência “em paralelo”, pois é feita constantemente uma comparação entre as duas fases de vida das protagonistas e não há um elo cronológico específico em relação à ordem das coisas, dos eventos.

Segundo Silva (2022), a diretora caracteriza a sequência paralela através de cores quentes e frias. Neste caso, a infância saudosista das irmãs, registrada na primeira parte da

---

<sup>39</sup> There's the first book which is 1861 to 1862 which is, you know, roughly Christmas to Christmas, and what we think of, when we think of *Little Women*, it's like *girlhood*, and then there's the second half of the book which is several years later and they're young adults and they were navigating the world and figuring out how they're going to be sisters, but also artists and mothers and workers and friends and wives how they're gonna get along in the world and for me, I was so fascinated by that section of the book because I felt like I'd almost missed it when I was young. It wasn't a thing that lived in my collective memory, and I think it didn't live in anybody else's collective memory, so what I wanted to do was start the film I was making grounded in adulthood, so I could squarely center on this question of authorship and particularly Jo March/ Louisa May Alcott's authorship (Gerwig, 2020).

obra de partida, *Little Women* (1868), é expressa por meio de cores quentes, de modo que, enfatiza o acolhimento familiar e a energia da juventude. De outra forma, a segunda parte registrada em *Good Wives* (1869), a fase adulta das irmãs, é expressa em cores frias a fim de manifestar maior maturidade e as dificuldades enfrentadas pelas irmãs nesta etapa. Segundo Costa (2000), a cor, tal como qualquer outra técnica ou elemento da linguagem cinematográfica, deve ser empregada com um propósito específico. Isso significa que deve ser vista como um componente essencial para o desenvolvimento da narrativa.

Neste caso, é válido ressaltar que as cores fílmicas nesta adaptação de Gerwig estão servindo como um instrumento narrativo que enfatiza emoções particulares para cada momento referente às partes de *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869) e também contribui para manipulação realizada pela montagem fílmica a fim de gerar uma organização própria para adaptação, manifestando assim, novos efeitos de significado, tal como é possível conferir nas cenas retratadas nas figuras 21 e 22:

Figura 21- As irmãs March reunidas em L.W (2019) sob efeitos de cores quentes



Fonte: Print de tela

Figura 22- As irmãs March reunidas em L.W (2019) sob efeitos de cores frias



Fonte: Print de tela

Os efeitos da sequência em paralelo e montagem incentivam ao público ressignificar a narrativa de modo que seja possível resgatar reflexões por meio da comparação entre os dois momentos de vida das irmãs March. Por meio disso, a parte técnica, juntamente

aos diálogos manipulados pela diretora, ajuda a materializar os discursos da obra audiovisual para o público atual.

Ao se admitir que a obra *Little Women* (2019) destaca a posição feminina e as ambições criativas das personagens, a diretora resgata o discurso feminista de Alcott na sua adaptação. De fato, até o momento, os valores feministas de Alcott eram ofuscados ou excluídos das adaptações cinematográficas com o propósito de enfatizar “a máscara” de outros valores que também se fazem presentes nas obras de partida: valores moralistas e religiosos.

Sobre esse fato, Silva (2022) admite:

Sabe-se que a diretora quis apresentar um novo modo de pensar a história da família ao discutir itens que até então eram escondidos pela máscara de outros valores presentes na narrativa como, por exemplo, as lições moralistas que possuem cunho religioso, os valores familiares e as condições casamenteiras que foram retratados com maior relevância nas antigas adaptações, principalmente, nas adaptações feitas na década de 1930 e na década de 1940 (Silva, 2022, p. 49).

Com isso, sob a ótica de uma nova realidade, Gerwig sustenta os assuntos domésticos da obra de partida em segundo plano para fugir dos estereótipos construídos pelas adaptações anteriores.

Para cada adaptação da obra, é necessário pensar nas imagens recriadas pelas manipulações dos adaptadores com a intenção de se mostrar mais aceitável para os contextos de produção das traduções fílmicas. Consequentemente, retoma-se a posição de Plaza (2003), ao admitir que: “o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele” (Plaza, 2003, p. 5). Ao se trabalhar com o passado de uma obra com o objetivo de ser incluído no sistema cultural de chegada, os valores culturais de referência da época vigente sempre são acrescentados. Logo, “podemos classificar a obra adaptativa de Gerwig como sendo um produto influenciado pela nossa contemporaneidade, que tem forjado pontos de vista femininos com crescimento próprio e crítico” (Silva, 2022, p. 72).

Diante disso, a contemporaneidade influenciou as novas condutas da personagem Amy March presente na adaptação de Gerwig. A nova interpretação de Amy March se destaca por seu protagonismo e maturidade, aproximando-se mais profundamente da personagem literária construída por Alcott.

Em *Little Women* (2019), Amy, a irmã mais nova, é vivida pela atriz Florence Pugh. Sua personagem é descrita como uma jovem bonita e ambiciosa que sonha constantemente em se tornar uma grande artista, casar-se e ter influência na sociedade. Desde cedo, ela demonstra uma personalidade forte e um desejo de conquistar sua independência. Ao longo da trama, sua natureza impulsiva e generosa se revela, e além de seus planos para o

casamento, Amy também se preocupa com sua carreira artística. A “pequena Rafael” (Alcott, 2002, p. 46, trad. Vera M. Marques Martins) de Gerwig é interessada em alcançar boas formações nos estudos e se preocupa em ocupar um *status* de qualificação na área artística.

Nas obras de partida, de acordo com Smiley (2019), Amy surge como uma personagem pensante e sensível. Então, Alcott não esconde as faces modernas de sua irmã mais nova. Neste sentido, as transformações sofridas por Amy March, desde a sua infância até a sua fase adulta, são notáveis e garantem transparecer o autoconhecimento e aspirações ideológicas.

Considerando tal perspectiva, ao iniciar sua adaptação, Gerwig mostra a proposta da sua nova personagem ao colocá-la numa posição mais madura. Em sua versão, Amy é apresentada de forma mais complexa e politicamente posicionada, diferentemente das representações anteriores que muitas vezes a retratavam apenas como uma jovem egoísta e superficial.

Pode-se observar, na figura 23, como a personagem se apresenta no começo da adaptação em *Little Women* (2019):

Figura 23- Amy March estudando pintura na França em L.W (2019) sob plano afastado



Fonte: Print de tela

Gerwig inicia o filme explorando o crescimento e as ambições de Amy, destacando suas lutas e desejos de se estabelecer como artista. Mediante a identificação artística da personagem, a diretora consegue mostrar a evolução de Amy ao longo do tempo, enfatizando suas inseguranças, sua relação com a família e não deixando suas aspirações em segundo plano.

Visto que Gerwig enfatiza os eventos com base na obra de partida *Good Wives* (1869) na sua adaptação, a diretora quebra a expectativa do público, ao sugerir um novo ponto de vista da história das irmãs, sugerindo assim “um aviso prévio de que o filme vai

basear-se em um novo foco apresentando os objetivos de vida e o talento das irmãs” (Silva, 2022, p. 52).

Considerando que tanto Hutcheon (2013) quanto Balogh (2005) se fundamentam na análise das adaptações de maneira autônoma, sem desconsiderar a intertextualidade entre a obra literária e a obra fílmica adaptada, essa escolha criativa reflete as perspectivas pessoais da diretora e resgata os discursos dos textos de partida. Com isso, essa abordagem permite que o público a veja como uma mulher mais tridimensional, proporcionando uma nova camada de empatia em relação a suas escolhas. A elaboração da personagem por Gerwig aproximou sua versão cinematográfica com a versão literária construída por Alcott.

Essa maturidade significativa e a aproximação com a versão literária não só torna a figura de Amy March mais relacionável, mas também subverte algumas das expectativas tradicionais sobre os papéis de gênero e a dinâmica familiar da época. Ao garantir uma voz mais forte para a personagem e uma narrativa própria, Gerwig enriquece a história como um todo, fazendo com que os espectadores reconsiderem suas próprias percepções sobre as diferentes facetas das mulheres retratadas no clássico de Louisa May Alcott. Essa reinterpretação é um exemplo claro de como a visão das mulheres na direção e a escolha consciente em abordar a perspectiva política feminista na narrativa pode transformar e aprofundar personagens clássicos e icônicos.

Dito isso, ao enfatizar os aspectos adultos de Amy March, o figurino da personagem demonstra ter marcações de maturidade e elegância, relacionável com a modernidade europeia presente na narrativa. As roupas materializam a estética de *ladyhood* da personagem e reforça os padrões que são próprios de Amy March, pois sempre foi do interesse próprio da personagem ascender socialmente e se manter refinada para sociedade, tal como podemos observar nas figuras 24 e 25:

Figura 24- Amy estudando pintura na França em L.W (2019), sob plano médio



Fonte: Print de tela

Figura 25- Amy March acompanhada pela sua tia em L.W (2019) sob plano aproximado



Fonte: Print de tela

Ainda nessa perspectiva, o figurino da personagem ajuda a construir e localizar a transformação de Amy na narrativa. Os estilos de peças, os vestidos rodantes, os itens de bijuterias se aproximam do contexto cultural da Europa e simbolizam os pensamentos modernos da personagem ao desejar assumir uma posição profissional na área das artes e, ao mesmo tempo, assumir um papel social esperado pelas mulheres: casar-se com alguém da alta sociedade. À vista disso, Amy March é uma personagem que encapsula muitos dos debates sobre modernidade e a luta por identidade feminina ao longo da narrativa, sendo tais aspectos presentes e exibidos através da roupa da figura da irmã mais nova na obra adaptada, assumindo assim um figurino com propósitos narrativos, culturais e ideológicos.

Através das sequências em paralelo da película, também acompanhamos a fase infantil da personagem, que é caracterizada por figurinos mais femininos e infantis de modo que dialoga e materializa o comportamento ingênuo e espontâneo dessa fase. Nesse sentido, o figurino em tela de Amy March demarca bem o espaço-tempo da personagem, além também de simbolizar suas características psicológicas.

Nas figuras 26 e 27, logra-se observar como o figurino em tela de Amy March demarca o espaço-tempo da personagem em *Little Women* (2019):

Figura 26- Amy March na fase de infância em L.W (2019) sob plano médio



Fonte: Print de tela

Figura 27- Amy March na fase de infância em L.W (2019) sob plano aproximado



Fonte: Print de tela

Ainda sob a perspectiva de Bordwell e Thompson (2013) e Diniz (2003), a atuação segue como um instrumento de autenticidade para a obra fílmica, dado que as atuações não são pensadas isoladamente. Os atores e atrizes buscam um propósito singular de preencher e atender ao tipo de atuação que melhor se encaixa na proposta da obra fílmica. Através disso, Gerwig buscou modelar sua adaptação pensando igualmente no impacto do seu elenco escolhido.

Sobre este fato, Silva (2022) comenta:

Em *Little Women* da Greta Gerwig possuímos no elenco as atrizes: Emma Watson, Meryl Streep, Laura Dern, Saoirse Ronan e Florence Pugh. Além de serem atrizes, as suas figuras também estão envolvidas conscientemente nas discussões políticas de Hollywood, em especial a atriz Emma Watson, que está constantemente discursando sobre igualdade de gênero na mídia e faz parte de inúmeras colaborações para com projetos sociais, como por exemplo, a campanha “HeForShe” que foi iniciada pela ONU Mulheres em 2014 para defender os direitos das mulheres. A escolha de elenco capta atenção do público receptor e, pensando no perfil da diretora, o elenco em si reflete sua proposta para com sua adaptação, despertando uma expectativa que converse com as influências feministas do momento (Silva, 2022, p. 64).

Ao considerar o viés feminista da adaptação, Florence Pugh assume a figura de

Amy March pontuando uma nova releitura. Numa entrevista para *SiriusXM*, a atriz comenta sobre a nova imagem de Amy March construída por Gerwig:

Bem, primeiro de tudo, devo dizer que me foi dada uma oportunidade muito especial. Eu penso que dei a Amy uma imagem completamente diferente e ela é uma personagem que tem sido incompreendida por muito tempo. Quando consegui o papel, eu lembro das pessoas dizendo: "Ah, você interpreta aquela que eu odeio" e eu ficava tipo: "Ok, legal". (...) E quero dizer que, há um discurso incrível que Greta me fez dizer durante o filme que é basicamente onde Amy afirma que ela não vai possuir seus filhos e ela não vai ganhar dinheiro e se for embora, tudo vai para o marido (...) e, o que eu acho de tão poderoso sobre essa versão é que nós temos que ver como que para uma mulher, elas tinham que ser realistas e não havia nenhuma maneira garantida de ter sua própria renda e ter sua própria vida (...) Greta garantiu a Amy nesta versão que é totalmente compreensível pensar em ficar segura (*Sirius XM*, 2020, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Considerando as perspectivas de Bordwell e Thompson (2013) e as mudanças feitas para a personagem, pode-se afirmar que Florence Pugh assumiu uma interpretação individualizada, pois a figura de Amy March dirigida por Gerwig se manifestou como única em suas caracterizações quando comparadas para com outras atuações passadas. Ao se pensar na adaptação de *Little Women* (2019), encontra-se uma figura política nova de Amy March, até então, não adaptada. Com isso, formulou-se uma personagem complexa que reflete as tensões entre as expectativas sociais de seu tempo e suas próprias aspirações.

De fato, por muito tempo, a personagem se mostrou controversa para o público mediante as adaptações produzidas, pois pouco era explorado do protagonismo da sua vida adulta, principalmente no que diz respeito ao seu desejo de assumir uma profissão como artista.

Utilizando-se da própria descrição de Alcott: "Amy quer ser grande ou nada" (Alcott, 2020, p. 193, trad. Filipe Teixeira), é possível reconhecer o discurso feminista da autora através de sua personagem mais nova. Deste modo, a carreira de artista para Amy March é tão significativa quanto sua determinação em garantir segurança financeira através do casamento.

Ao viajar para Europa ao lado de sua tia, Amy se depara com uma nova realidade e assume seu protagonismo enquanto uma mulher com ambições e desejos que refletem uma

---

<sup>40</sup> Well, first of all, I should say that I was given a very special opportunity. I suppose, give Amy a completely different image and she's a character that's been misunderstood for a long time. When I got the job, I remember people saying: "Ah, you play the one that I hate" and I was like: "Okay, cool". (...) I mean there's an amazing speech that Greta got me to say during the film and basically where Amy states that she won't own her children and she won't earn any money and if she leaves, everything will go to her husband (...) and what I think it is so powerful about is version is that we get to see how for a woman, they had to be realistic and there was no guaranteed way of having their own income and having their own life (...) Greta has given Amy in this version is that is totally okay to be safe (*Sirius XM*, 2020)

compreensão profunda das limitações impostas pelo seu tempo. Em *Good Wives* (1869), Amy é consciente das expectativas sociais que cercam as mulheres da época e, em sua busca por um parceiro que lhe proporcione segurança, também se desvia dos padrões tradicionais de feminilidade que muitas vezes limitam as opções das mulheres.

Neste momento da história, Laurie se encontra em viagem na Europa após ser rejeitado por Josephine March, a irmã escritora da família. Em *Good Wives* (1869), Laurie e Amy criam maior proximidade, fortalecendo assim, o vínculo entre os dois. A partir dos encontros entre ambos, Alcott tira proveito dos momentos juntos para dialogar e criticar sobre a instituição do casamento, uma vez que o casamento se apresenta como um meio de confinamento e subjugação, principalmente para mulheres durante o século XIX.

- O talento não é a genialidade e nenhuma quantidade de energia poderia fazer essa transformação. Quero ser grande ou nada. Não quero ser amadora comum, por isso não pretendo continuar tentando.

- E o que você pretende fazer agora, se me permite saber? perguntou Laurie.

- Lapidar meus outros talentos e ser um ornamento para a sociedade, se tiver a chance. Foi um discurso interessante e soou desafiador, mas a audácia combina com os jovens, e a ambição de Amy tinha uma boa base. Laurie sorriu, gostando do ânimo com que ela assumiu um novo propósito quando o outro tão desejado morrera, sem desperdiçar tempo lamentando-se.

- Ótimo! E imagino que é aí onde Fred Vaughn entra (Alcott, 2020, p. 194-195, trad. Filipe Teixeira).

Neste sentido, a crítica ao casamento como uma forma de contrato econômico é uma faceta importante da obra de Louisa May Alcott. Portanto, aproveitando-se do discurso de Alcott, Greta Gerwig abre um espaço na narrativa de Amy March, até então não explorada em outras demais adaptações, para exibir explicitamente tal discurso político.

Uma vez que a Amy March de Alcott se posiciona fortemente nas obras de partida, Greta Gerwig, por sua vez, enfatiza esses aspectos alcottianos na sua adaptação, construindo um retrato de Amy que se alinha com um diálogo contemporâneo sobre feminismo e autonomia. Ao tornar Amy uma protagonista cuja voz é ouvida e cujas escolhas são justificadas, a diretora não apenas atualiza a narrativa, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as estruturas sociais que moldam a vida das mulheres e a própria personagem, tal como podemos conferir na cena da figura 28:

Figura 28- Amy March discute sobre casamento econômico em L.W (2019)



Fonte: Print de tela

Sobre este momento na adaptação, Silva (2022) salienta:

Neste momento Greta aproveita a fala no seu roteiro para realizar uma cena inteira explicando que, para uma mulher em uma sociedade patriarcal, não há modos de ganhar dinheiro suficiente para viver, sendo então o casamento uma proposta econômica na qual todas as mulheres estariam vulneráveis e que há involuntariamente um sentimento de poder além da proposta amorosa, pois mesmo em um casamento arranjado, a mulher do século XIX não tinha direito por lei a nenhuma propriedade nem sequer aos próprios filhos. Gerwig não somente enfatiza tal discurso (como a própria Alcott), como também desconstrói a visão antagonista da personagem de Amy (Silva, 2022, p. 69).

O fato de que a felicidade ou o valor de uma mulher esteja atrelado a um marido financeiramente estável é um tema que ressoa ainda hoje. Através de Amy, Alcott e Gerwig se cria um espaço para discutir o valor intrínseco das mulheres, além de suas funções sociais.

Ao final da narrativa, seja nas obras de partida ou na adaptação de Gerwig, Amy March se casa com Laurie, seu amigo de infância, mas não por razões financeiras; é uma escolha motivada pelo amor e pela compreensão mútua que eles desenvolveram ao longo do tempo. Essa escolha ressalta um dos temas centrais do livro: a importância do amor e das relações significativas, além das conveniências materiais.

De fato, tal como ressaltado por Francesca Cancian (1986), há uma inclinação “natural” das personagens femininas à afetividade, sendo o amor atribuído, socialmente, à feminilidade, principalmente ao se retratar relações heterossexuais. Consequentemente, este fenômeno é perceptível na obra de Alcott e ressoa como uma escolha criativa deliberada na adaptação de Gerwig.

No entanto, ao mesmo tempo em que o casamento de Amy March representa parte de uma realização feminina socialmente construída, a decisão de Amy em se casar por amor representa, outrossim, uma crítica em relação às normas sociais da época, ressaltando as perspectivas políticas defendidas pela escritora de partida. Sob este viés, é válido ressaltar que Alcott sugere que o casamento não deve ser a única aspiração de uma mulher e que as

escolhas pessoais – sejam elas pelo amor ou pela carreira – devem ser feitas com base na realização pessoal e na felicidade, não apenas nas convenções sociais. Portanto, a Amy March de Gerwig enfatiza essa percepção em buscar apenas interesses próprios da personagem, incluindo escolher um relacionamento ideal.

Na figura 29, pode-se observar como se estabelece a relação entre Amy e Laurie em *Little Women* (2019):

Figura 29- Amy March retorna para casa casada em L.W (2019) sob plano aproximado



Fonte: Print de tela

Em termos semióticos, Gerwig realiza seu papel como diretora priorizando demarcar uma imagem cinematográfica única de suas protagonistas femininas, incluindo Amy March. Segundo Gubernikoff (2009), a linguagem cinematográfica assume um lugar capaz de exercer influência e poder, portanto, através do olhar político de Gerwig, a adaptação reproduz simbolicamente uma reconstrução da representatividade feminista de Alcott sob um olhar contemporâneo.

Ainda sob este viés, de fato, a relação entre cinema e sociedade é complexa e dinâmica. Assim, ressalta-se o posicionamento de Vanoye e Goliot-Lété: “em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada” (Vanoye, 2002 p. 46, trad. Marina Appenzeller).

Qualquer obra fílmica, dessa forma, se torna um espaço onde diversas camadas de significado são adicionadas à representação social, permitindo que diferentes aspectos da vida e da cultura sejam explorados de maneira criativa. Com isso, sob a perspectiva das traduções, de acordo com Lefevere (1992), o impacto da reescritura ressoa diretamente na imagem do(a) autor(a). Portanto, as escolhas criativas escolhidas para *Little Women* (2019) e a influência do sistema cultural de chegada afetaram diretamente as percepções do público em relação às obras de partida, a autoria e, conseqüentemente, as protagonistas.

O caminho adotado pela tradução de Gerwig abre possibilidades para as múltiplas abordagens e questionamentos diante das adaptações da família March já produzidas através

das gerações. A adaptação de Greta Gerwig realmente oferece uma nova perspectiva sobre as personagens de Louisa May Alcott, destacando suas complexidades e a relevância de suas lutas pessoais e sociais. Ao dar maior liberdade e profundidade às figuras femininas, principalmente para Amy March, o filme reforça o legado de Alcott como uma defensora dos direitos das mulheres e da autonomia pessoal.

Gerwig consegue capturar a essência do feminismo presente na obra de partida, ao mesmo tempo em que o contextualiza nas questões contemporâneas, permitindo que o público atual se identifique com as experiências das irmãs March.

Através da nova construção feita por Gerwig, é possível identificarmos com maior proximidade vestígios biográficos referente à irmã mais nova da família Alcott, May Alcott Nieriker, visto que sua personalidade e experiências influenciaram a criação de Amy March. May era uma artista talentosa e, embora tenha enfrentado dificuldades em sua carreira, ela era conhecida por sua determinação e paixão pela arte, tal como a Amy March construída por Gerwig.

Por fim, destaca-se as orientações de Lefevere (1992) ao considerar as significativas implicações sobre como a literatura é percebida e valorizada em diferentes culturas e a importância de considerar o papel dos agentes, como tradutores/adaptadores e editores, que têm um impacto único sobre como um texto é apresentado ao público. Destarte, essa reescrita de Gerwig não apenas homenageia a história da autora e a sua família, mas também ressignifica a narrativa, tornando-a acessível e inspiradora para as novas gerações.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, apresenta-se a análise de três adaptações fílmicas referentes às obras de partida escritas por Louisa May Alcott: *Little Women* (1949), *Little Women* (1994) e *Little Women* (2019). Para cada adaptação, há de se considerar seus contextos e particularidades juntamente ao processo criativo de cada diretor(a) envolvido(a). Nesse sentido, este trabalho teve como principal interesse observar e investigar o processo tradutório diante da personagem Amy March, visto que a irmã mais nova da narrativa de Alcott revela críticas e discursos diante do contexto patriarcal, revelando assim, um perfil feminista da própria autora e da personagem-alvo. Deste modo, a personagem se apresenta de modo particular para cada processo adaptativo, identificando assim, características únicas presentes em cada tradução, sendo seu discurso passível de ser censurado ou não pelo sistema cultural de cada época.

Inicialmente, realizou-se uma análise histórica e social da vida e da obra da autora Louisa May Alcott. As experiências vividas pela escritora e seu trabalho literário estão intimamente entrelaçados, pois sua trajetória pessoal e o ambiente ao seu redor a influenciaram na criação de suas histórias e personagens femininas. Com o surgimento dos primeiros ideais feministas nos Estados Unidos e na Europa, Louisa May Alcott levantou questões e reflexões sobre o papel da mulher em uma sociedade conservadora prevalecente no século XIX. Assim, tornou-se fundamental examinar tanto seu contexto quanto sua narrativa. Ao lado dessa discussão, realizou-se uma apresentação sobre as obras *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869), com foco nas protagonistas, as irmãs March, levando em conta suas características sociais e os discursos políticos presentes nas obras.

Assim, foi possível aprofundar a compreensão sobre a personagem-alvo, evidenciando a relevância de seu protagonismo político na narrativa de Alcott. Em suma, a análise da representação literária de Amy March foi crucial para se entender os valores que ela simboliza e a importância de seu desenvolvimento na obra, conectando-se a ideais feministas contemporâneas, cuja principal inspiração foi a irmã biológica da autora, Abigail May Alcott Nieriker.

Em seguida, o trabalho buscou explicar as visões teóricas relacionadas ao processo de tradução e adaptação. Deste modo, discutiu-se as primeiras definições da T.I partindo das ideias de Jakobson (1959) e Plaza (2003). Assim, buscou-se entender a relação do processo de tradução sob influência dos contextos políticos e sociais considerando os

pontos de vista de Zohar (1997), Toury (1995) e Lefevere (1992). Portanto, possibilitou-se enfatizar as transformações que as influências de um determinado sistema cultural podem causar em um processo tradutório. Além disso, deve-se considerar a relação entre literatura e cinema, enfatizando os aspectos tradutórios que fazem parte de uma adaptação. Para isso foram considerados: Hutcheon (2013), Xavier (2003) e Balog (2005). Com base no que foi discutido, compreende-se que há um fluxo de intertextualidade presente entre a obra literária e a obra fílmica adaptada e, como parte complementar do processo de adaptação, pode-se considerar as escolhas criativas e ideológicas envolvidas a fim de garantirem maior aceitabilidade no sistema cultural vigente e influenciar camadas sociais.

Ainda, apoiou-se nas visões teóricas de Vanoye e Goliot-Lété (2002) e Diniz (2003) a fim de compreender parte da linguagem cinematográfica e suas técnicas audiovisuais. Por meio disso, destacou-se que, o cinema, então visto como forma de arte e meio de comunicação, não apenas retrata realidades sociais e políticas, mas também influencia percepções e comportamentos. Em síntese, as técnicas empregadas em uma adaptação cinematográfica são cruciais para sua influência no contexto cultural, uma vez que definem a maneira como a obra de partida será apresentada ao novo público. Uma adaptação eficaz é aquela que consegue transmitir os valores de um determinado contexto - aliando-se à obra de partida -, e gerar algo inovador e atrativo para o cinema, empregando diversas manipulações técnicas.

Além disso, como parte complementar, discutiu-se a rica e complexa relação entre feminismo e cinema, um campo que continua a evoluir e a influenciar tanto a produção cinematográfica quanto a crítica. Através dessas discussões, o cinema se mostra como uma ferramenta poderosa para questionar e transformar as normas sociais em torno do gênero. Sendo assim, a partir das visões de Kaplan (1990), Gubernikoff (2009), Smelik (2007), Francesca Cancian (1986) e outras demais autoras, foi possível compreender a carência e a importância de investigar os discursos narrativos presentes nas telas, especialmente aqueles que se concentram nas semióticas femininas. Logo, questionou-se a representatividade política de figuras femininas no cinema e o impacto da sua construção ficcional diante dos contextos sociais. Com base nisso, as personagens femininas também se tornam um objeto de referência para o público feminino, permitindo que as espectadoras estabeleçam uma relação simbólica e cultural de identificação com essas heroínas fictícias.

Antes de analisar as adaptações fílmicas, abordou-se a relação entre tradução e gênero, pois é fundamental questionar as estruturas de poder predominantes no ambiente

acadêmico e fomentar reflexões críticas em suas diversas formas e contextos. A relação entre tradução e gênero requer uma reavaliação das práticas de tradução, incorporando novas referências epistemológicas, o que assegura a visibilidade e o reconhecimento das contribuições e suas categorias analíticas em variados contextos de produção acadêmica.

Isso posto, através das abordagens de Chamberlain (1997), possibilitou-se compreender a visão teórica sexista intrínseca no próprio processo de tradução como parte das reproduções e naturalizações socialmente aceitas por contextos patriarcais. Também, revisou-se o surgimento das teorias feministas na área da tradução, na qual as traduções de textos literários e teóricos foram influenciadas por perspectivas feministas. Durante essa época, muitas tradutoras começaram a questionar não apenas o conteúdo das obras que traduziam, mas também as implicações culturais e sociais das linguagens utilizadas.

Nesse sentido, discutiu-se as estratégias de tradução feminista delineadas por Flotow (1991) a fim de desvendar a tradução feminista, utilizando-se uma variedade de estratégias, que vão desde a análise etimológica até intervenções ideológicas no processo criativo da tradução, incluindo também as ideias defendidas por Bassnett (2020), Spivak (1993) e Castro (2022), que propõem apresentar uma relação essencialmente justa e empenhada, visando promover profundas reflexões linguísticas e culturais no contexto do processo de tradução.

Assim, as teorias feministas nos Estudos da Tradução se dedicaram a apresentar novas respostas e conceitos, não apenas para questionar diversas manifestações do patriarcado, mas também para integrar considerações sobre distintos contextos discursivo-linguísticos, geopolíticos e socioculturais na análise e na escrita feminista da tradução. Tais aspectos foram essenciais para a investigação da presença ou a falta do ponto de vista político feminista nas adaptações analisadas.

Nesse contexto, ao explorar o processo de construção do protagonismo feminino nas telas, propôs-se uma análise da criação e releitura da personagem Amy March, com o objetivo de evidenciar a ausência ou a presença dos posicionamentos feministas em relação à sua figura. Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que cada adaptação sofreu modificações ideológicas ao longo dos anos, a fim de atender às expectativas do público de cada época. Os valores feministas presentes em *Little Women* (1868) e *Good Wives* (1869) passaram por transformações e omissões, refletindo a influência dos contextos culturais que moldaram cada tradução cinematográfica.

A análise de dados considerou examinar os processos de tradução diante das

adaptações fílmicas partindo das obras de Louisa May Alcott. Assim, foi realizado um estudo feminista das três traduções fílmicas, *Little Women* (1949), *Little Women* (1994) e *Little Women* (2019) baseadas nas obras de partida, com o foco de pesquisa na personagem Amy March.

Por fim, conclui-se que a adaptação *Little Women* (1949), sob a direção de Mervyn LeRoy, promoveu alterações na narrativa devido à influência dos conflitos políticos da época. Então, houve transformações significativas nas histórias dos personagens, incluindo as caracterizações de Amy March a fim de se adequar aos padrões sociais dos anos 50. Nesse sentido, a personagem Amy March de LeRoy não destaca a crítica ao sistema patriarcal, pois há um atenuamento do seu discurso político. Neste caso, a personagem é reduzida a um estereótipo inocente, sem apresentar complexidades no seu desenvolvimento, perpetuando assim, uma longa tradição do cinema estadunidense de apresentar personagens femininas frequentemente reduzidas a seus papéis em relacionamentos românticos ou como suporte à narrativa de personagens masculinos.

Na adaptação dirigida por Armstrong, *Little Women* (1994), são evidenciadas as sutilezas do discurso feminista presente na obra de Alcott. A escolha política se faz notar ao longo da narrativa, mas não se reflete na personagem Amy March. Nesta versão, a Amy March de Armstrong é retratada como uma figura mais ingênua e com pouca relevância política em comparação à astúcia da irmã, Jo March. A diretora Armstrong acrescenta profundidade à figura de Amy March ao retratar sua transição para a vida adulta, revelando seu contínuo interesse pelas artes. No entanto, o destaque da personagem é amplamente relegado ao seu envolvimento romântico com Laurie.

Greta Gerwig, que assumiu a direção e o roteiro da adaptação de *Little Women* (2019), enfatizou alterações criativas importantes em sua abordagem. Por meio de suas estratégias e escolhas políticas, o protagonismo político das irmãs March é evidenciado, refletindo a individualidade de cada uma. Assim, Amy March ganha destaque ao lado de sua irmã escritora, revelando suas aspirações profissionais e interesses políticos.

A figura de Amy March revela um novo rosto, uma nova maneira de interpretar parte da narrativa, proporcionando assim uma nova significação para o público contemporâneo. Ao chegar ao mesmo desfecho presente nas obras de Alcott, Amy March não hesita em refletir politicamente sobre suas necessidades dentro do contexto social no qual está inserida. A abordagem ao interesse amoroso se mostra mais complexificada, uma vez que a personagem faz escolhas mais conscientes e em diálogo com a perspectiva de sua

emancipação.

Assim, considera-se a adaptação realizada por Gerwig como um produto profundamente influenciado por nossa contemporaneidade, que tem promovido perspectivas feministas que se desenvolvem de maneira crítica em relação aos princípios e padrões de um contexto patriarcal. O trabalho de Gerwig possibilitou apresentar a narrativa de Alcott de uma forma mais libertadora, crítica, política e feminista, sendo, portanto, uma tradução cultural, um produto cultural que reflete ideais políticos em relação a um contexto social e econômico específico. A partir disso, através do processo criativo empregado na adaptação, permitiu-se identificar o discurso político feminista da irmã mais nova, Amy March, respeitando seu perfil politicamente ativo encontrado nos textos literários fonte escritos por Alcott.

Com base nas observações feitas a partir das perspectivas teóricas deste trabalho, as três adaptações cinematográficas analisadas, especialmente as realizadas por Armstrong e Gerwig, desempenham um papel crucial na preservação do cânone literário ao evidenciar uma resistência que sempre esteve presente nas obras de partida.

Ao resgatarem as importantes características políticas de Alcott, especialmente no que diz respeito às questões de gênero e direitos das mulheres, Armstrong e Gerwig iluminam questões simbólicas para uma nova geração, um novo público. Através da tradução, elas promovem a voz política da autora de partida e constroem novos significados, impactando não apenas o sistema literário, mas também o cinematográfico e as dimensões sociopolíticas.

Nesse contexto, as traduções de Armstrong e Gerwig se tornam, junto às obras de Alcott, espaços de enunciação que aludem e incentivam a reflexão sobre os feminismos e suas particularidades. As elaborações ideológicas das diretoras nas adaptações fílmicas nos permitem pensar que a luta das mulheres precisa cada vez mais ultrapassar os limites das páginas de uma obra clássica. Dessa maneira, através das traduções, por meio de uma solidariedade feminista, é possível reformular e preservar um legado político de luta feminista, seja na literatura ou no cinema.

Apesar de haver ainda diversos caminhos e encruzilhadas diante de todo e qualquer processo de tradução, este trabalho teve como intuito valorizar o ponto de vista político feminista diante das traduções culturais. Portanto, é fundamental investigar fenômenos tradutórios, que não apenas enriquecem os Estudos da Tradução na academia, mas também promovem a valorização da literatura produzida por mulheres dentro de um contexto cultural.

Louisa May Alcott é uma figura central na literatura estadunidense, e suas obras

continuam a ser valorizadas pela sua profundidade emocional, crítica social e a representação das experiências femininas. A relevância de seus temas e a força de suas personagens garantem que suas obras sejam perenes e perdurem no tempo, inspirando o leitorado e a pesquisa ao redor do mundo. Por conseguinte, a análise deste trabalho proporcionará novos conhecimentos que se somarão a outras pesquisas semelhantes ou complementares, abordando diferentes perspectivas acadêmicas que contribuem para a valorização literária e cinematográfica das obras de Alcott.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOTT, Louisa M. **Little Women**. Trad. Vera M. Marques Martins. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 2002. 238p.

ALCOTT, Louisa M. **Boas Esposas**. Trad. Filipe Teixeira São Paulo: Editora Principis, 2020. 288p.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Trad. Fernanda M. de A. M. Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ARRUZZA, Cinzia. **Considerações sobre gênero: reabrindo o debate sobre patriarcado e/ou capitalismo**. Revista Outubro, n. 23, p. 35-58, 2015.

ALVES, Jailda Passos; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Tornar-se escritora: uma reflexão sobre Louisa May Alcott e a sua reescrita de si em Little Women**. Revista Entrelaces, Fortaleza, v. 1, n. 19, p. 99-113, jan./mar. 2020. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/52325>. Acesso em: 13 de mar 2024.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Anna Blume, 2005, 247p.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Unicamp, 2013, 752p.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**. Volume 2. Trad. Sérgio Millet. 2ªEd. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BASSNETT, Susan. **Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução**. Trad. Naylane Matos. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 40, n. 1, 2020.

CHENEY, Ednah D. Louisa May Alcott: **Her life, her letters and journals**. Estados Unidos: Andesite Press, 2017. 430p.

CASTRO, Olga. **(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?**. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza. TradTerm. São Paulo, v. 29, 2017.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María Laura. **Feminismos e tradução: apontamentos conceituais e metodológicos para os estudos feministas transnacionais da tradução** Trad. de M<sup>a</sup> Barbara F. Valdez & Beatriz R. G. Barboza. Cad. Trad., Florianópolis, v. 42, p. 01-59, e81122, 2022.

CANCIAN, Francesca. **The feminization of love**. Signs, n. 4, v. 11, p.692-709, 1986.

CARVALHAL, T. F. **A tradução literária**. Organon, Porto Alegre, v. 7, n. 20, 2013. DOI: 10.22456/2238-8915.39381. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39381>. Acesso em: 4 mar 2024.

COSTA, Vaz da; BRAGA, Maria Helena. **A cor no cinema: signos da linguagem**. Revista Cronos, Natal - RN v. 1, n.2, p.198-138, jul/dez, 2000

CAMPOS, Melissa Yumi Ramos. **A representação das mulheres no cinema: uma análise da construção de Marilyn Monroe sob o Male Gaze**. Trabalho de conclusão de curso (GRADUAÇÃO), Universidade de Brasília, Departamento de Comunicação Organizacional, 2018.

CHAMBERLAIN, Lori. **Gênero e a metafórica da tradução**. Trad. Norma Viscardi. In: OTTONI, Paulo (Org.). Tradução: a prática da diferença. Campinas, SP: FAPESP/UNICAMP, 1998.

DINIZ, Thais Flores Nogueira, **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. 2.ed. Minas Gerais, Ouro Preto: O Lutador, 2003. 180p.

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

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies: Introduction, **The position of Translated Literature in the Literary Polysystem**. USA: PoeticsToday, 1997.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos**. Trad. M. L. P. de Souza. São Paulo: Editora Memória, 2023.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019. 160p.

FLOTOW, Luise von. **Tradução feminista: contextos, práticas e teorias**. Trad. Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 41, n. 2, 1991.

FERREIRA, Ceíça. **Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema**. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 25, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2018. ID26788

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais**. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v.35 n.3, Mai./Jun. 1995. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/20595>

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema. Conexão: Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104> Acesso em: 02 abr. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Teoria da Adaptação**. Trad. André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: EdUFSC, 2013. 266p

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HEYUGUYS, **Greta Gerwig Interview: Little Women**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KtWosqIy2Bg/> Acesso em: 20 jun. 2024

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, R. A. (org.) **On Translation.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. p. 232-239 .

KAPLAN, E. **Ann. Women and Film: Both sides of the camera.** London: Routledge, 1990, 272p.

LEFEVERE, André. **Translation, re-writing and the manipulation of literary fame.** London: Routledge, 1992. 33p.

**LITTLE WOMEN.** Direção: Greta Gerwig. Produção: Amy Pascal, Denise Di Novi, Robin Swicord. Elenco: Saoirse Ronan, Emma Watson, Florence Pugh, Eliza Scanlan, Laura Dern, Meryl Streep. Estados Unidos: Sony Pictures, c2019. (135 min)

**LITTLE WOMEN.** Direção: Gillian Armstrong. Produção: Denise Di Novi. Elenco: Winona Ryder, Gabriel Byrne, Trini Alvarado, Samantha Mathis, Kirsten Dunst, Claire Danes, Christian Bale, Eric Stoltz, Mary Wickes, Susan Sarandon. Estados Unidos: Columbia Pictures, c1994 (118 min)

**LITTLE WOMEN.** Direção: Mervyn LeRoy. Produção: Mervyn LeRoy. Elenco: June Allyson, Margaret O'Brien, Elizabeth Taylor, Janet Leigh, Peter Lawford, Rossano Brazzi, Mary Astor, Lucile Watson, C. Aubrey Smith, Elizabeth Patterson, Leon Ames, Harry Davenport. Estados Unidos: Warner Bros, c1949 (122 min)

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan (Org.). **Translation, History and Culture.** Londres: Pinter, 1990.

LAIRE, Delphine. **Little Women, a feminista study.** Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Literatura, Ghent University, Bélgica, 2009. Disponível em: [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/366/158/RUG01001366158\\_2010\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/366/158/RUG01001366158_2010_0001_AC.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. **As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução.** Cadernos de Letras (UFRJ). Rio de Janeiro, n. 27, Dez. 2010. Disponível em: [http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf)

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema.** Screen, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

MAILER, Norman. **Marilyn.** Trad. Alessandra Bonruquer, Rio de Janeiro: Record, 2013.

MYERSON, Joel, et al., eds. **The Journals of Louisa May Alcott.** Georgia: University of

Georgia Press, 1989.

MATOS, Naylane Araújo. **Estudos feministas da tradução no Brasil: percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020)**. Tese (DOUTORADO), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2022.

NETO, Wilson de Oliveira. **O Brasil no contexto da Segunda Guerra Mundial: estudos contemporâneos**. 1<sup>o</sup>ed. Joinville, SC: Editora Univille, 2020.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 210p.

PÉCORA, Luisa. **Greta Gerwig celebra e atualiza a clássica história de “Adoráveis Mulheres”** São Paulo, 09 jan, 2020. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/criticas/greta-gerwig-celebra-e-atualiza-o-classico-adoraveis-mulheres/> Acesso em: 20 jun. 2024

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Trad. por Carlos G. do Valle, Revista Bagoas, n. 05, p. 17-44, 2010.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. The Cinema Book. London: British Film Institute, 2007. TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and beyond**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O Poder do Macho**. Coleção Polêmica, São Paulo: Ed. Moderna, 1987.

SMILEY, Jane; MACHADO, Carmen Maria; ZHANG, Jenny; BOLICK, Kate. **On life, death and Little Women: March sisters**, 1<sup>o</sup>ed, EUA: Library of America, 2019.

SIRIUSXM, **Florence Pugh Refused to Play Amy as a Villain in 'Little Women**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CqHHgPodYM/> Acesso em: 20 jun. 2024.

SANTOS, Cássia Farias Oliveira. **Relações entre o romance de formação e a literatura infanto-juvenil**. Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura, UFF, n<sup>o</sup>1, 2014.

SIMÕES, Celeste Maria de Oliveira Costa Correia. **Traduções de Little Women, de Louisa May Alcott, em Portugal, durante o Estado Novo**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução, especialidade de Teoria, História e Práticas da Tradução). Departamento de Letras da Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/23762>. Acesso em: 15 mar. 2024.

SILVA, Vanessa da. **Little women: uma análise feminista entre a obra literária e a obra cinematográfica**. Trabalho de conclusão de curso (GRADUAÇÃO), Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Letras, Fortaleza, 2022.

SILVA, Vanessa da; SILVA, Rafael Ferreira da. **Entre a literatura e o cinema: as irmãs March**

por Louisa May Alcott e Greta Gerwig. **Travessias Interativas**, São Cristóvão-SE, v. 14, n. 30, p. 243–257, 2024. DOI: 10.51951/ti.v14i30.p243-257. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/n30p243>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SPIVAK, Gayatri. **The politics of translation. In: Outside in the teaching machine.** London and New York: Routledge, 1993.

TELLES, Lygia Fagundes. **A mulher escritora e o feminismo no Brasil.** In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina.* Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad. Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2002. 78p.

VILCHES, Lorenzo. **La Lectura de la imagen** 2ª Ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1988.

WHITE, Patricia. **Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms.** USA: Duke University Press, 2015, 280p.

WOOLF, Virginia. **A arte do Romance.** Trad. Denise Bottman. Porto Alegre: Editora L & PM POCKET, 2018. 149p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.