



**UnB**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE  
COMUNICAÇÃO SOCIAL - AUDIOVISUAL

ANA PAULA IRENO DI FLORA

O OLHAR FEMINO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:  
uma análise de *Adoráveis Mulheres*, de Greta Gerwig

Brasília - DF

2020

ANA PAULA IRENO DI FLORA

O OLHAR FEMINO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO  
uma análise de *Adoráveis Mulheres*, de Greta Gerwig

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, da Universidade de Brasília, como pré-requisito para a obtenção de título de Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho

Brasília - DF

2020

ANA PAULA IRENO DI FLORA

O OLHAR FEMINO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

uma análise de *Adoráveis Mulheres*, de Greta Gerwig

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, da Universidade de Brasília, como pré-requisito para a obtenção de título de Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Rafiza Luziani Varão Ribeiro Carvalho

Brasília - DF, \_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dra. Rafiza Varão  
Universidade de Brasília

---

Prof. Ma. Erika Bauer  
Universidade de Brasília

---

Prof. Ma. Emília Silberstein  
Universidade de Brasília

*Para todas as mulheres que ainda insistem em  
sonhar.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Rafiza Varão, sem a qual esse trabalho não seria possível. Obrigada por acreditar em mim e no meu trabalho!

Gostaria também de agradecer aos meus amigos – Lara, Henrique, Ana Carolina e Joyce -, que assistiram à *Adoráveis Mulheres* (2019) só para que pudessem me auxiliar na organização das minhas ideias, a partir de outros pontos de vista.

Mas acima de tudo, deixo aqui registrado o meu agradecimento à minha família, cujo apoio foi fundamental para a conclusão da minha monografia. Pai, muito obrigada por me ouvir. Mãe e irmã, sem a ajuda de vocês na formatação e revisão eu não chegaria até aqui. Muito obrigada, amo vocês, de todo o coração.

*“Tive muitos problemas, por isso escrevo histórias alegres.”*

*Louisa May Alcott*

## RESUMO

A falta de mulheres na direção faz do Cinema contemporâneo propagador de uma única história, contada a partir do ponto de vista masculino, o que compromete a qualidade das representações femininas em tela. O olhar masculino hegemônico, que reduz as mulheres a objetos de contemplação, além de privilegiado no cinema, é também mais discutido pela academia; enquanto o olhar feminino é ainda invisibilizado aguardando definição teórica. Nesse contexto, a indústria hollywoodiana – única capaz de se fazer global – dominada por homens brancos, é a principal disseminadora de estereótipos negativos sobre mulheres, portanto para discutir o poder da identidade do realizador sobre as representações, tomamos como objeto da análise de conteúdo o filme *Adoráveis Mulheres* (2019), escrito e dirigido por Greta Gerwig, que mesmo aclamado pela crítica encontrou dificuldades para ser assim reconhecido por seus pares.

**Palavras-chave** Olhar feminino. Cinema contemporâneo. *Adoráveis Mulheres* (2019). Greta Gerwig. Olhar masculino.

## ABSTRACT

The lack of female directors in contemporary Cinema makes it a spreader of a single story, told from the male point of view, which compromises the quality of female representation on screen. The hegemonic male gaze, which reduces women to objects of contemplation, besides being privileged in film, it's also more discussed by the academy, while the female gaze stills invisible waiting for a theoretical definition. In this context, the Hollywood film industry - the only one capable of becoming global - , dominated by white men, is the main producer of negative stereotypes about women, so to discuss the power of the director's identity over representations, we take as an object of content analysis *Little Women* (2019), written and directed by Greta Gerwig, who, despite being critically acclaimed, found it difficult to be recognized by her peers.

**Keywords:** Female gaze. Contemporary Cinema. *Little Women* (2019). Greta Gerwig. Male gaze.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Manchetes questionam a falta de mulheres indicadas à direção no Oscar 2020 .....	13
Figura 2 - Média de avaliação, todos os críticos.....	14
Figura 3 - Assinaturas de TV paga e de serviços de vídeo online (milhões de dólares estadunidenses) .....	17
Figura 4 - Material de divulgação do filme Era uma vez em Hollywood.....	27
Figura 5 - Campanha 2020 do perfume J'adore .....	29
Figura 6 - QI-GD em operação .....	30
Figura 7 - Percentual, por gênero, de personagem com +40 anos em 1300 filmes populares 2007-19 .....	31
Figura 8 - Comparação histórica do percentual de mulheres trabalhando por trás das câmeras.....	34
Figura 9 - Primeiro plano da personagem feminina principal e do personagem masculino principal em Encontros e Desencontros .....	36
Figura 10 - Amy vê Laurie ir embora depois do encontro inesperado entre os dois.....	43
Figura 11 - Jo quando recebe visita surpresa de Friedrich.....	43
Figura 12 - Meg depois de se surpreender com o jeito que John a olha.....	44
Figura 13 - Irmãs March no passeio à praia .....	45
Figura 14 - Irmãs March passeando por Orchard .....	45
Figura 15 - Irmãs March indo à casa que Tia March deixou de herança para Jo .....	46
Figura 16 - Abraço que envolve todas as mulheres presentes .....	47
Figura 17 - Sr. Laurence, John e Laurie olham para elas, admirados .....	47
Figura 18 - Jo abraça Amy depois do incidente .....	49
Figura 19 - Amy consola Jo .....	50
Figura 20 - Jo e Amy se reencontram .....	51
Figura 21 - Amy e Meg arrumam Jo na carruagem .....	52
Figura 22 - Meg acariciando um tecido .....	55
Figura 23 - Meg dança com Laurie no Baile de Debutante .....	56
Figura 24 - Meg conta para John sobre o tecido .....	57
Figura 25 - Tia March.....	58
Figura 26 - Amy diz a Laurie que o casamento é um acordo econômico .....	60

Figura 27 - Jo e Friedrich .....	61
Figura 28 - Presente.....	63
Figura 29 - Passado .....	63
Figura 30 - Jo percebe que Beth está bem.....	64
Figura 31 - Jo descobre que Beth morreu .....	65
Figura 32 - Beth é sepultada .....	66
Figura 33 - Jornada da Heroína .....	69
Figura 34 - Laurie olha para a casa da família March .....	74
Figura 35 - Laurie vê Amy chorando embaixo de sua janela .....	75
Figura 36 - Laurie e Jo usando o mesmo colete .....	76
Figura 37 - Jo desabafa com Marmee .....	77
Figura 38 - Jo segurando seu livro .....	78

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
2	CONTEMPORANEIDADE : MUNDO DOS HOMENS .....	16
2.1	QUESTÕES SOBRE A CONTEMPORANEIDADE E A COMUNICAÇÃO.....	16
2.2	A DOMINAÇÃO MASCULINA .....	19
2.3	CINEMA, IDENTIDADE E IDEOLOGIA .....	22
3	A MULHER NA GRANDE TELA .....	25
3.1	O OLHAR MASCULINO .....	25
3.2	QUANTIFICANDO O QUE SE VÊ.....	30
4	POR TRÁS DAS CÂMERAS .....	33
4.1	O TETO DE VIDRO.....	33
4.2	OUTRO PONTO DE VISTA .....	35
5	ANÁLISE DE CONTEÚDO .....	37
5.1	ADORÁVEIS MULHERES .....	37
5.1.1	Amor .....	41
5.1.2	Casamento.....	53
5.1.3	Nostalgia e melancolia.....	62
5.1.4	“A escritora no sótão’ .....	67
5.1.5	“A Verdadeira mulher” .....	71
6	CONCLUSÃO .....	79
	REFERÊNCIAS .....	82

## 1 INTRODUÇÃO

No dia 13 de janeiro de 2020, em Los Angeles, os indicados ao 92º Prêmios da Academia de Cinema e Artes Cinematográficas, ou simplesmente Oscar, foram mais uma anunciados. Tradicionalmente, uma dupla de atores é quem faz a apresentação dos nomes daqueles que concorrerão à estatueta dourada, mítica na História do Cinema Mundial; e, neste ano, não foi diferente.

Quando o ator e produtor John Cho e a atriz, roteirista e produtora Issa Rae começaram às 5h e 18 minutos, horário local, tudo parecia em “ordem”, até o momento de revelar os indicados à Melhor Direção. Rae após ler o nome dos 5 homens – dos quais 4 são homens brancos –, parabenizou, de forma irônica, “esses homens”.

Não restam dúvidas de que Rae fazia ali uma crítica às persistentes desigualdades de gênero na indústria de entretenimento norte-americano, sobretudo aquelas atrás das câmeras, que acabam refletindo nas indicações. Em 2012, o jornal *Los Angeles Times*, divulgou os resultados da pesquisa sobre a demografia da Academia de Cinema e Artes Cinematográfica, ou simplesmente Academia, e naquele momento 94% dos seus membros eram brancos e 77% eram homens<sup>1</sup>.

Desde 2016, a Academia se comprometeu em aumentar a diversidade entre seus membros<sup>2</sup>, porém depois de 4 anos e a adição de mais de 3.000 novos votantes, as mudanças parecem não ter tornado a premiação mais plural<sup>3</sup>. Em um ano que inúmeras mulheres se destacaram na direção, nenhuma delas teve a “honra” de ser indicada.

Em 92 anos, apenas 5 mulheres<sup>4</sup> concorreram na categoria e só Kathryn Bigelow<sup>5</sup>, em 2010, levou a estatueta para casa. Desta vez, Greta Gerwig poderia fazer História como a única

---

<sup>1</sup> Disponível em <<https://lat.ms/2JFHM7U>> Acessado em 30 de nov. 2020

<sup>2</sup> Como resposta às críticas que vinha recebendo, em decorrência da falta de diversidade nas categorias de atuação. Em 2015 e 2016, nenhuma pessoa negra, latina e asiática recebeu indicação nessas categorias, nesses anos os dos 20 indicados eram todos pessoas brancas, que levou a viralização da hashtag #Oscarsowhite

<sup>3</sup> Segundo dados fornecidos pela Academia, neste ano, 68% de seus membros eram homens e 83%, pessoas brancas.

<sup>4</sup> O essencialismo (homem e mulher) é usado de forma estratégica, ou seja, quando falamos “mulher” ou “homem” não se trata de uma leitura ingênua, mas sim de um binarismo estratégico que nos auxilia a revelar certas estruturas nos processos de subjetivação de mulheres e homens na cultura. Ou seja, serve para reivindicar a categoria “mulher”, fora do universalismo biológico, de forma política. (ZANELLO, 2018, p. 54) conforme o entendimento de Zanello

<sup>5</sup> Bigelow levou a estatueta pelo filme *Guerra ao Terror* (2009).

mulher a ser 2 vezes indicada<sup>6</sup> ao Oscar de Melhor Direção, com a adaptação de *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott.

A estatueta, em si, tem pouco valor quando entendemos a dinâmica da corrida moderna ao Oscar<sup>7</sup>, em que o dinheiro, e não as “qualidades únicas” da direção, que faz de fato a diferença entre conseguir ou não uma indicação. Em uma pesquisa de 2010, realizada por Rossman e Schilke, eles identificaram as principais razões que motivam a indústria a investir nessas disputas: (1) os consumidores usam os prêmios como instrumento de julgamento para decidir em quais produtos gastam seu dinheiro e (2) os prêmios introduzem profundas diferenças entre ganhadores e aqueles que apenas concorreram. (ROSSMAN; SCHILKE, 2010, p. 86)

Durante a corrida, os produtores e os estúdios, precisam escolher quais filmes e indivíduos justificam o dispêndio financeiro. Para tomar essas decisões baseiam-se em critérios de elegibilidade, ou seja, pessoas e temas que agradam os membros da Academia.

Uma vez que a Academia ainda é demograficamente masculina e branca, são as preferências desse grupo que definem quais filmes são merecedores do prêmio e, conseqüentemente, quais realizadores merecem o destaque conferido pela nomeação. Neste ano, os trabalhos dos indicados por direção, em algum nível, a violência se fazia presente e em 4 deles os protagonistas eram homens brancos.

Assim, Hollywood diz, para todo o mundo, que quando uma mulher conta uma história sobre conflitos femininos, ela não importa<sup>8</sup>, nossas histórias não valem a pena. Porém, as recentes revelações, para o público geral, do assédio sexual institucionalizado no meio, fizeram desse tema um assunto de interesse entre as mulheres que convivem com isso na indústria cinematográfica. Em um momento que o movimento feminista vive uma nova insurgência, essas inequidades não passam despercebidas.

Vários veículos de comunicação fizeram desse problema pauta, sendo possível achar inúmeras reportagens e artigos de opinião que tratam do problema. Embora, mais numerosos

---

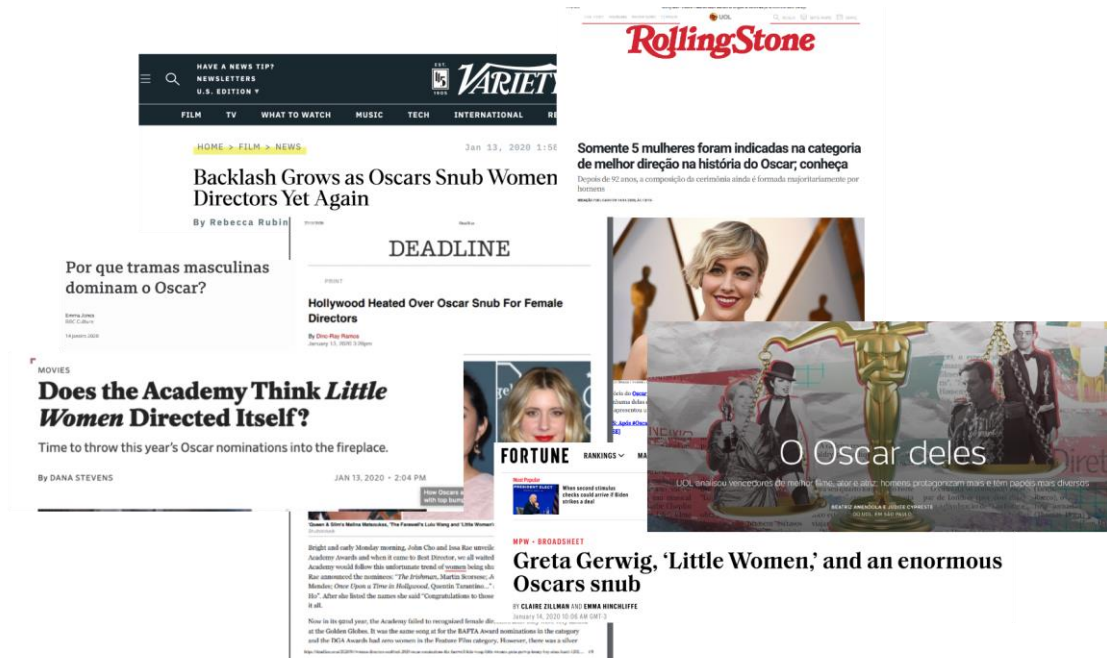
<sup>6</sup> Em 2018, ela recebeu uma indicação por *Ladybird - tempo de voar* (2017), filme que marcou sua estreia na direção.

<sup>7</sup> “Corrida moderna do Oscar” é o nome pelo qual ficou conhecido o modelo baseado em estratégias agressivas de *marketing*, introduzida pelo assediador Harvey Weinstein, na busca por indicações e vitórias nessa premiação.

<sup>8</sup> *Guerra ao Terror* (BIGELOW, 2009) tem como foco o impacto da guerra na psique masculina.

em sites de origem norte-americana, é possível encontrar, por exemplo, peças que nesse espectro no *Uol Entretenimento*<sup>9</sup>, na *Rolling Stone Brasil*<sup>10</sup>, na *BBC Brasil*<sup>11</sup> (Figura 1).

Figura 1 - Manchetes questionam a falta de mulheres indicadas à direção no Oscar 2020



Fonte: elaboração própria.

*Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019) era o único dos indicados a Melhor Filme dirigido e escrito por uma mulher, a atriz, roteirista e diretora Greta Gerwig, foi deixada de fora da competição pelo Oscar de Melhor Direção, enquanto Todd Phillips, de *Coringa* – o pior avaliado entre os candidatos ao maior prêmio da noite, ocupou uma das vagas.

Segundo o *Metacritic*, conhecido agregador de críticas online, enquanto os críticos atribuíram a nota de 91/100 à *Adoráveis mulheres* (GERWIG, 2019), *Coringa* (PHILLIP, 2019) recebeu uma avaliação média de 59/100 (Figura 2), e tampouco figurava na lista entre os 50 filmes melhores avaliados de 2019.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Disponível em <<https://bit.ly/39TrTW3>> Acessado em 25 de nov. 2020.

<sup>10</sup> Disponível em <<https://bit.ly/3mTOKo3>> Acessado em 25 de nov. 2020.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/revista-51092076>> Acessado em 25 de nov. 2020.

<sup>12</sup> Disponível em <<https://www.metacritic.com/feature/best-movies-released-in-2019>> Acessado em 28 nov. 2019

Figura 2 - Média de avaliação, todos os críticos

## Best picture

Metascore / Film / Producers

78	<b>1917</b>	Sam Mendes, Pippa Harris, Jayne-Ann Tenggren and Callum McDougall
81	<b>Ford v. Ferrari</b>	Peter Chernin, Jenno Topping and James Mangold
94	<b>The Irishman</b>	Martin Scorsese, Robert De Niro, Jane Rosenthal and Emma Tillinger Koskoff
58	<b>Jojo Rabbit</b>	Carthew Neal and Taika Waititi
59	<b>Joker</b>	Todd Phillips, Bradley Cooper and Emma Tillinger Koskoff
91	<b>Little Women</b>	Amy Pascal
94	<b>Marriage Story</b>	Noah Baumbach and David Heyman
83	<b>Once Upon a Time in Hollywood</b>	David Heyman, Shannon McIntosh and Quentin Tarantino
96	<b>Parasite</b>	Kwak Sin Ae and Bong Joon Ho

Fonte: *Metacritic* 2020.

Foi dispensada uma oportunidade para a Academia mostrar que realmente leva a sério a questão de representatividade e que as ações tomadas nos últimos quatro anos não foram puro tokenismo<sup>13</sup>, todavia, as tramas centradas em mulheres, assim como suas realizadoras, continuam marginalizadas pelos seus pares.

O cinema Hollywoodiano foi construído a partir de perspectiva masculina, que reduz mulheres a estereótipos que além de dificultar a identificação, ajuda a conservar, no mundo real, a opressão das mulheres e demais grupos minoritários. Faço minhas as palavras da escritora Chimamanda Ngozi Adichie: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2017, p.14).

A falta de representações femininas positivas e plurais no Cinema hollywoodiano, em decorrência da hegemonia masculina nessa indústria, é motivo mais que suficiente para justificar uma análise que se ocupe do olhar feminino, que diferente do masculino, ainda aguarda uma definição teórica.

<sup>13</sup> Seu significado provém da palavra “token”, que significa “símbolo” em inglês. O termo surgiu nos anos 60, nos Estados Unidos, durante o período de forte luta pelos direitos civis dos afro-americanos. O tokenismo trata-se de uma inclusão simbólica que consiste em fazer concessões superficiais a grupos minoritários

Diante desse cenário, em que mulheres são sistematicamente invisibilizadas, proponho explorar o ponto de vista feminino. A partir do filme *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019) meu objetivo não é elaborar uma teoria definitiva sobre o olhar feminino, mas sim mostrar como a identidade do realizador influi nas representações em tela.

Para alcançar o objetivo aqui definido, optamos por fazer uma análise de conteúdo como concebida por Bardin que

pode ser considerada como um conjunto de terceirizados de análises de comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens... A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção e de recepção das mensagens, inferência esta que recorre a indicadores (qualitativos ou não) (BARDIN, 1977, p. 38).

A inferência, o coração dessa metodologia, prescinde de uma pré-análise e da exploração do material para estabelecer as categorias de análise. Nos capítulos que a antecedem nos ocupamos, então, das unidades de registro e de contexto. O *capítulo 2* localiza a pesquisa no tempo-espaço, abordando questões sobre comunicação na contemporaneidade, defino dominação masculina e seus efeitos sobre as representações midiáticas.

Já nos *capítulos 3 e 4* defino olhar masculino, apresento dados quantitativos que ilustram a atual situação da mulher no cinema hollywoodiano e início a discussão sobre o olhar feminino. Concluídas essas etapas, e depois da exploração do objeto de estudo, foi possível estabelecer categorias de análise temática.

Por esta ser uma pesquisa de gênero com enfoque na subjetividade feminina, as categorias se constituem a partir de temas que revelam os efeitos da distribuição desigual do Poder entre homens e mulheres no Cinema e na sociedade contemporânea, desse modo cheguei a cinco eixos temáticos principais: amor, casamento, nostalgia e melancolia, a escritora no sótão e “a verdadeira mulher”.



## 2 CONTEMPORANEIDADE : MUNDO DOS HOMENS

### 2.1 QUESTÕES SOBRE A CONTEMPORANEIDADE E A COMUNICAÇÃO

A literatura científica hoje nos fornece inúmeras possibilidades de designar a contemporaneidade. As sociedades contemporâneas seriam agora, de várias maneiras, “pós-fordistas”, “pós-modernas”, e até mesmo “pós-históricas”.

Essas formas de definir a sociedade atual oferecem um universo de perspectivas sobre um mesmo cenário. No entanto, essa pluralidade de perspectivas não parece se traduzir em diversidade teórica. “A sociedade pós-moderna é, portanto, bem congruente, se não idêntica à sociedade pós-fordista, à sociedade de informação e ao capitalismo “tardio” ou “desorganizado” encontrado em algumas teorias” (KUMAR, 1997, p.467).

Ao tentar desvendar subjetividades produzidas no cinema contemporâneo – um meio de comunicação de massa, me aproprio da descrição que Manuel Castells faz da sociedade em rede, pois reserva especial atenção às Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), que hoje mais do que nunca estão no centro do debate. Interferência em eleições, disseminação de *fake news*, venda de dados pessoais e até mesmo a recente onda feminista, todos fenômenos originados e perpetuados nas redes digitais.

Como qualquer grande mudança em uma sociedade capitalista, essa reestruturação se deu a partir da incapacidade do modelo industrial de desenvolvimento em conter as contradições inerentes ao capital. A crise se aprofundou na década de 1970, quando os choques do petróleo, principal fonte de energia, mostrou a fragilidade do capitalismo industrial e a necessidade da modernização do processo produtivo.

Nesse modelo de desenvolvimento, ao qual Castells (1999) atribui o nome de informacionismo, a produtividade e a competitividade passam a estar atreladas a formas mais eficazes de processar a informação, colocando as tecnologias de informação e comunicação (TICs) no foco dos esforços desenvolvimentistas. Na espinha dorsal desse sistema, está a internet, com sua capacidade de distribuir a força da informação por todo o mundo. Ela é no centro do “novo sistema de comunicação que fala uma língua universal digital, está promovendo a integração global da produção e distribuição de palavras, sons e imagens de nossa cultura” (CASTELLS, 1999, p.40)

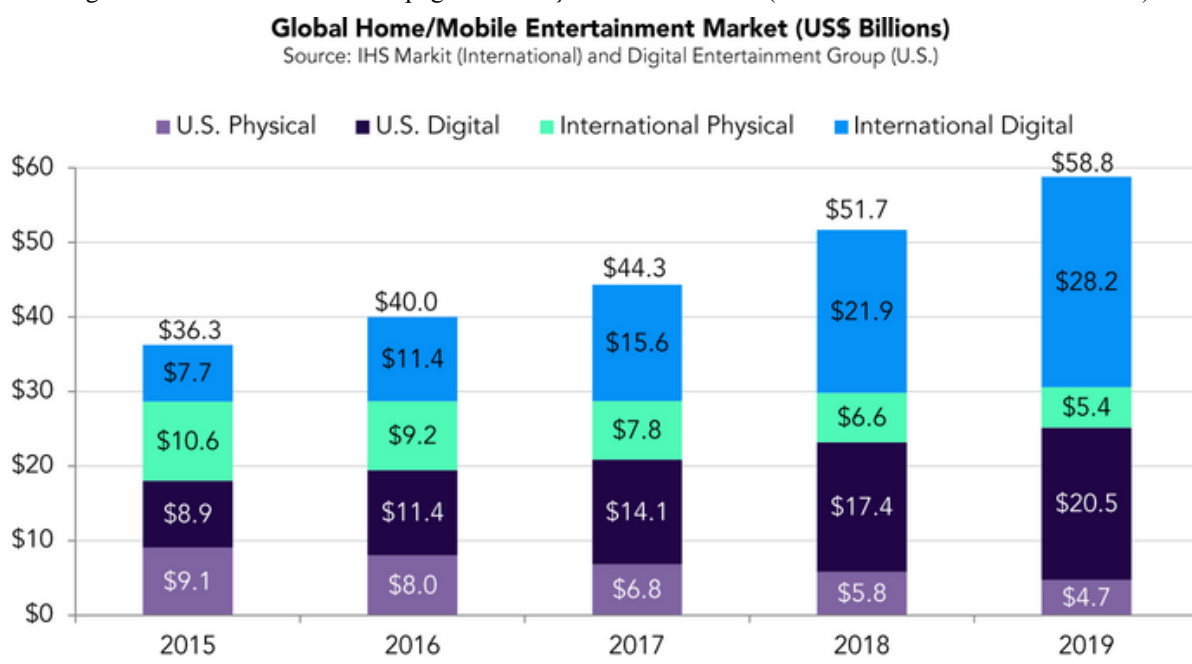
Seu advento é equivalente ao fim da separação e até da distinção entre mídia audiovisual e mídia impressa, cultura popular e cultura erudita, entretenimento e informação. Todas as

expressões culturais, da pior à melhor, da mais elitista a mais popular, vêm juntas nesse universo digital que liga, em um contexto histórico gigantesco, as manifestações passadas, presentes e futuras da mente comunicativa (CASTELLS, 1999, p. 458).

Hoje, os mais de 4,7 bilhões de pessoas com acesso à internet, passam em média 6 horas online em contato com os mais variados formatos de conteúdo, que antes eram distribuídos por diferentes meios de comunicação de massa. A internet, como um meio multimídia, se consolida aí como principal veículo de comunicação da Era da Informação.

Ela é, então, a fonte primária não só de conhecimento, como também de entretenimento na sociedade contemporânea. Isso é um fato também no que se refere ao audiovisual. Só entre 2018 e 2019, o número de assinaturas de serviços de streaming, como a Netflix e o Amazon Prime Video, cresceu 28%, ou seja, 189,2 milhões de novas inscrições (Figura 3). A tendência é que esse crescimento se mantenha e que 2020, devido ao isolamento social ocasionado pela pandemia do novo coronavírus, apresente um crescimento ainda maior.

Figura 3 — Assinaturas de TV paga de serviços de vídeo online (milhões de dólares estadunidenses)



Fonte: 2019 THEME Report - A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home entertainment market environment (THEME) for 2019.

A internet, aí, não é simplesmente uma TIC, mas uma ferramenta fundamental na produção e difusão da informação, o produto chave na Era da Informação. Ela funciona, então, como ferramentas de poder. Ou seja, na sociedade contemporânea quem controla a informação,

controla o poder. “O poder da comunicação é o coração da estrutura e da dinâmica da sociedade” (CASTELLS, 2013, p. 3).

Os conglomerados de mídia, beneficiados pela convergência midiática, acabam se consolidando como os principais atores, que na esfera pública, competem pelo o poder. O lucro dessas grandes empresas de comunicação depende, sobretudo, da sua capacidade de ampliar o tempo que os indivíduos investem na interação mediada. Em ordem de satisfazer os anseios de um público tão diversificado, passam a produzir cada vez mais conteúdos voltados para segmentos sociais específicos, para que possam cada vez mais

[...] influir na formação das agendas públicas e governamentais; intermediar relações sociais entre grupos distintos (Capelato, 1988); influenciar a opinião de inúmeras pessoas sobre temas específicos; participar das contendas políticas, em sentido lato (defesa ou veto de uma causa, por exemplo) e estrito (apoio a governos, partidos ou candidatos); e atuar como "aparelhos ideológicos" capazes de organizar interesses (FONSECA, p. 41, 2011).

Os grandes grupos de mídia, em sua maioria, são propriedades de tradicionais famílias que há anos detém a posse dos meios de comunicação, por meio um sistema patriarcal de transição de poder, que Ana Maria da Conceição Veloso (2013) chamou de “patriarcado de mídia”.

Esse patriarcado de mídia é reproduzido por meio de relações familiares que sustentam esses grupos e redes, mesmo em corporações com gestão modernizada. Relações essas que extrapolam o privado e são engendradas no âmbito público por dentro de companhias que paradoxalmente utilizam tecnologia de ponta e processos decisórios altamente atualizados do ponto de vista gerencial. Mas que, no seu aparato administrativo, ainda centrado, mesmo que de modo não declarado, na utilização de um bem público para fins particulares, reproduzem práticas sexistas (VELOSO, 2013, p. 126)

Os meios de comunicação, assim organizados, operam na manutenção das diferenças de gênero. Os conteúdos das mensagens, que circulam pelas redes mundiais de comunicação, estão repletos de ideias que servem para reforçar a subalternidade feminina, tornando a mídia mais um espaço privilegiado para que perpetue-se a dominação masculina.

Por conta disso, as representações de feminilidade na mídia acabam refletindo aquilo o pensamento patriarcal hegemônico entende como mulher. Por isso, antes que invista na análise, é preciso saber conhecer as características definidoras dessa situação desigual de Poder.

## 2.2 A DOMINAÇÃO MASCULINA

Em *A dominação masculina* (2012), Pierre Bourdieu, sociólogo francês, investiga a dominação masculina sob uma dimensão simbólica, carregada de significados que norteiam a visão de masculino e de feminino, que estão enraizados na estrutura mais profunda do pensamento e, assim, sem necessidade de nenhuma justificativa, são aceitos naturalmente, tanto do lado dominado, quanto do lado do dominante.

A ordem social funciona aí como uma imensa máquina simbólica, de visão androcêntrica, que impõe a dominação do homem em todos os espaços: no espaço público, dentro de casa, no trabalho, na profissão, na família, na arte, na religião, na educação, no estado. A divisão sexual está na ordem das coisas e o jeito que ela é imposta e vivenciada pelas mulheres trata-se do que ele chama de violência simbólica:

[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2012, p. 8-9)

Essa dominação masculina, construída historicamente, compreendida por esse tipo de violência simbólica, parece legitimar práticas de privilégios, de injustiças, de machismo, de preconceitos, de submissão, que deveriam ser intoleráveis, porém, ainda sobrevivem e se naturalizam na sociedade atual. Homens e mulheres, produtos dessa construção, pensam e se comportam de acordo com o que está incorporado no seu inconsciente androcêntrico. Conforme Bourdieu, pensar e refletir para desconstrução dessa ordem estabelecida não é uma tarefa fácil, pois o nosso inconsciente recorre a modos de pensamentos que são produtos dessa dominação. “E mesmo o analista mais esclarecido (um Kant ou um Sartre, um Freud ou até um Lacan...) está arriscado a extrair sem o saber, de um inconsciente impensado, os instrumentos de pensamento que ele usa para tentar pensar o inconsciente” (BOURDIEU, 2012, p. 138).

Dar ênfase ao estudo da violência simbólica não significa minimizar os atos de violência física, nem tão pouco relevar as atitudes dos homens ao cometer este segundo tipo de violência. Isto seria entender o simbólico de forma simplista, sem considerar os seus efeitos reais. É importante ressaltar que a violência física, na maioria das vezes, ocorre baseada em elementos simbólicos, como é o caso da tendência de culpabilização da mulher em situações de abuso e feminicídios.

Para investigar a origem destes símbolos que engendram esse processo de dominação, Bourdieu resolve estudar uma sociedade ainda viva, o povo berbere da região da Cabília, na

Argélia, muito conservadora e extremamente androcêntrica. Este povo se organiza, no campo do conhecimento e das práticas, em um esquema binário e dicotômico: alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora/ dentro, etc. Nesse esquema está inserida a categoria masculino/feminino como positivo/negativo. A mulher é definida somente como falta, compreendida como o não-masculino.

No processo de socialização são utilizados vários mecanismos simbólicos para inferiorizar e delimitar os espaços das mulheres. Até mesmo o traje definido para as meninas limita seus movimentos em relação ao traje dos meninos, possibilitando a estes muito mais liberdade. Em Cabília, tudo que é feminino vem sempre no diminutivo, que simbolicamente significa que tudo de mulher e para mulher é menor e tem espaço reduzido. “Qualquer que seja sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo” (BOURDIEU, 2012, p.111).

Este consciente simbólico negativo, leva ao que Bourdieu nomeia de “paradoxo da dóxa”, ou seja, a mulher entende que precisa ser a parte dominada, aceita e a permanece nessa condição de submissão, sem questionamentos e sem transgressões.

De fato, jamais deixei de me espantar diante do que poderíamos chamar de o paradoxo da dóxa: o fato de que a ordem do mundo, tal como está, com seus sentidos únicos e seus sentidos proibidos, em sentido próprio ou figurado, suas obrigações e suas sanções, seja grosso modo respeitada, que não haja um maior número de transgressões ou subversões, delitos e “loucuras” [...] ou, o que é ainda mais surpreendente, que a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 2012, p.7).

As instituições Família, Igreja, Escola e Estado são os principais responsáveis pela produção destes mecanismos simbólicos. A família é o berço da dominação masculina, onde acontece a primeira noção de divisão sexual das tarefas, legitimando o trabalho doméstico como das mulheres. A Igreja, há séculos, propaga o princípio moralista e patriarcal de inferioridade feminina, condenando qualquer tipo de prática considerada de subversão aos costumes, como roupas ou determinados comportamentos. A escola também sempre contribuiu transmitindo ideias arcaicas de modelos pré-concebidos tipicamente masculinos e femininos, de profissões e de comportamentos. Em alguns países o Estado adquire uma figura paternalista, onde faz da família patriarcal o núcleo duro da sociedade, atribuindo excesso de importância ao homem, em detrimento da mulher.

Essa cultura machista e patriarcal, enraizada na sociedade, estabelece uma relação assimétrica entre homens e mulheres, que sempre afetou muito mais as mulheres, pois essa condição as coloca numa posição de oprimidas e submissas. Neste contexto, é esperado que os homens tenham atividades e exerçam profissões consideradas mais nobres, como: homem/médico; mulher/ enfermeira; homem/chefe, mulher/secretária. Os homens sempre possuem os cargos mais altos, os cargos de liderança e, até mesmo quando ocupa o mesmo cargo que uma mulher, eles recebem salários mais altos.

No campo do jornalismo, do teatro, do cinema, da televisão, as mulheres são escolhidas para papéis menos relevantes, historicamente atribuídos ao “sexo frágil”, papéis estes mais doces, mais frágeis, mais infantis, mais fúteis, mais dentro de casa, isso, quando não estão à frente e um homem para valorizá-lo. Para desempenhar um papel mais importante, as mulheres precisam se esforçar mais para sobressair. Quando participam de um debate público, elas têm que lutar constantemente para ter acesso à palavra, ter sua fala respeitada e não subestimada.

Muitas vezes, de forma impensada (a violência simbólica, como se sabe, não opera na ordem das intenções conscientes) os homens realizam atos discriminatórios, excluindo as mulheres das posições de fala e ou de autoridade, reduzindo suas reivindicações a caprichos que não merecem atenção. Um dos recursos que os homens utilizam para tratar as mulheres com menos seriedade são as atitudes que as reduzem de alguma forma à feminilidade, como um tratamento mais delicado, mais íntimo (“minha menina”, “querida” etc), mesmo em situação formal, ou o desvio do olhar para alguma parte do corpo, para o penteado, para a roupa (BOURDIEU, 2012, p. 74-75).

A masculinidade, nessa lógica, é considerada uma nobreza. O homem não pode rebaixar-se a realizar certas tarefas socialmente designadas como inferiores, insignificantes, fáceis, fúteis. Estas tarefas devem ser designadas às mulheres, porém, quando estas mesmas tarefas são realizadas pelos homens, passam a ser consideradas nobres e difíceis, como acontece com cozinheiro/cozinheira, costureiro/costureira.

Para quebrar o círculo da dominação masculina, é preciso uma estratégia que considere todos os efeitos da dominação que estão incorporados e são reproduzidos na cumplicidade da relação do dominado, do dominante e das estruturas das instituições. Ressalta a importância do movimento feminista que conseguiu, pelo menos em determinadas espaços sociais, romper o círculo do reforço da dominação como algo natural, no momento que entende ser algo que precisa se questionar, se defender e se justificar.

Mas, vivendo em um tempo-espaco, no qual os patriarcados de mídia se confirmam como centros de poder, os processos de identificação desencadeados pelos meios de comunicação de massa são instrumentais para manutenção do *status quo*. O Cinema, e todo seu aparato, acaba sendo um meio que fornece os materiais simbólicos para a construção de sujeitos subalternos.

### 2.3 CINEMA, IDENTIDADE E IDEOLOGIA

O cenário contemporâneo, como descrito, retira de nós a estabilidade característica do mundo moderno e nos joga em um mundo que se transforma na mesma velocidade que os avanços tecnológicos. E, como pode-se constatar, tem sido caracterizado pela flexibilidade, pelo dinamismo, pelo avanço das tecnologias da comunicação e pela centralidade que os produtos midiáticos adquiriram em nosso tempo.

Nesse contexto, a identidade se transforma na principal ancoragem do sujeito, é em torno dela que o indivíduo dá sentido à sua realidade.

[...] o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’” (HALL, 2000, p.111-112).

O cinema, como um meio de comunicação de massa, participa dessa trama de modo relevante, ao contribuir para a reprodução e a difusão generalizada de bens simbólicos que servirão de material para a construção de identidades, pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas (KELLNER, 2001, p.9).

A situação-cinema (a imobilidade física, a escuridão) articulada aos mecanismos enunciativos da imagem (câmera, projeções óticas, perspectiva monocular, montagem) resultam em uma “impressão da realidade” que levam o espectador a projetar-se na representação em tela. Esse *mise-en-scène*, similar à Caverna de Platão, espaço de experiência com sujeito transcendental, induz um processo similar à fase do espelho lacaniano.

[...] o espectador na sala escura reproduz certas condições que marcam o que Lacan denominou a “fase do espelho” na criança, matriz originária das experiências de identificação – o infante reconhecendo uma imagem do eu que lhe vem do exterior, refletida nos vários “espelhos” que a relação com a mãe e outras relações (incluída a do reflexo do espelho propriamente dito) lhe oferecem, num momento em que não tem ainda a sensação motora do seu corpo como unidade. (XAVIER, 2018, p. 660)

Numa perspectiva psicanalítica, ao mimetizar um processo formador real, a experiência cinematográfica nos oferece as condições ideais para os processos psicológicos de identificação, no qual o indivíduo elabora uma imagem, mais ou menos completa, de si mesmo apropriando-se de aspectos a ele externos, contidos nas representações em tela. O que ocorre aí é uma dupla identificação, de acordo com o modelo freudiano segundo o que estabelece uma distinção entre identificação primária e identificação secundária, que juntas ativam o imaginário por meio de um “jogo de espelhos”.

Segundo o crítico e teórico, Bela Balázs, “nada comparável a esse efeito de identificação já ocorreu em qualquer outra forma de arte” (2018, p.85), assim, quando um indivíduo busca assumir uma posição identitária, que revele quem ele acredita ser, como acredita ser visto e quem acha que deve ser, ele dispõe de materiais simbólicos obtidos através da experiência cinematográfica. Nesse contexto, “quando formas simbólicas mediadas são incorporadas reflexivamente ao projeto de formação do self (eu) [...] então as mensagens da mídia podem assumir um papel ideológico bastante poderoso” (THOMPSON, 2011, p. 186).

Uma ideologia, segundo Althusser, pode ser definida como:

[...] um sistema de ideias, de representações que domina o espírito de um homem ou de um grupo social’ (ALTHUSSER, 1958, p. 81). Amiúde, os elementos ideológicos comportam um “sistema” de ideias e representações que são impostos sobre o espectro da “consciência” do homem, logo da sociedade. (LIMA; XAVIER, 2016, p.16)

O grande problema da ideologia é que ela transforma as condições de subjugação em “[...] naturais, normais, corretas, justas, sem pretender transformá-las ou conhecê-las realmente, sem levar em conta que há uma contradição profunda entre as condições reais em que vivemos e as ideias” (CHAUÍ, 2009, p.174). As formas simbólicas veiculadas pelo meio servem então para estabelecer e sustentar relações de poder como naturais e imutáveis.

Assim, acabamos assumindo as posições designadas pelo grupo dominante, sem questionamentos ou oposições conformamos, aceitamos a ficção como realidade. contemporânea, saturada dessas representações, impõe quase que uma identificação forçada com o que se vê, na esperança de tornar o falso a única verdade possível, pois, segundo Robert Stam:

A ideologia opera por intermédio do que Althusser denomina de “interpelação”. O termo, originalmente derivado dos procedimentos franceses, remete às estruturas e práticas sociais que “se dirigem” aos indivíduos, os “invocam”, dotando-os de uma identidade social e constituindo-os como sujeitos que aceitam, mecanicamente, seus papéis nas relações de produção. (STAM, 2013, p.156 )



A Mulher, com M maiúsculo, esse construto patriarcal, é apresentado como a única referência possível de feminilidade com a qual as mulheres contemporâneas não conseguem enxergar. ingressar como mulher no mundo dos homens, a violência simbólica nos obriga a aceitar a condição de submissão que essa representação impõe.

### 3 A MULHER NA GRANDE TELA

#### 3.1 O OLHAR MASCULINO

Diante da hegemonia conquistada pelo cinema hollywoodiano na divulgação de costumes e sistemas de idéias não é difícil perceber o porquê dele se tornar o primeiro alvo da crítica feminista. Como único cinema global, é a partir das imagens dentro de sua lógica produzidas que, em meio a segunda insurgência feminina, a britânica Laura Mulvey escreve o que se tornaria no texto inaugural da Teoria Feminista do Cinema.

Em meio a segunda insurgência Feminista, *Prazer visual e cinema narrativo* (1975) nasce como um manifesto, indignado e preciso, acerca da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual pelo olhar masculino dominante no Cinema narrativo clássico. Apropriando-se da psicanálise de forma política, Mulvey revela como o inconsciente patriarcal estrutura a forma do cinema.

A figura feminina, no inconsciente masculino, funciona de forma paradoxal – como a ameaça de castração e fonte de ordem e de significado ao seu mundo. A impossibilidade de aniquilar essa ameaça, o patriarcado reserva à mulher a passividade, portadora de significados, mas jamais produtora dos mesmos.

As relações desiguais de poder, que caracterizam o patriarcado, determinam uma divisão do prazer no olhar em ativo/masculino e passivo/feminino, de forma que o homem, como dono do olhar, projeta suas fantasias na figura feminina. As mulheres no Cinema hollywoodiano, embora sejam elementos indispensáveis ao espetáculo, são meros objetos de prazer escopofílico<sup>14</sup>, perante os quais assumimos uma postura voyeurista<sup>15</sup> e também fetichista<sup>16</sup>. (MULVEY, 1975/1983, p. 444).

As mulheres ocupam o lugar objetos “para-serem-olhados”, sem poder de conduzir a narrativa, privilégio reservado aos personagens masculinos. Desse modo:

Mulvey critica o fato desse cinema transformar a mulher no elemento fundamental para o espetáculo do filme, e não para o desenvolvimento da história; ela mais bem representaria a imagem contemplativa que paralisa o fluxo da narrativa. Isso contribui para que a sua presença em si mesma não seja tão relevante quanto o que ela pode provocar no personagem masculino – sentimentos, sensações, preocupações – que é o que move a sua ação (ALVE; COELHO, 2015, p.183)

---

<sup>14</sup> A escopofilia é o ato de tomar pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador.

<sup>15</sup> Voyeurismo diz respeito ao prazer desencadeado pelo ato de olhar o outro sem que esse tenha conhecimento.

<sup>16</sup> A fetichização do corpo feminino se configura com uma neutralização da ameaça de castração que essa imagem evoca, ao negar a integridade do corpo feminino no Cinema. O fragmento de corpo, mantém a erotização sem a ameaça de falta, é comum no cinema as mulheres serem representadas pelas suas formas e não como um sujeito.

Esse lugar de não-sujeito reservado às personagens, faz com que tanto o espectador quanto a espectadora identifiquem-se, falsamente, com personagem masculino, para que desfrutem do prazer narcisista de se ver em tela. Porém, essa relação se dá de forma mais complexa quando falamos da audiência feminina, pois ao invés de identificar-se com a posição ativa, muitas acabam assumindo o lugar mais confortável da passividade.

Recentemente, uma ferramenta inspirada pela quadrinista Alison Bechdel passou a ser utilizada para mostrar a inequidade presente nas representações femininas. Conhecido como Teste de Bechdel, esse recurso está baseado em simples critérios estabelecidos em uma conversa informal entre personagens de *Dykes to Watch Out For* (BECHDEL, 1986) a obra deve ter pelo menos duas personagens que conversem entre si sobre algo que não seja um homem. Embora não seja o meio ideal para determinar se as mulheres dentro da narrativa cinematográfica se configuram em sujeitos, o Teste de Bechdel serve para nos mostrar que até nas análises mais despretensiosas é possível perceber o quão limitante são as representações femininas.

Embora a análise de Laura Mulvey tenha tomado como referência o cinema clássico hollywoodiano, ela ainda não perdeu seu valor. A qualidade de objeto erótico designada às mulheres é intrínseca, infelizmente, à toda mídia, enquanto essa for controlada por homens. Os grandes produtores executivos – aqueles que decidem em quais projetos investir – acabam de forma consciente ou não, financiando projetos que colocam o corpo feminino na vitrine.

Um bom exemplo recente do olhar masculino é o filme *Era Uma Vez em Hollywood...* (TARANTINO, 2019), o qual garantiu ao diretor Quentin Tarantino uma indicação ao Oscar deste ano. Dentre todos os concorrentes, o filme de Tarantino chamou atenção da imprensa pelo pequeno número de falas da, supostamente, personagem feminina principal. Margot Robbie, atriz que interpreta a também atriz Sharon Tate, embora esteja em tela por 30 minutos, tem apenas dois minutos de diálogos, passando os demais como um objeto para ser olhado. Segundo o diretor,

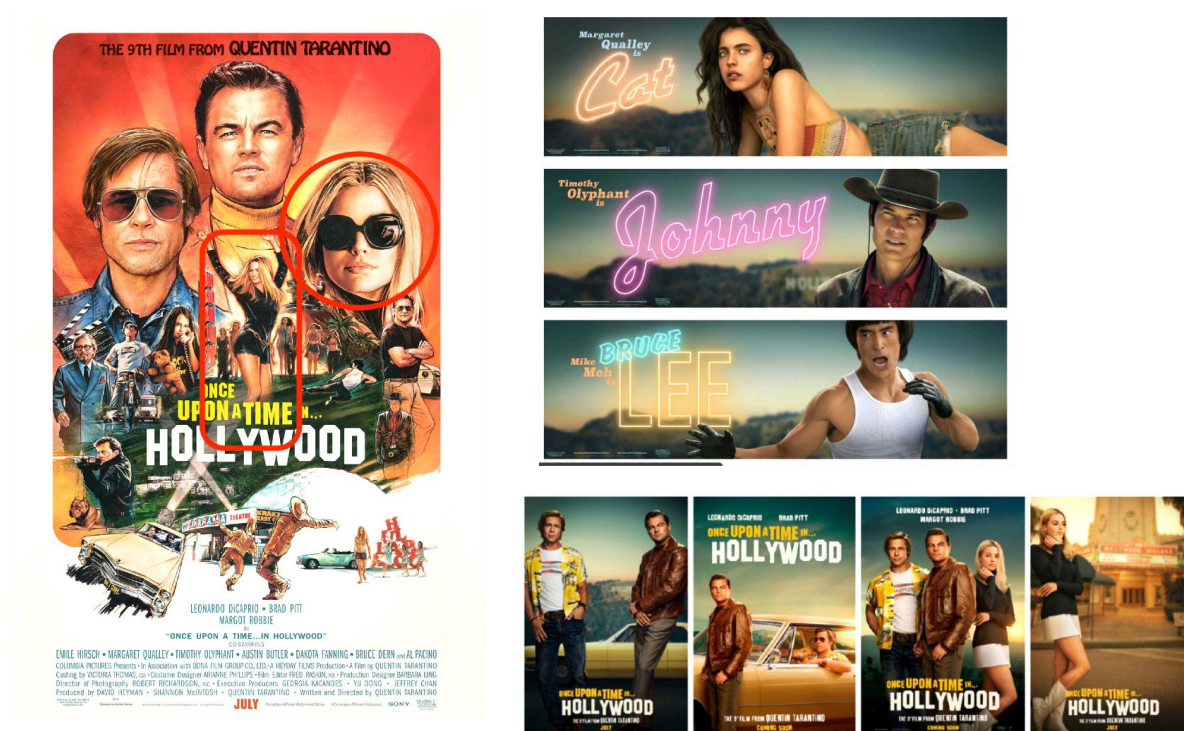
Eu me apeguei muito à ela, à pessoa que ela era, enquanto aprendia coisas sobre ela. Então eu achei que seria tocante e prazeroso e também triste e melancólico passar um tempo com ela, apenas existindo. Eu não elaborei nenhuma grande história sobre ela [...] aí agora ela tem que falar com outros personagens e mover a história. É apenas um dia na vida dos três, aquele sábado em Fevereiro. Um dia normal, dirigindo, fazendo isso e aquilo e só estando com ela (Tate) Pensei que isso pudesse ser especial e significativo. Eu queria muito ver Sharon, vê-la vivendo a vida. Sem inventar nenhuma estória, apenas vê-la vivendo, vê-la existindo. (DEADLINE, 2019)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3q7qvVs/>>. Acesso em 18 nov. 2019.

Porém, sua imagem e da jovem atriz, Margaret Qualley, foram exploradas para vender o filme. O destaque conferido à Robbie, no material de divulgação, nos dá a falsa impressão de que sua personagem terá tanta relevância para a narrativa quanto seus colegas de elenco; e o corpo de Qualley, em um outdoor, é usado como objeto erótico para vender o filme de Tarantino (Figura 4).

Figura 4 - Material de divulgação do filme *Era uma vez em Hollywood...*



Fonte: Elaboração própria.

O corpo feminino, como objeto de desejo, carrega conteúdos simbólicos que agem sobre o Imaginário e Real. Propaga-se um mito em torno da beleza, que somado ao culto à celebridade, transforma atrizes em estrelas, figuras míticas – um híbrido de atriz-personagem – cujas imagens não apenas movem o desejo, como também prolongam oniricamente, do lado de fora do espetáculo, processos de subjetivação desencadeados pela situação-cinema.

A atriz, que se torna estrela tira proveito, dos poderes divinizadores do amor, mas traz também um capital: um corpo e um rosto adoráveis. A estrela não é idealizada apenas em função de seu papel: ela já é, pelo menos potencialmente, idealmente bela. Não é somente glorificada por sua personagem, ela também a glorifica. Os dois suportes místicos, o herói imaginário e a beleza da atriz, se interpenetram e se conjugam. (MORIN, 1989, p.27)

Assim, “fabricadas”, a mistura perfeita entre o glamour e o “comum” são um produto ideal, prontos para o consumo.

A estrela é um produto específico da civilização capitalista. Ela responde ao mesmo tempo as necessidades antropológicas profundas que se exprimem no mito e na religião. A espantosa coincidência do mito com o capital, da deusa como mercadoria, não é casual nem contraditória. Estrelas deusa e estrela-mercadorias são as duas faces de uma mesma realidade: as necessidades do ser humano no estágio da civilização capitalista do século XX. (MORIN, 1989, p. 77)

A possibilidade de possuir O Rosto e O Corpo abre espaço para que libido se instale no eu, nos conduzindo ao consumo narcisista de objetos, que supostamente, deveriam nos conduzir ao ideal. Isso sustenta a indústria bilionária da beleza, que tem nas atrizes as garotas-propaganda perfeitas. Segundo Doane;

Em seu desejo de trazer as coisas da tela mais próximas, para se aproximar da imagem corporal da estrela, e para possuir o espaço no qual ela reside, a espectadora mulher experimenta a intensidade da imagem como brilho e exemplifica a percepção própria do consumidor. A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. O espelho/vitrine, então, toma o aspecto de uma armadilha enquanto a sua subjetividade torna-se sinônimo de sua objetivação. (DOANE, 1996, p. 131).

Desse modo, de forma ideológica, as imagens de beleza são usadas contra as mulheres e assim, nos mantêm em posição de inferioridade. O mal-estar instaurado, nessa busca fadada ao fracasso, sustenta a indústria bilionária da beleza, tem nas atrizes as garotas-propaganda perfeitas. A mais recente campanha publicitária do perfume J’adore, vendido pela casa de alta costura Christian Dior, estrelado pela vencedora do Oscar, Charlize Theron, funciona perfeitamente para ilustrar o que realmente se vende quando se está anunciando um item de luxo (Figura 5).

A associação simbólica faz com que ela se assemelhe ao frasco, inspirado na figura feminina, na *mise-en-scene* é pensado para fazer da Estrela um sinônimo do produto. Somado ao slogan “infinitamente mulher”, reforçam em nosso inconsciente de que pelo consumo podemos nos tornar mulheres de verdade.

Figura 5 — Campanha 2020 do perfume J'adore



Fonte: Dior.com.

Essas mulheres, desejadas por muitos, são atingidas em cheio pelas pressões impostas pelo mito da beleza. Relatos de rejeição pela aparência parecem comuns à profissão, em uma matéria de 2019, a *Revista Bula*<sup>18</sup> compilou histórias, compartilhadas publicamente pelas próprias atrizes, em que falam sobre experiências do tipo, entre elas está Meryl Streep, a grande referência de atuação no Cinema estadunidense.

A exposição e o poder econômico das estrelas fazem delas figuras centrais para a mudança do *status quo*, pois estão em posição privilegiada para ação. Os problemas de gênero, em Hollywood, começa por trás das câmeras e se reflete nos produtos audiovisuais, que levou atrizes a atuar também fora das câmeras.

A transição de atriz para diretora vem, felizmente, se tornando mais comum. Greta Gerwig, diretora e roteirista do objeto de pesquisa deste trabalho, ajuda a compor o grupo de atrizes-diretoras. Mas, para garantir a concretização da visão dessa e tantas outras mulheres, para que tenham a possibilidade de transformar projetos em realidade, é preciso investimento.

Para ter poder sobre as histórias que chegarão ao público, algumas tantas passam a abrir produtoras focadas em conteúdo feito por mulheres e para mulheres. Margot Robbie e a Charlize Theron, por exemplo, estão entre aquelas que tomaram para si essa missão, que dão vozes às cineastas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> O “clube das feias”: atrizes famosas que já foram rejeitadas em Hollywood (REVISTA BULA, 2019). Disponível em < <https://bit.ly/36PWAcG> > Acessado em 29 de nov. 2020.

<sup>19</sup> Margot Robbie é sócia da *LuckyChap*, responsável pelo filme *Aves de Rapina - ou Alerquina e sua emancipação fabulosa* (2019); e Charlize Theron é dona da *Denver and Delilah*, desde 2003, anos que produziu *Monster*(2003), filme que lhe rendeu um Oscar de Melhor Atriz.

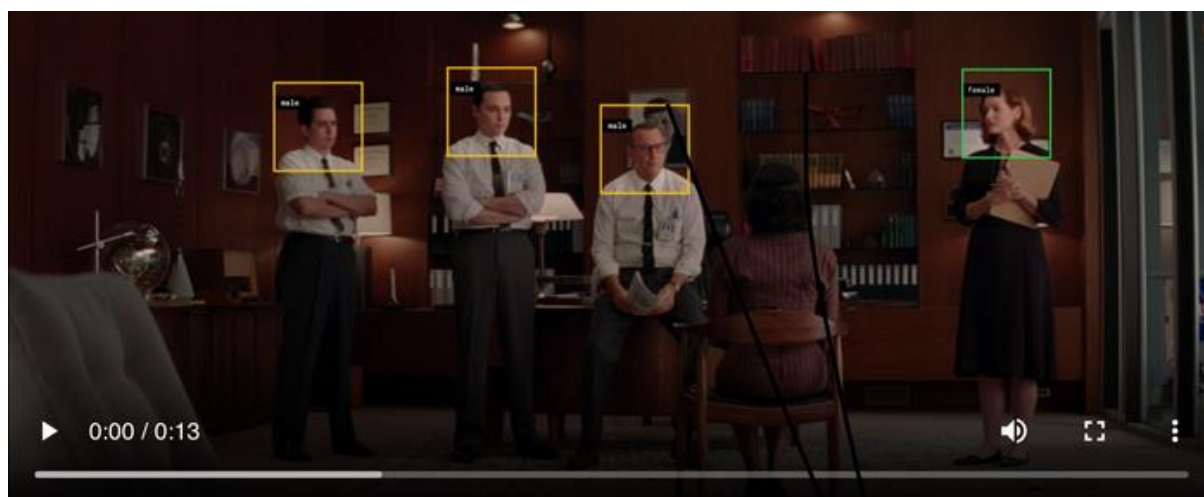
Ter o controle sobre importantes aspectos da produção é mesmo de suma importância, porém há mulheres como a ganhadora do Oscar Geena Davis, que viu na pesquisa de dados um potencial emancipador. Através do Instituto Geena Davis, relatórios anuais sobre a situação das mulheres em tela, para que em posse dessas informações a indústria possa reduzir as diferenças de gênero. Infelizmente, Hollywood ainda ignora esses dados.

### 3.2 QUANTIFICANDO O QUE SE VÊ

O Instituto Geena Davis sobre Gênero na Mídia atua em prol da inclusão e da diversidade e pelo fim de estereótipos de gênero, raça, idade e deficiência na indústria do entretenimento. Desde 2004, com esse objetivo, vem realizando pesquisas que produzem dados quantitativos de qualidade, que podem facilitar o processo criativo na indústria do entretenimento.

Em busca de mais agilidade e agregar maior informação, trabalhou junto à Google, no desenvolvimento de Quociente de Inclusão Geena Davis (QI-GD) (Figura 6), uma ferramenta digital capaz de medir tempo de tela e falas de forma automática. Além de ampliar o escopo de pesquisas, registra conteúdo com a precisão impressionante de um milésimo de segundo.

Figura 6 — QI-GD em operação



Fonte: [https://about.google/intl/en\\_us/main/gender-equality-films/](https://about.google/intl/en_us/main/gender-equality-films/).

Depois de processados os pelo QI-GD, os dados são submetidos à análise de conteúdo, os resultados são sistematizados em relatórios, disponibilizados de forma gratuita *online*. Esse processo é repetido anualmente e fornece o “retrato” mais recente de Hollywood, fundamental à minha pesquisa.

As informações que seguirão foram obtidas, majoritariamente, dos relatórios disponibilizados *online* pelo Instituto Geena Davis sobre Gênero, cujas lacunas serão preenchidas por informações da Iniciativa de Inclusão da Escola Annenberg de Comunicação e Jornalismo na Universidade do Sul da Califórnia (Annenberg).

A objetificação ainda é um problema persistente no entretenimento. Enquanto a objetificação masculina é virtualmente inexistente, as personagens femininas são os principais alvos de duas formas diferentes – visual e verbal. As imagens exploram o corpo feminino. As chances de uma personagem feminina aparecer em roupas ousadas são seis vezes maiores que de um personagem masculino

Personagens femininas, em sua maioria, tem mais chances de serem retratadas como jovens (20-30 anos) ou adolescentes, enquanto os personagens masculinos se concentram na faixa-etária dos 40 aos 60 anos<sup>20</sup> (Figura 7), o que confirma que a juventude é um atributo genderado capaz de definir os rumos bem diferentes na carreira tanto de atrizes, quanto de atores. Junto ao machismo, o preconceito etário é, especialmente, dirigido às mulheres.

Figura 7 — Percentual, por gênero, de personagens com +40 anos em 1300 filmes populares 2007-2019

Gender	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
% of males	77.9%	72.8%	75.6%	78.2%	78.2%	79.2%	78.4%	79.3%	75.4%	74.3%	75.4%	75%	74.6%
% of females	22.1%	27.2%	24.4%	21.8%	21.8%	20.8%	21.6%	20.7%	24.6%	25.7%	24.6%	25%	25.4%

Fonte: Iniciativa de Inclusão da Escola Annenberg de Comunicação e Jornalismo na Universidade do Sul da Califórnia

Além da objetificação e do preconceito etário, as representações femininas são marcadas por estereótipos de gênero. Às mulheres é comumente atribuída a passividade e qualidades relacionadas ao cuidado e maternagem, enquanto os homens são associados a posições ativas e de liderança<sup>21</sup>.

Tudo isso reflete na distribuição dos protagonismos e, conseqüentemente, dos diálogos. Em 2019, 60.9% dos papéis principais foram dados aos homens e apenas 39.1% às mulheres, assim o tempo de fala acaba distribuído em proporções similares. Nos filmes mais rentáveis do ano, só 36.2% dos diálogos foram entregues por personagens femininas.

<sup>20</sup> Instituto Geena Davis, 2019.

<sup>21</sup> Enquanto 53.6% dos personagens masculinos ocupam alguma função de liderança, apenas 46.1% das representações femininas envolvem papéis de comando (Ver JANE, 2019).



Existe, porém, uma solução simples para todos esses problemas que ainda fazem do Cinema hegemônico propagador de estereótipos negativos sobre mulheres. Basta colocar uma mulher na direção, segundo o último relatório<sup>22</sup> produzido pela iniciativa de inclusão em Annenberg, o percentual de personagens femininas com diálogo e de protagonistas femininas aumenta significativamente.

Nos filmes que contam com pelo menos 1 mulher na direção, a distribuição dos diálogos chega mais perto da paridade – 45.1% dos diálogos foram distribuídos entre as personagens femininas – e 83% dos protagonistas eram mulheres, mais que o dobro do percentual de protagonistas femininas de filmes com apenas homens na direção (37.5%).

É evidente, então, que para mudar a situação descrita, é preciso que mais mulheres ocupem posições de comando dentro do *set*, por isso a indústria deve mudar de dentro para fora. Porém, quando começamos a falar em mulheres no comando, Hollywood faz questão de tornar tudo mais difícil.

---

<sup>22</sup> *Inclusão na cadeira de diretor*. Disponível em <<https://bit.ly/2LbfHFP>> . Acessado em 25 de nov. 2020

## 4 POR TRÁS DAS CÂMERAS

### 4.1 O TETO DE VIDRO

Há mais de cem anos, quando Mary Pickford, Lois Weber e tantas outras mulheres figuravam entre as pessoas mais influentes da indústria cinematográfica, não havia um teto de vidro que impedisse mulheres de executar as funções de maior prestígio e poder no negócio. Contudo, com o passar do tempo, o Cinema consolidou-se como meio de comunicação de massa e com isso tornou-se cada vez mais lucrativo, passou a despertar interesse de investidores que em pouco o usurparam o poder. Barreiras invisíveis, construídas sobre estereótipos e preconceitos, começaram a ser erguidas.

Quando na década de 1930, o sistema de grandes estúdios – MGM, Paramount, RKO e outros – consolidou-se, o número de homens em funções criativas já superava o de mulheres. Em pouco tempo, eles já eram a maioria e, hoje, para cada mulher roteirista trabalhando dentro do Cinema comercial, existem cinco homens que desempenham a mesma função.

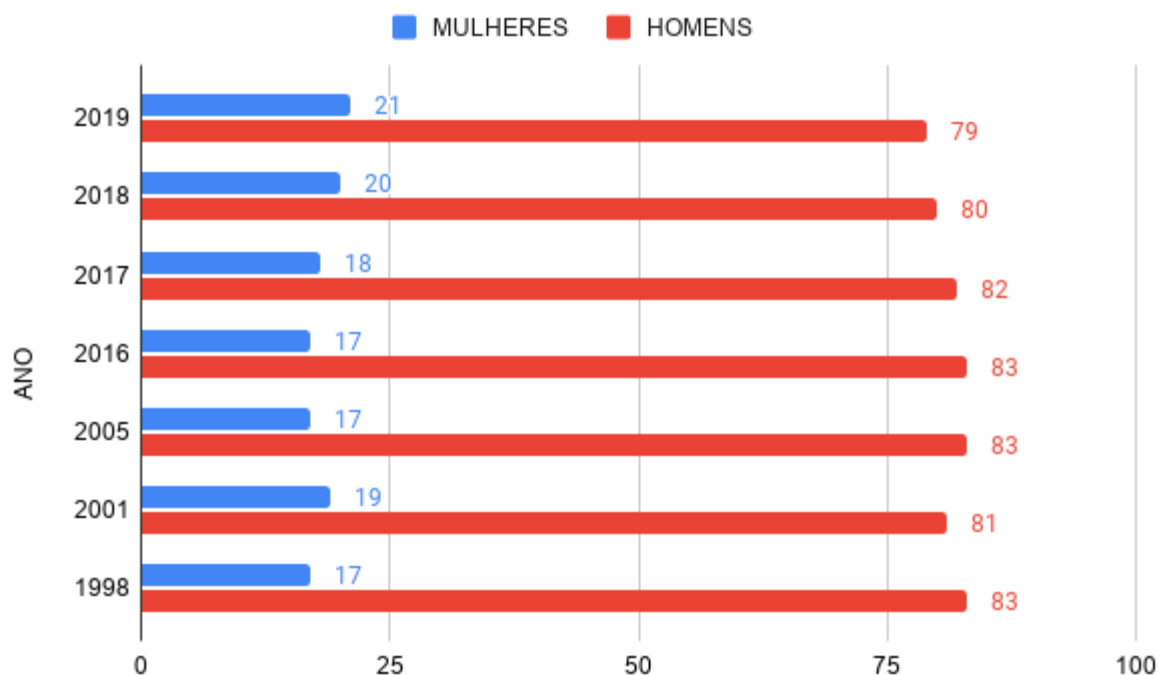
Crenças equivocadas, sobre as realizadoras e sobre a audiência, ainda impedem que mais mulheres acessem o processo criativo. Os grandes executivos não confiam na capacidade de uma mulher criar um produto rentável e despertar interesse da audiência. As mulheres geram menos retorno financeiro, porque os seus filmes têm menores orçamentos e distribuição, mas quando elas estão à frente de blockbusters a performance na bilheteria não difere de seus colegas homens. (SMITH et al, 2019, p.14)

Após exposição da misoginia intrínseca aos bastidores do Cinema com o *#metoo*, *TimesUp* e uma investigação federal<sup>23</sup>, os grandes estúdios e entidades que atuam nesse mercado se viram obrigados a adotar políticas de inclusão. O contexto favorável à mudança fez com que, no ano de 2019, um número recorde de filmes dirigidos por mulheres constasse na lista dos *250 filmes mais populares de 2019*. Em 2019, as mulheres representaram 13% dos diretores trabalhando nesses filmes populares, um aumento de 5% quando comparado com 2018 (LAUZEN, 2020, p. 1). Não é animador pensar nesses números como vitória, o ritmo lento não traz muita perspectiva, quando levado em conta.

---

<sup>23</sup> A Comissão de Oportunidades Iguais de Trabalho, uma entidade vinculada ao governo federal dos Estados Unidos, realizou, em 2015, uma investigação acerca das práticas discriminatórias de contratação em Hollywood, após receber denúncias de diretoras que se sentiam afetadas pelas práticas da indústria.

Figura 8 — Comparação histórica do percentual de mulheres trabalhando por trás das câmeras



Fonte: Celluloid Ceiling (2020).

Em quase 23 anos, a proporção de homens e mulheres trabalhando nos bastidores permaneceu inalterada (Figura 8). Algumas áreas acabam sofrendo mais do que outras quando se trata de participação. Entre todos os fotógrafos envolvidos nos *250 filmes mais populares de 2019*, apenas 5% são mulheres. Esse percentual se torna ainda menor quando consideramos apenas filmes dirigidos por homens.

O gênero do diretor é, de fato, fator diferencial para a inclusão. Em filmes com pelo menos uma mulher na direção, o percentual de mulheres atuando em por trás das câmeras era substancialmente mais elevado do que em produções sob comando masculino (LAUZEN, 2019, p. 8).

Para aquelas que já estão na indústria, o reconhecimento se mostra fundamental. Indicar e premiar mulheres amplia a visibilidade e reconhecimento por pares, o que pode reduzir o tempo<sup>24</sup> que as diretoras devem esperar para dirigir seu próximo filme. A maioria das diretoras (83%) tem em seu currículo apenas 1 um filme.

Não há nenhum impedimento para que mais mulheres passem a sentar na cadeira de diretora, apenas o imenso machismo de Hollywood. A hegemonia masculina já se provou

<sup>24</sup>Patty Jenkins, diretora de *Mulher-Maravilha* (2017) e *Mulher-Maravilha 1984* (2020), depois de *Monster*(2003) teve que esperar 14 anos para dirigir novamente.

incompetente para criar representações femininas positivas. Depois de mais de 120 anos assistindo a histórias contadas por homens, que nos reduzem a estereótipo, agora as mulheres merecem a chance de mostrar um outro ponto de vista.

#### 4.2 OUTRO PONTO DE VISTA

Ao contrário do olhar masculino, cujo conceito se encontra bem definido há 45 anos, o Olhar Feminino ainda espera sua definição. Ele não pode ser simplesmente estabelecido como oposto binário, pois, caso fosse, apenas inverteria a opressão, o que não gera sujeitos, mas sim os destrói, conforme o pensamento freiriano.

E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealisticamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos (FREIRE, 1987, p. 16)

Essa abertura, ao invés de um problema, é muito mais um convite para pensar sobre ele. Em 2016, a produtora Jill Solloway em uma palestra conduzida por ela – e que fazia parte da programação oficial do festival internacional de Toronto, se propôs a definir e reivindicar para si o olhar feminino. A falta de rigor impediu que essa descrição se tornasse basilar.

Para Solloway (2016), devemos entender o Olhar Feminino como um esforço consciente para criar empatia de forma política. O ponto de vista feminino, por isso, não é entendido como qualidade inata àquelas que se identificam como mulheres. É preciso que se assumam uma postura ativa, uma vez que vivendo sob o domínio de homens, o olhar masculino nos é apresentado como única opção, o jeito correto de olhar.

Os prêmios, distribuídos anualmente em cerimônias que conseguem atrair enorme audiência em nível mundial, elevam homens comuns ao lugar de gênios, reforçam a percepção de que para ser reconhecida devem seguir o mesmo regime visual. A ideologia patriarcal, alojada no inconsciente, faz com que mulheres cineastas em busca do mesmo reconhecimento, acabam perpetuando a própria opressão (Figura 9).

Figura 9 — Primeiro plano da personagem feminina principal e do personagem masculino principal em *Encontros e Desencontros* (COPPOLA, 2003)



Fonte: *Encontros e Desencontros* (COPPOLA, 2003).

A situação contemporânea, em que os sujeitos não tem uma identidade fixa ou essencial, mas sim inúmeras e cambiantes, o Olhar Feminino não pode ser centrado, mas sim múltiplo como são as mulheres. As diferentes opressões que atravessam as mulheres, determinam diferentes olhares (SOLLOWAY, 2016). A forma que uma mulher branca vê o mundo, não pode ser a mesma que uma mulher negra ou uma mulher trans, já que lidam com diferentes limites e oportunidades.

Existem, portanto, diversas estratégias para devolver à mulher, no Cinema, a sua qualidade de sujeito. Por isso, o que busco identificar é a especificidade do olhar feminino, branco, feminista, maternal e norte-americano de Greta Gerwig. É na interseção de suas identidades que se localiza seu olhar, que ao seu modo, reivindica para si, e para suas personagens, a capacidade de ação. A análise, a seguir, se ocupa da identificação das estratégias que a autora utiliza para subverter o olhar masculino.

## 5 ANÁLISE DE CONTEÚDO

A análise se dará a partir do filme *Adoráveis Mulheres* (2019), escrito e dirigido por Greta Gerwig, pois, como exposto na introdução, esse foi o único indicado a Melhor Filme no Oscar 2020 a contar com direção feminina, cuja exclusão da categoria de direção chamou atenção da imprensa.

Essa é a quarta adaptação cinematográfica<sup>25</sup> do livro *Mulherzinhas* (1868/2018) de Louisa May Alcott, uma história que fez parte da carreira de grandes nomes do Cinema Hollywoodiano. Jo March faz parte da história de Katharine Hepburn e rendeu a Winona Rider uma indicação ao Oscar de Melhor Atriz em 1995; Elizabeth Taylor foi Amy March em 1949, Janet Leigh fez a mais doce Meg March. As irmãs March são parte integrante da história do cinema Hollywoodiano.

Há mais de 150 anos, essas personagens vêm inspirando meninas e mulheres ao redor do mundo. A Jo March da literatura, que inspirou Simone de Beauvoir, Patti Smith e Elena Ferrante, através do cinema de Gerwig se torna uma heroína contemporânea, pois, mesmo com o passar do tempo, nós ainda lutamos pelo direito de controlar nossas narrativas.

Por isso, a definição das categorias de análise foi feita a partir de temas em que a identidade de gênero estabelece experiências distintas para homens e mulheres. Desse modo, chegamos a cinco grandes temas: Amor, Casamento, Nostalgia e Melancolia, “A escritora no sótão”, sobre a jornada profissional da protagonista, e “A Verdadeira Mulher”, focada nos papéis de gênero. Assim, a análise se dará a partir de um recorte que privilegia o que há de mais significativo nessas categorias.

### 5.1 ADORÁVEIS MULHERES

O filme *Adoráveis Mulheres* (*Little Women*), de 2019, foi escrito e dirigido por Greta Gerwig e inspirado no romance de Louisa May Alcott (1868), publicado no Brasil como *Mulherzinhas*. A história é narrada a partir de duas linhas do tempo que se desenvolvem simultaneamente a partir de seus pontos de origem: o passado, no inverno de 1861 e o presente, no outono de 1868.

---

<sup>25</sup> Desde do advento do som no cinema, Hollywood produziu quatro adaptações do livro *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott – 1933, 1949, 1994, 2019, além de duas versões da época do cinema mudo que são consideradas perdidas. Quando levamos em conta os outros meios audiovisuais, o número sobe para trinta e dois.

Meg (Emma Watson), Jo (Saoirse Ronan), Beth (Eliza Scanlen) e Amy (Florence Pug) são as irmãs March, filhas de Marmee March (Laura Dern). Jo é a protagonista e a primeira a aparecer em cena. Em Nova Iorque, Jo tenta vender seus contos em um jornal. Enquanto esconde seus dedos sujos de tinta, Jo apresenta ao editor, Senhor Dashwood (Tracy Letts) um texto que diz ser escrito por uma amiga, que já teve contos publicados em outros jornais, tendo inclusive recebido um prêmio por um deles. Dashwood faz cortes e modificações no texto e aceita publicá-lo. Apesar das edições, Jo sai satisfeita com a negociação e segue para a pensão em que vive e trabalha como professora de duas crianças.

Friedrich Bhaer (Louis Garrel), o professor, aparece pela primeira vez, enquanto Jo escreve compenetrada em seu caderno e não percebe que seu vestido está pegando fogo. Friedrich observa que a moça está sempre trabalhando e ela responde dizendo que enquanto sua irmã, Amy, não voltar da Europa casada com um homem rico, é o seu papel trabalhar e mandar dinheiro para sua família.

Em Paris, a caçula Amy aparece pintando, ao ar livre, em meio a outros jovens artistas. Dentro de uma carruagem, Amy lê uma carta de sua família, enquanto Tia March (Meryl Streep), uma mulher idosa, solteira e rica, a relembra do real motivo da viagem: retornar para casa noiva do Fred Vaughn (Dash Barber). Amy avista Laurie (Timothée Chalamet) e sai correndo em sua direção. A moça diz lamentar a rejeição que o charmoso e bem humorado rapaz sofreu de Jo e o convida para o baile de Ano Novo.

A mais velha das irmãs, Meg acompanha uma amiga em uma loja de tecidos e é convencida a comprar uma peça para si, embora afirme que não poderia fazer tal gasto pois seu marido precisa de um novo casaco de inverno e seus filhos precisam de roupas. Na casa da família March, onde todas cresceram, Beth aparece brevemente, tocando o piano que outrora pertencera à falecida filha do Senhor Laurence (Chris Cooper), o rico vizinho da família March e avô de Laurie. De volta a Nova Iorque, Jo vai ao teatro e é observada por Friedrich. A cena acaba em um bar, com música e dança.

No passado, as quatro irmãs adolescentes estão em seu quarto. Jo e Meg se arrumam para uma festa, enquanto Amy lamenta não poder ir. Na festa, Meg rapidamente se entrosa, enquanto Jo parece deslocada. Ao se esconder em um cômodo, se surpreende com a presença de Laurie.

Durante a conversa, nos é revelado que o pai está servindo o Exército da União e Jo lamenta ser mulher e não poder lutar. Laurie a convida a dançar. Ela mostra seu vestido chamuscado e diz que não pode deixar que ninguém perceba. Os dois se dirigem à varanda e

dançam de maneira descontraída, alternando entres os papéis do homem e da mulher. Laurie leva as irmãs até em casa, quando conhece as demais mulheres da família March, por quem se encanta ao perceber o afeto que permeia a sua relação, enquanto todas se movimentam para cuidar de Meg, que havia torcido o pé.

No presente, Jo escreve em seu quarto em Nova Iorque, quando recebe em sua porta três livros, A Obra Completa de William Shakespeare, junto com uma carta de Friedrich. Em Paris, Amy e Laurie discutem no baile, porque o garoto não apareceu para buscá-lo. A moça questiona a sua postura e vadiagem e tira sarro de seu anel, o qual ele nunca tira por ter sido um presente de Jo. Embriagado, ele envergonha Amy.

Friedrich lê as histórias de Jo e diz de maneira honesta e assertiva que não gostou, justamente por saber que a moça pode fazer melhor e é talentosa, críticas às quais ela responde de maneira irritada. Sentindo-se insultada, insulta o professor. Jo recebe uma carta informando o estado de saúde de Beth e deixa a cidade.

No passado, as irmãs se preparam para a festa de Natal, enquanto conversam sobre seus sonhos. Jo quer ser uma escritora famosa, Meg quer se casar e ter dinheiro para comprar presentes Natal, embora a irmã tente convencê-la a todo momento a se tornar atriz, Amy quer ser pintora e Beth só quer viver feliz com os pais e as irmãs. Marmee chega à casa e convence as filhas a dividirem seu café da manhã com Os Hummel, uma família pobre composta por uma mãe solteira e cinco crianças. Quando retornam, um banquete enviado pelo Senhor Laurence as aguarda. Leem uma carta do pai e apresentam para as crianças da cidade uma peça de teatro que prepararam.

Com o fim das festividades, todas voltam às suas responsabilidades. Jo é professora de Beth e passa os dias na casa de Tia March, lendo para a senhora e lhe fazendo companhia. Tia March explica que uma mulher deve se casar para viver bem, a não ser que seja rica como ela, e convida Jo para uma viagem pela Europa no futuro.

Laurie se junta ao grupo de teatro das garotas e cada uma recebe uma chave para uma pequena caixa de correio na floresta. Jo e Meg vão ao teatro com Laurie e John Brooke (James Northon), o tutor de Laurie. Amy implora para ir junto, mas Jo é ríspida na recusa. Amy performa sua vingança queimando os escritos de Jo, página por página em sua ausência.

Jo é consolada pelas irmãs e não aceita o perdão de Amy, a ignora na manhã seguinte e sai para patinar com Laurie. Amy vai atrás dos dois incentivada por Meg, mas Jo apenas segue em frente, até que parte do gelo quebra e Amy cai na água gelada, afogando. Jo e Laurie resgatam Amy e Jo abraça e beija a irmã, sentindo alívio e culpa.



No presente, Meg, Marmee, Jo e a empregada Hannah (Jayne Houdyshell) cuidam de Beth, que não quer que Amy seja informada de sua piora, o que não agrada Jo. Jo leva Beth à praia e a caçula convence a irmã a voltar a escrever, pedindo que faça como um presente para ela. Meg conta a John sobre o vestido, dizendo que está cansada de ser pobre. Triste, John declara estar fazendo o seu melhor. A moça pede perdão e, mais tarde, acaba vendendo o tecido.

Em Paris, Amy está em seu estúdio quando Laurie entra e pede desculpas pela forma como agiu na noite anterior. Amy está brava não apenas com ele, mas por se ver como um fracasso enquanto artista, diz que vai desistir porque jamais será um gênio. Laurie questiona, afinal, quais mulheres recebem reconhecimento por genialidade e quem decide quem pode ser considerado um gênio, expondo a estrutura machista da sociedade. A conversa é interrompida com a chegada de Fred. Amy pede que Laurie desabotoe seu avental e neste momento ele olha para ela de outra forma, como nunca antes e diz que ela é linda.

No passado, Marmee recebe uma carta do marido, que está doente em Washington. Jo entrega um dinheiro à mãe, que ela conseguiu vendendo a única coisa que a pertencia: seu cabelo, escandalizando a todos presentes, com exceção de Laurie, que sorri enquanto ela a abraça. A moça estava louca para fazer algo pelo pai. De madrugada, Amy escuta Jo chorando na escada por seu cabelo. A caçula a consola. Na ausência da mãe, Beth continua as visitas aos Hummel e acaba contraindo escarlatina.

No presente, Laurie e Amy estão sentados em uma toalha no jardim enquanto Amy faz um desenho dele. A moça quer convencê-lo a voltar para a casa e trabalhar para o seu avô. Laurie diz para Amy não se casar com Fred e ela sai irritada, dizendo que não é uma substituta para Jo, não será a segunda opção, principalmente depois de ter passado a vida inteira o amando.

No passado, quando Laurie se declara para Jo, dizendo que a ama desde a primeira vez que a viu, mas que ela nunca permitiu que ele demonstrasse, Jo o rejeita, dizendo que não pode amá-lo desse jeito e que provavelmente nunca irá se casar, que ele é bom demais para ela. Desconcertado e triste, Laurie diz que um dia ela vai encontrar alguém e vai amá-lo profundamente, viver e morrer por ele, porque ela é assim, e ele assistiria. Mais tarde, Jo até escreve uma carta para Laurie, declarando seu arrependimento, mas é surpreendida quando ele e Amy retornam casados de Paris.

No presente, Friedrich, surpreende Jo aparecendo na casa da família March. Todos se reúnem à mesa e Friedrich conta que está inclinado a aceitar uma oferta de emprego na Califórnia, já que não tem nada que lhe prenda. Mais tarde, toca o piano de Beth e todos se

emocionam. Friedrich se despede da família e pede que Jo o visite, caso algum dia vá à Califórnia. É Amy quem percebe que Jo o ama e a convence a ir atrás do rapaz.

Uma Jo segura se senta na frente do Sr. Dashwood. Eles conversam sobre o romance. Ele não entende e exige que a protagonista se case no final, caso contrário não fará sucesso. Na estação, Jo e Friedrich têm um encontro romântico. Não se sabe se é o real final de Jo ou apenas a versão que o editor exigiu.

O filme termina com a alternância entre cenas. Em uma Jo observa por um vidro todo o processo de impressão e manufaturamento de seu livro. Na outra, caminha pela escola montada na antiga casa de Tia March. Meninos e meninas de diferentes idades têm aulas de inglês, música, teatro, pintura, esgrima e botânica. Toda a sua família está presente, inclusive o bebê de Amy e Laurie. É o aniversário de sua mãe. Brevemente, vemos as quatro irmãs, ainda crianças, brincando no sótão. Jo sai da editora contente, com o seu livro em mãos

### **5.1.1 Amor**

O cinema ainda hoje é espaço privilegiado para construção do imaginário amoroso ocidental (SILVA, 2014, p.107). A estrutura sentimental, que sustenta as narrativas hollywoodianas, é capaz de produzir emoções que acionam o sistema de projeção-identificação capaz de transformar “mitos” em “costumes”.

Através do audiovisual aprendemos o que é amor, o que é ser amado e o que é amar. O amor, a partir do século XX, é sinônimo de felicidade, tornando-o principal meio para que o indivíduo encontre uma vida plena, ao contrário da solidão que espera o indivíduo que não encontra o verdadeiro amor.

Dentro dessa lógica, o casal passa a ser o principal personagem das narrativas sentimentais no cinema hegemônico (MORIN, p.135, 2011). É apenas no encontro entre homem e mulher que o amor pode se fazer real. De acordo com Valeska Zanello (2018, p.44), “[...] algo bem recorrente em quase todos os produtos culturais direcionados às mulheres: a ideia de que a coisa mais importante que pode lhes acontecer na vida é encontrar um homem e que ele é o centro motivador organizador de sua vida”.

Ao homem, como único sujeito possível na sociedade patriarcal, cabe escolher quais de nós somos dignas de amor. Como colocadas, no que Zanello (2018, p.75), na "prateleira do amor", em que a beleza – padronizada, loira, magra e branca – se faz atributo essencial, àquelas que não se conformam ao padrão são designados lugares desfavoráveis na prateleira do amor. Em Hollywood, tudo acontece à garota bonita, pelo fato de serem bonitas. São elas que vivem as histórias de amor que permeiam o imaginário contemporâneo.

No filme *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019), esse modelo de relacionamento amoroso é deixado de lado em favor de representações horizontais, marcadas por negociações que trazem benefícios para os indivíduos nessas relações inseridos. O companheirismo passa a ser mais valorizado do que o arrebatamento das paixões. As relações amorosas ainda que calcadas na heteronormatividade, são, a seu modo, revolucionárias, ao conferir o poder de escolha à mulher.

O “amor confluyente” diz respeito então à tendência para um comprometimento afetivo e emocional igualitário entre os sexos. As mudanças que vêm acontecendo na vida privada, sobretudo na família e nas relações sociais de gênero, com a emergência de novos modelos de sexualidade, de parentalidade e de amor, contribuem decisivamente para a reconfiguração dos papéis das mulheres e dos homens na sociedade e, mais especificamente, no contexto doméstico. (NEVES, 2007, p. 615)

A decisão de permanecer no casamento é de Meg, quando vende o tecido faz uma concessão à John também disposto a fazê-la. Quando Amy desiste de se casar com Fred Vaughn por dinheiro, abre o caminho para o amor de Laurie, que anteriormente havia rejeitado, e Jo, com ajuda de suas irmãs, vai atrás de quem ama e que também a ama.

Isso não quer dizer que o romance acaba, ainda há uma certa aura mágica em torno do amor, faz o tempo passar mais devagar e faz música tocar. Para isso, são usadas a câmera lenta e a música extradiegética, para enfatizar o sentimento pelas irmãs. Quando Jo dança com Frederick na cervejaria, o que o momento desperta nela, mesmo no meio do caos. Esse não depende de grandes gestos apaixonados, da disposição de se sacrificar pelo outro, tampouco é o centro de suas vidas.

É um amor que não depende de grandes gestos apaixonados, da disposição de se sacrificar pelo outro, tampouco é o centro de suas vidas, mas ainda se faz “luminoso”. A expressão facial das personagens diz tudo, quando elas veem o alvo de seu afeto, elas sorriem (Figuras 10, 11 e 12).

Figura 10 — Amy vê Laurie ir embora depois do encontro inesperado entre os dois



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 11 — Jo quando recebe visita surpresa de Friedrich



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 12 — Meg depois de se surpreender com o jeito que John a olha

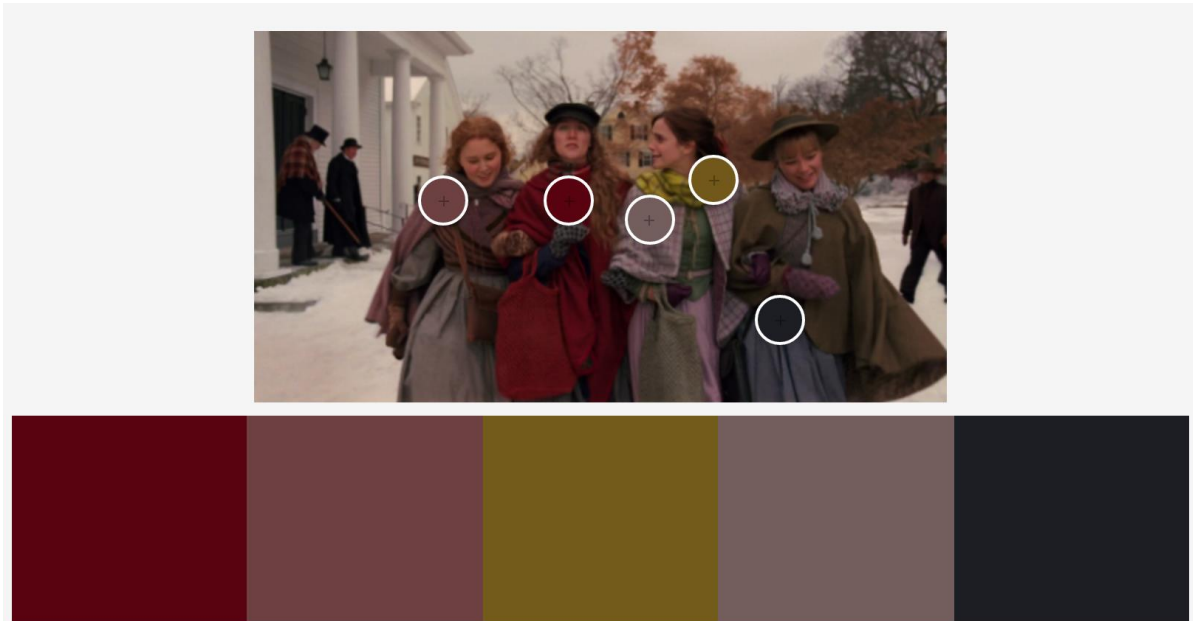


Fonte: Adoráveis Mulheres (GERWIG, 2019)

Em *Adoráveis Mulheres* (2019), porém, são os laços afetivos que unem as mulheres da família March que, de fato, definem suas vidas. Meg, Jo, Beth e Amy formam uma sólida rede de sororidade, baseada no companheirismo, intimidade e celebração mútua. Suas qualidades, tão distintas, parecem se complementar.

O afeto quase maternal de Meg, a intensidade de Jo, a temperança de Beth e a honestidade de Amy, fazem dessas mulheres sujeitos múltiplos que juntas formam um conjunto harmonioso. Essa harmonia é visualmente representada no figurino a partir da cor, nos momentos em aparecem juntas, os tons de suas roupas criam paletas coerentes preservando a individualidade de cada irmã (Figuras 13, 14 e 15).

Figura 13 – Irmãs March passeando por Orchard



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 14 – Irmãs March no passeio à praia



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 15 – Irmãs March indo à casa que Tia March deixou de herança para Jo



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

São os homens que querem adentrar o mundo delas, não ao contrário, e isso se reflete na forma que eles olham para elas. Quando ficam sabendo que o pai foi ferido durante a guerra, Marmee precisa ir à Washington encontrar o marido, o Sr. Laurence, Sr. Brooke e Laurie aparecem para oferecer ajuda com o transporte e companhia, todas ajudam de alguma forma a preparar a viagem da mãe, e em um abraço – que também inclui Hanna (Figura 16), todas se despedem, enquanto os três homens observam admirados a forma que a casa das March funciona. (Figura 17).

Figura 16 - Abraço que envolve todas as mulheres presentes



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 17 – Sr. Laurence, John e Laurie olham para elas, admirados



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)



Ainda ao criar as garotas para serem boas, criativas e independentes, Marmee também as ensina a amar outras coisas, além do amor. Todas possuem talentos artísticos, além da ambição, de Jo e Amy, em tornar suas qualidades em profissão. Jo quer ser uma escritora famosa e o sonho favorito da adolescente Amy é se tornar "uma grande artista em Paris", desejos que nascem do amor que sentem pela literatura e pela pintura. Essas habilidades, que no século XIX serviam ao propósito de arrumar um marido, são, dentro da pedagogia de Marmee desenvolvidos para elas e, que caso queiram possam assim conquistar sua independência.

Tudo isso, porém, não livra o ambiente dos conflitos intrageracionais comuns a qualquer relação fraterna. Segundo Goldsmid e Féres-Carneiro “essa relação é formada e fortalecida durante a infância, apresenta o ápice dos conflitos e das transformações na adolescência e geralmente se reequilibra na idade adulta e na velhice, apresentando uma nova forma de manutenção da relação.” (GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO, 2007, p.296).

É entre Jo e Amy que a ambivalência do amor fraterno se faz marcante. Durante toda a linha do tempo do passado, vemos as duas envolvidas em conflitos, desde uma simples implicância, quando Amy diz para Jo sentar atrás delas enquanto Marmee lê a carta do pai para que ninguém possa vê-la chorar a qual Jo responde com um soco no braço, à momentos de quase ruptura, quando Amy – com ciúmes por não ser incluída do passeio das suas duas irmãs mais velhas – queima um manuscrito de Jo, que representa para ela, uma perda significativa.

Jo é irredutível, e se nega a perdoar a mais jovem das garotas March. Sua intransigência é tamanha que apenas um evento catártico é capaz de fazê-la perdoar o erro da caçula. Quando Amy quase se afoga em um lago congelado indo atrás de seu perdão, a perspectiva de perdê-la para sempre se torna palpável para Jo. Laurie e ela conseguem salvar Amy, que assim que sai da água congelante é envolvida em um abraço de Jo, que repete “minha irmã, minha irmã” (Figura 18).

Figura 18 – Jo abraça Amy depois do incidente



Fonte: Adoráveis Mulheres (GERWIG, 2019)

Percebemos que são as enormes semelhanças entre elas a causa da disputa entre as irmãs, “o motivo principal da discórdia é a demarcação de seu território (quarto inviolável) e o uso de objetos pessoais, sem autorização, danificados, ou não restituídos”(GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO, 2007, p. 304) Na luta para afirmar sua individualidade e seu espaço dentro da família, o sujeito pretende ser o único, especial, por isso ao invés de uni-las, suas similaridades as separam.

Elas são como duas faces da mesma moeda, ambas desejam seguir carreira artística, além de partilharem da mesma impulsividade que muitas vezes faz com que sejam cruéis uma com a outra. Depois do incidente do lago, Jo passa a ser mais paciente com sua irmã mais nova, o que melhora a relação entre as duas levando até um momento que Amy consola Jo (Figura 19). Não havia pessoa melhor do que Amy para entender como ela sentia depois de vender todo o seu cabelo para conseguir dinheiro para mãe se manter em Washington, enquanto assiste ao pai delas.

AMY: Oh, Jo. É por causa do pai o?  
 JO: Não... É o meu cabelo  
 E ela chora e chora nos braços de Amy.  
 AMY: (ficando emotiva) Eu me sentiria do mesmo jeito.  
 JO Eu sei disso” (GERWIG, 2019)

Figura 19 - Amy consola Jo



Fonte: Adoráveis Mulheres (GERWIG, 2019)

O ressentimento entre as irmãs, porém, persiste à distância e ao tempo, Jo acredita que as irmãs e mãe protegem Amy dos problemas, enquanto a caçula se vê como a segunda opção – não era ela a primeira escolha da tia para acompanhá-la na viagem pela Europa e nem de Laurie. De acordo com Alfred Adler, pai da psicologia do desenvolvimento social, “o caçula apresenta um senso de inferioridade, mas ressalta que o importante é a interpretação que ele faz de sua situação, e não se é organicamente inferior ou não.” (GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO, 2007, p.299).

A relação entre as duas parece melhorar depois da morte de Beth. Jo, controla seus impulsos, quando descobre que Amy e Laurie se casaram. Ela passa por cima da própria dor e acolhe Amy em seu abraço, o esforço que faz é imenso, vemos no olhar que troca com Marmee, mas como ela mesmo diz “a vida é muito curta para brigar com uma irmã”. (Figura 20).

Figura 20 – Jo e Amy se reencontram



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Perto do final, Jo consegue reconhecer a sabedoria de Amy, que não conseguia ver pois estaria preocupada demais com os defeitos. E Amy é fundamental para que Jo impeça a partida de Friedrich. Por causa da sinceridade de Amy, Jo assume o que toda família já havia percebido, ela vocaliza o que a irmã sente, e pela primeira vez elas se divertem juntas como adultas (Figura 21).

O filme retira a rivalidade feminina estabelecida entre as irmãs e até mesmo reconhecida em o Mito da Beleza (WOLF), livro que em sua última edição tornou-se bastante popular. Naomi Wolf quando explica que os romances femininos subvertem o mito da beleza ao valorizar outros tipos de qualidades na protagonista feminina. Dona de uma beleza fora dos padrões, ela tem como rival uma mulher dona de prodigiosa beleza. Segundo Wolf, “[...] em *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott, a fútil Amy March, “uma estátua graciosa contra Jo, menina quase masculinizada, que vende sua única beleza para ajudar a família.” (WOLF, 2002, p.95)

Ela esquece, porém, que ao contrapor duas mulheres a partir de critérios objetivos de beleza, a rivalidade, que só divide as mulheres, persiste. Gerwig não reduz a relação entre Jo e Amy em uma disputa superficial, ambas são vistas como indivíduos completos e que não podem ser comparadas a partir de critérios binários.

Figura 21 – Amy e Meg arrumam Jo na carruagem



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

### 5.1.2 Casamento

Foi no século XIX, período que se passa *Adoráveis Mulheres*, que o amor passou a ser elemento fundamental no casamento. O romantismo daquela era transformou o casamento na representação máxima do amor. Nesse contexto patriarcal, o casamento passa a ser considerado o destino natural de toda mulher, “[...] sobretudo, como desejo feminino ‘essencial’[...]” (ZANELLO, 2018, p.85). Porém, para as irmãs March casar-se ou não era uma questão de escolha. Em uma cena, que se passa em um natal de suas adolescências, Meg, Jo, Beth e Amy compartilham suas ambições:

MEG : Eu queria ter montes de dinheiro e vários empregados, para nunca mais ter que trabalhar.  
 JO: Você poderia ser uma atriz de verdade!  
 MEG (discretamente lisonjeada): Eu não posso ser uma atriz.  
 JO: Todas elas são mulheres condenadas.  
 AMY: Eu tenho muitos sonhos, mas o meu favorito é ser uma artista e para Paris e fazer belos quadros e ser a melhor pintora do mundo!  
 BETH: É isso que você também quer, não é, Jo? Ser uma escritora famosa?  
 JO: Sim, mas soa ridículo quando ela (Amy) diz isso.  
 AMY: Por que ter vergonha do que você quer ser?  
 JO: Eu não tenho!  
 BETH: Meu desejo é que todas fiquemos aqui juntas com Papai e Mamãe nesta casa – é isso que eu quero. (GERWIG, 2019)

Embora os desejos de Meg e Beth tenham a ver com domesticidade, eles não os associam ao casamento. Nada impede, no entanto, que ao longo da narrativa, e com o consequente passar dos anos, quando Meg revela à Jo que seu sonho é formar uma família com o homem que ama, sabemos que foi uma escolha dela.

MEG: Jo...  
 JO: Nós podemos partir. Podemos partir agora mesmo.  
 MEG: Como assim?  
 JO: Eu posso ganhar dinheiro vendendo histórias, eu faço qualquer coisa – cozinhar, limpar, trabalhar em uma fábrica. Eu posso nos sustentar.  
 MEG: Mas, Jo..  
 JO: E você, você devia ser atriz e ter uma vida no palco. Vamos fugir juntas.  
 MEG: Eu quero me casar.  
 JO: Por quê?  
 MEG: Eu o amo.  
 JO (brava): Você vai se cansar dele em dois anos e nós seremos interessantes para sempre.  
 MEG: Só porque os meus sonhos não são os mesmos que os seus, não quer dizer que eles são menos importantes. Eu quero uma família e uma casa e não tenho medo de ter que trabalhar duro e lutar, mas eu quero fazer isso com o John. (GERWIG, 2019)

No cinema hollywoodiano, a união do casal pelo matrimônio, representa a vitória do amor que existe entre eles e uma promessa de felicidade eterna. O final feliz nos deixa com a promessa de felicidade eterna. Porém, no filme em análise a o final feliz da história de amor, é, no filme analisado, apenas o começo da vida conjugal, que da mesma forma que as relações fraternas, não se desenvolve em eterna harmonia.

Depois que se casa, Meg dá a luz a gêmeos e dedica seu tempo às atividades domésticas, parece que seu sonho se tornou realidade, mas as dificuldades a ela imposta pela falta de dinheiro fazem surgir os conflitos entre ela e John.

Os resultados encontrados sobre os conflitos conjugais associados às finanças apontam efetivamente para o quanto o referido tema é sensível, corroborando outros estudos que sugerem a importância dessa variável na conjugalidade (Mosmann & Falcke, 2011; Stieglitz et al., 2012). Uma possibilidade de entendimento para esse achado é o de que as finanças representam para algumas pessoas outras necessidades, como subsistência e interesses pessoais, e têm outros significados, como segurança, igualdade, poder e controle. (DA COSTA, 2015, p. 419)

Além de John não estar presente no cuidado dos filhos, seu salário de professor não é suficiente para lhes proporcionar a vida confortável com a qual Meg sonhou em sua adolescência. Em decorrência disso, ela se sente inferior à Sally, sua amiga, pois seu marido não pode lhe dar as coisas bonitas como as que sua amiga, em situação financeira bem diferente, pode comprar.

Logo na primeira cena da personagem, vemos ela acompanhando Sallie em mais um de seus passeios de compras. Enquanto Sallie escolhe o que levará para casa, vemos Meg acariciando um tecido de tom verde – muito parecido com os demais tons que compõem a paleta de cores da personagem (Figura 22). Sallie a convence de levar o tecido e afirma que John não se importará com o preço depois de vê-la no vestido dele feito.

Figura 22 - Meg acariciando um tecido.



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Para não sentir-se inferior, Meg acaba gastando quantia significativa, que estava guardando para mandar fazer um casaco de inverno para o marido e demais despesas. Assim que chega em casa, se arrepende do que gastou e teme como o marido irá receber a notícia. À noite conta a seu marido sobre o gasto:

MEG: Me desculpe, John. A seda foi o primeiro gasto significativo.  
 JOHN: Cinquenta dólares, pode parecer muito, mas não é, para um vestido e todas as coisas que precisam para fazê-los hoje em dia.  
 MEG: Bom, ainda não é exatamente um vestido...é só o tecido.  
 John tira os óculos, surpreso  
 JOHN: Ah, entendo.  
 MEG: Eu sei que você está bravo, John. Eu não tive a intenção de desperdiçar seu dinheiro, mas eu não consigo resistir quando vejo a Sallie comprando tudo que ela quer, e tendo pena de mim porque eu não posso. Eu tento me contentar, mas é difícil, e...e...(fala honesta e baixa) eu estou cansada de ser pobre. (GERWIG, 2019)

A decisão “egoísta” tomada pela mais velha das irmãs March reflete o principal conflito nesse tipo de relação afetiva: a dificuldade de conciliar a preservação da identidade individual com a conjugalidade. Nessa busca os cônjuges podem acabar priorizando a satisfação de necessidades pessoais ao invés daquelas compartilhadas pelo casal. Porém, tal atitude não implica indiferença perante as necessidades da família, mas sim um processo completamente normal no desenvolvimento da conjugalidade.

Após a fase do enamoramento, onde as semelhanças são ressaltadas, os cônjuges começam a pensar de forma diferente um do outro, as diferenças tornam-se visíveis e abertas. Ambos passam a expressar seus sentimentos próprios, deixando que os conflitos surjam. (HINTZ, 1999, p.5)



A tristeza que Meg sente é destacada pela estrutura narrativa ao justapor este momento às cenas em que dança no baile de debutante, onde por um só dia fingiu não ser a garota pobre (Figura 23). O escuro da sala de sua casa apaga toda a alegria anterior (Figura 24) – ela sabe que magoou John, tenta se desculpar, mas ele recusa, a partir daí estabelece-se uma distância entre os dois.

Figura 23 – Meg dança com Laurie no Baile de Debutante



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Figura 24 - Meg conta para John sobre o tecido



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Ao fim da narrativa, o conflito se encontra resolvido, mas só quando os dois, tanto Meg quanto John, agem para tal. John tira licença para cuidar dos filhos, tornando mais fácil para a sua companheira cuidar de Beth, além de dizer à Meg que faça o vestido que ela tanto quer, mas isso não é mais possível, uma vez que ela – como uma forma de reafirmar seu compromisso com a relação — já havia vendido o tecido para Sallie. De acordo com a psicoterapeuta de casal e família Helena Hintz:

É através deste processo de "ir e vir" que o casal vai estruturando seu relacionamento, permeado tanto por aquisições como por lutas constantes. É um processo onde não há um fim determinado, havendo sempre possibilidades de mudanças, onde o antigo, o já conhecido, pode ser substituído pelo novo numa contínua expansão do relacionamento. (HINTZ, 1999, p.32)

Mesmo compreendendo como positivo a forma como se deu a resolução desse conflito, ele nos faz pensar sobre a falta de autonomia financeira da mulher casada no século XIX. O casamento, como instituição formada a partir de normas sociais elaboradas pelo patriarcado, retirava da mulher a possibilidade de ter uma independência financeira, ou de contribuir com as despesas do lar. Segundo Cruea:

Nesse período, as mulheres eram vítimas de discriminação social e econômica. As escolhas das mulheres classes alta e média estavam limitadas ao casamento e maternidade, ou a solteirice. Ambas opções resultavam em dependência doméstica. Embora pudessem trabalhar como vendedoras ou operárias, as mulheres eram desencorajadas de receber um salário devido a crença de que uma mulher assalariada era algo “anormal”. E ainda, ‘ os baixos salários, ausência de mobilidade social, depressão e condições insalubres de trabalho”, fez o casamento parecer uma estratégia de sobrevivência atraente para as mulheres dessas classes.’ (Smith-Rosenberg 13). As mulheres eram forçadas, por uma infinidade de fatores, a depender dos maridos financeiramente. (CRUEA, 2005, p. 187).

A tia March (Figura 25), dentro da narrativa, funciona como uma figura anacrônica que sempre lembra as meninas – e nós – dessas circunstâncias. Para ela, o casamento não é uma escolha que se deva fazer levando apenas em conta sentimentos individuais, pois esses podem fazer com que se esqueça do que realmente importa nessa hora, e assegurar a estabilidade financeira não só para elas, como também para suas famílias.

Figura 25 – Tia March



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Durante o filme, ela não deixa de mostrar sua insatisfação com as escolhas das sobrinhas, ao mesmo tempo que enxerga nelas a salvação da família de seu irmão. Primeiro, acredita que Jo talvez aceite esse papel. Logo na primeira interação entre as personagens ela e Jo discordam sobre a necessidade de se casar.

TIA MARCH: Existe algum motivo para você ter parado de ler Belsham

JO: Me desculpe, vou continuar

TIA MARCH (examinando a garota): Acho bom lembrar, minha queridinha, que um dia você vai precisar de mim e desejar ter me tratado melhor.

JO (cuidadosamente): Obrigada, Tia March, pelo emprego e por toda gentileza, mas eu pretendo me virar sozinha no mundo.

TIA MARCH: Ninguém se vira sozinha, não de verdade, muito menos uma mulher. Você precisa casar bem.

JO: Você não é casada, Tia March.

TIA MARCH: Porque eu sou rica e garanti que ninguém botasse as mãos no meu dinheiro.

JO: Então o único jeito de permanecer solteira é sendo rica.

TIA MARCH: Sim. (GERWIG, 2019)

Com o desenvolvimento da história, Jo se mostra uma grande decepção para a Tia March que acaba colocando sobre a mais nova das irmãs, Amy, a responsabilidade de garantir a subsistência de sua família através de um bom casamento. Durante a estadia de Amy em sua casa, Tia March percebe o quão talentosa a menina é e como essa qualidade da menina pode ajudar na busca por um marido.

Por causa disso, leva Amy como companhia para Europa, ao invés de Jo, para quem havia previamente oferecido essa possibilidade. Amy vira uma verdadeira dama e consegue chamar atenção do riquíssimo Fred Vaughn, um inglês que conhecera anos atrás durante um passeio na praia.

Depois do reencontro com Laurie, ele a ofende chamando-a de interesseira, dizendo que o único motivo para ela casar era o dinheiro do pretendente. Quando tenta reparar o mal que fez, vai até o ateliê em que Amy trabalha e ainda a questiona sobre a possibilidade de ficar noiva de Fred Vaughn e diz que ela pode investir na sua carreira artística, ela fala, para ele e para nós, que o casamento não passa de um acordo econômico.

AMY: Sou apenas uma mulher. E, como mulher, não tenho como ganhar dinheiro, não o suficiente para sustentar minha família. Mesmo se eu tivesse meu próprio dinheiro, o que não tenho, ele pertenceria ao meu marido no minuto em que nos casássemos. Se tivéssemos filhos, pertenceria a ele, não a mim. Portanto, não me diga que o casamento não é um acordo econômico, porque é.. (GERWIG, 2019)

Quando a atriz, Florence Pugh, diz essa fala ela está olhando quase que diretamente para câmera, com isso o que ela diz para Laurie é, na realidade, dito para nós. Essa opção nos revela a importância do que acabou de dizer, de tudo que há naquela cena, a cineasta quer que nos lembremos disso, ou seja, ela usa a personagem para nos dizer o que acha importante (Figura 26). O conceito de “cobertura” importada das leis inglesas, fazia da mulher um prolongamento de seu marido, que seria o único sujeito legítimo na sociedade estadunidense do século XIX.

Figura 26 – Amy diz a Laurie que o casamento é um acordo econômico



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Eventualmente, ela rejeita Fred e acaba se casando com o seu amor de infância, Laurie. Mesmo que o motivo da sua união tenha sido o amor, a segurança financeira proporcionada pelo companheiro nos faz questionar se essa foi a razão foi tomada totalmente com a emoção, uma vez que o pragmatismo é característico da Amy adulta. Não há dúvidas do amor que sente pelo homem com quem casou, isso só mostra uma postura diversa ao romantismo inconsequente.

A visão pragmática de Amy é partilhada por Jo – mais um elemento que confirma as semelhanças entre as duas –, mas diferente de sua irmã caçula, ela rejeita completamente a ideia de casamento, uma vez que se recusa a abandonar seu sonho literário. Sua liberdade é inegociável, submeter-se à domesticidade não é uma opção.

Ao longo do filme, Jo deixa claro sua oposição ao casamento, confessa à Meg que prefere ser uma solteirona, pois só assim ela poderia ser um fenômeno literário; e quando rejeita Laurie, deixa claro que ela não pretende se casar com ninguém. Mas de modo diverso do livro escrito por Louisa May Alcott, no filme ela se mantém firme nessa decisão.

Esse era o desejo inicial de Alcott, que para não decepcionar as leitoras casa Jo, mas não com o personagem que elas queriam. Ela escreveu para uma amiga em 1869:

Jo deveria ter permanecido como uma escritora solteirona, mas tantas jovens entusiasmadas me escreviam pedindo que ela se casasse com Laurie, ou com outro qualquer, por isso não pode fugir disso, mas por perversidade escolhi um par estranho para ela. Eu espero as vinhas da ira caírem sobre minha cabeça, o que não me parece tão ruim. (ALCOTT, 1869/1889, p.28)

Na adaptação de Greta Gerwig, Jo tem o destino um pouco diferente, ela não se casa, mas isso não impede que se apaixone. O Professor Bhaer, no livro descrito como um homem de meia idade, é um par decepcionante, mas não nessa versão. Ao reduzir a diferença de idade entre eles, a relação passa a ter paixão, e não só admiração intelectual (Figura 27)

Figura 27 - Jo e Friedrich



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

### 5.1.3 Nostalgia e melancolia

A desconstrução da narrativa criada por Louisa May Alcott e sua reorganização por Gerwig, em duas linhas temporais paralelas que se desenvolvem de forma cronológica em temporalidades distintas – presente e passado. A decisão consciente de Gerwig de transformar o próprio sentido. O modo como os elementos do filme são ordenados determina os sentidos produzidos pelo discurso cinematográfico. Um plano, cena ou sequência podem desencadear efeitos diversos quando justapostos a diferentes imagens.

Enquanto a linearidade faz de *Mulherzinhas* (ALCOTT, 1868/2018) uma história sobre como meninas se tornam mulheres, a não-linearidade de *Adoráveis Mulheres*, nos apresenta jovens mulheres lidando com os limites a elas impostos pela sociedade enquanto olham para o passado com certa nostalgia. De acordo com o pensamento psicanalítico,

nostalgia parece ser a saudade de um lugar, mas é na realidade um anseio por um tempo diferente – o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido ainda mais amplo, a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso. Os desejos nostálgicos de transformar a história em uma mitologia individual ou coletiva, de revistar os tempos como espaço, recusando render-se à irreversibilidade do tempo que atormenta a condição humana. Assim, o passado da nostalgia, parafraseando William Faulkner, não é sequer passado. Pode ser apenas um tempo melhor, ou um tempo mais lento – tempo fora do tempo, não sobrecarregado por agendas repletas de compromissos. (BOYM, 2017, p.154)

O investimento em um tempo melhor que o presente reflete não só na estrutura narrativa, como também é reforçada pela fotografia. O passado tem um brilho dourado (Figura 29), com predominância de tons quentes, essa luz “que aquece” é abandonada e os tons frios passam a dominar a tela (Figura 28).

Figura 28 – Presente



Fonte: (*Adoráveis Mulheres*, 2019)

Figura 29 - Passado



Fonte: (*Adoráveis Mulheres*, 2019)



O confronto constante entre passado e presente pela justaposição de sequências visualmente contrastantes e em linhas temporais diversas, complexifica o arco narrativo, uma vez que o tempo é fragmentado, assim como o espaço, o que passa a ligar esses blocos é a emoção. As oposições de sentimento nos levam, pelo processo de identificação, a desejar o regresso a um tempo mais inocente e cheio de promessas.

Esse desejo, no transcorrer da narrativa, vai aumentando e chega ao ápice com a morte de Beth. A febre escarlata não conseguiu levá-la, mas enfraqueceu seu coração e isso, no presente, a mata. O filme usa da simetria entre dois momentos para intensificar a dor que Jo sente ao perder Beth. Enquanto a Jo do passado tem urgência para saber o que acontece com sua irmã (Figura 30), a Jo do presente é cautelosa, pois ela sabe que a recuperação de sua irmã não passa de uma fantasia (Figura 31).

Figura 30 - Jo percebe que Beth está bem



Fonte: (*Adoráveis Mulheres*, 2019)

Figura 31 - Jo descobre que Beth morreu



Fonte: (*Adoráveis Mulheres*, 2019)

Nesse momento, a nostalgia de Jo se transmuta em melancolia, um estado que Freud relaciona ao luto, porém desse diverge por sua essência narcisista. No luto, há a perda de um objeto amado, o que se perde na melancolia é o próprio amor por um objeto, o eu idealizado.

A melancolia caracteriza-se psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até à expectativa delirante de punição. Este quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (FREUD, 1917/2016, p. 209)

A *mise-en-scene* do sepultamento de Beth, mostra como Jo tem dificuldade em transpor os sentimentos. Meg é a primeira a se retirar, o pai das meninas leva uma Marmee relutante – que pode ser entendido como uma intervenção, ele a ajuda a não permanecer na dor – e Jo ali fica (Figura 32).

Figura 32 - Beth é sepultada



Fonte: *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2019)

Logo em seguida, somos mais uma vez levados ao passado que dessa vez também nos deixa melancólicos. O casamento de Meg é o último momento em que todas as quatro irmãs estão juntas, sinalizando o fim da infância, que acaba ficando ainda pior quando Jo rejeita Laurie e uma distância é estabelecida entre eles. Ela sofre sucessivas perdas – da irmã, do melhor amigo e da própria confiança como autora.

A partir daí, o filme segue apenas na linha temporal presente, Jo permanece em Orchard na casa da família e quando questionada por Marmee sobre sua escrita, diz ter abandonado-a pois não havia salvado. Quando Jo descobre que Laurie está voltando da Europa, ela vê ali um fio de esperança, mas que logo se esvai quando ele e Amy aparecem casados.

A impossibilidade de se reconciliar com o *eu* por si só, faz do desejo de ser amada uma necessidade vital. O narcisismo melancólico, ao atuar na degradação da autoestima, faz aquele que já não consegue achar o amor em si buscar em outrem o amor que lhe falta. Jo vocaliza essa necessidade para Marmee:

Jo se levanta e anda, ansiosa  
 MARMEE: O que houve?  
 JO: Talvez...talvez eu tenha me precipitado ao rejeitá-lo (Laurie)  
 MARMEE: Você o ama?  
 JO: Se ele tentasse mais uma vez, eu acho que diria sim...você acha que ele fará isso?  
 MARMEE: Mas você o ama?  
 JO (lacrimejando): Eu sei que eu me importo mais em ser amada. Eu quero ser amada.  
 (GERWIG, 2019)

O masoquismo, intrínseco à melancolia, leva a jovem ao impulso destrutivo. Ao queimar seus escritos ela quer dar um fim a si mesma. Ela tenta destruir o que estrutura sua identidade ao repetir o ato de uma Amy imatura que no passado a trouxe tanta dor. Lembramos do momento em que Amy justifica a queima do manuscrito da irmã devido a escrita ser o que Jo mais amava.

Porém, quando só resta a história que fez para Beth, ela recua e vai escrever fazendo exatamente o que a irmã havia lhe pedido – escrever não para satisfazer suas vaidades, mas para ajudar os outros. Ela volta a escrever, por Beth, e inconscientemente, por ela. A escrita é a forma que Jo encontra para elaborar suas perdas.

Escrever sobre experiências, sentimentos e pensamentos pode ter grande valor terapêutico, possivelmente porque isso auxilia a fazer reflexões. Estas reflexões possibilitam examinar cada experiência a partir de vários ângulos, em vez de, por exemplo, tentar transferir culpas para outros. Neste exercício reflexivo a pessoa pode identificar questões e eventos que moldaram e impactaram sua vida e entender o que elas estão fazendo e por quê. Fomenta-se, desta forma, o conhecimento sobre o significado pessoal de experiências estressantes, o que pode beneficiar a saúde (PANNEBAKER *apud* BENETTI; OLIVEIRA, 2016, p.71)

Por meio da escrita autobiográfica, Jo consegue organizar seus sentimentos, ao relembrar o passado ela tem a possibilidade de reelaborar as perdas que viveu. “Ela escreve como se fosse salvar a vida de alguém, provavelmente a dela própria” (LISPECTOR *apud* BENETTI; OLIVEIRA, 2016, p.75).

#### 5.1.4 “A escritora no sótão”

Na jornada para encontrar sua voz autoral, Jo precisa superar obstáculos a ela impostos pelo simples fato de ser mulher. Assim, como no cinema contemporâneo, o cenário literário do século XIX marginalizava as mulheres. O discurso androcêntrico reforçava a ideia de uma inferioridade intelectual feminina, enquanto celebrava a genialidade dos homens. No ensaio *Um teto todo seu*, a escritora Virginia Woolf questiona essa estrutura:

Aquelas que conseguissem romper o cerco e produzir obras teriam ainda de enfrentar o julgamento parcial do mundo: “O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: ‘Escreva se quiser, não faz diferença para mim’. O mundo dizia, gargalhando: ‘Escrever? O que há de bom na sua escrita?’[...] Aos homens, na pior das hipóteses, lhe seria reservado indiferença. Já quanto às mulheres, na melhor das conjecturas, seu trabalho seria questionado acerca de sua validade e relevância. Julgadas mais pela autoria do que pelo valor estético, as obras de autoria feminina foram delegadas à marginalidade e à invisibilidade. A produção das mulheres permaneceria, até os dias de hoje, cerceada por afirmações que dissuadissem a criação: “Sempre haveria uma afirmação dessas – você não pode fazer isso, você é incapaz de fazer aquilo – contra a qual protestar ou que se devia superar” (WOOLF, 2014, p. 78-80).

A apresentação da protagonista evidencia os obstáculos que entre ela e seu sonho se colocam. A cena serve para nos apresentar obstáculos que a escritora enfrentará, caso queira fazer da escrita a sua profissão. Ela será julgada por ser mulher, suas conquistas são motivo de piada para uma sociedade que vê mulheres como seres inferiores.

JO ( nervosa apresenta o material): Uma amiga pediu que eu te apresentasse essa história, escrita por ela – ela ficaria muito feliz em escrever mais coisas do tipo caso seja de seu interesse.

SR. DASHWOOD (folheando as páginas): Não é a primeira tentativa dela, não é?

JO: Não, senhor; ela já foi publicada pelo Olympic e pelo Scandal, e ainda ganhou um prêmio por um conto publicado na Blarney Stone Banner.

MR. DASHWOOD: Um *prêmio*?

JO (envergonhada) Sim.

Sr. Dashwood com um olhar a mede da cabeça aos pés

Ela também não poderá escrever sobre o que quer, mas sim sobre o que vende – histórias de simples apreensão, expositivas e voltadas para a ação. Para ganhar dinheiro, suas narrativas não devem desencadear efeitos duradouros no leitor, o texto deve servir ao propósito único da diversão.

MR. DASHWOOD: Nós vamos ficar com isso.

JO: Sêrio?

MR. DASHWOOD: Com alterações. Está muito grande.

Ela concorda e ele devolve o texto para ela, com páginas e páginas cortadas. Ela examina o trabalho

JO: Você cortou...Eu tive o cuidado de fazer alguns pecadores se arreenderem.

MR. DASHWOOD: Este país acabou de sair de uma guerra. As pessoas querem diversão, não sermões. Moral não vende nos dias de hoje. Não esquece de dizer isso para sua “amiga”.

Jo olha para o manuscrito alterado.

JO: O que você – quer dizer, quanto você pretende pagar por ....

SR. DASHWOOD: Nós pagamos 25 à 30 dólares por coisas do tipo. Pagaremos 20 por este.

JO (preferindo dinheiro à arte) Você pode ficar com ele. Faça as edições. (GERWIG, 2019)

Esse trecho também mostra que o seu trabalho vai ter um valor menor, independente do conteúdo, algo que ela aceita. Ela abre mão da integridade do seu texto para que tenham dinheiro para viver e, ainda, ajudar a família; e também de seu nome, para não envergonhar a família e afastar possíveis leitores.

No século XIX, um nome podia ser a diferença entre sucesso e fracasso. As irmãs Bronte, citadas por Amy como as únicas mulheres elevadas ao estado de gênios, usaram pseudônimos para fugir das críticas moralistas que receberiam caso assinassem com seus nomes reais pois ao contrário dos romances sentimentais, os seus livros eram “pouco femininos”. Segundo Charlotte Bronte:

Adversas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Curren, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmos mulheres porque — embora então não suspeitássemos de que a nossa maneira de pensar e de escrever não era o que se chama “feminina” — tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo. (BRONTË, 1985, p. 6)

No caso de Jo, ela prefere manter a autoria anônima, pois, como mais tarde revela para Friederich, os elementos escandalosos de seu texto poderiam causar transtornos a sua mãe por ter uma filha que desafia as normas de gênero. Jo passa sua vida toda fugindo da feminilidade doméstica, ela deseja ser um menino e sua escrita passa a refletir esse ideal.

O distanciamento daquilo que mais deseja faz parte da jornada mítica (Figura 33) que a protagonista deve viver para curar o feminino ferido. Fica claro em diversos momentos da trama que Jo rejeita a feminilidade tão demarcada em irmãs. De acordo com Maureen Murdock, que concebeu essa jornada de cura, “se o feminino é visto como negativo, passivo ou manipulador a criança pode rejeitar as qualidades associadas ao feminino, até mesmo as características positivas como cuidado, intuição, expressar emoções, criatividade e espiritualidade”(MURDOCK, 2016, n.p.).<sup>26</sup>

Figura 33 – Jornada da Heroína



Fonte: Nexo Jornal

<sup>26</sup> Disponível em <<https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/>> Acessado em 30 de nov. 2020

A sua ambição (masculina) a conduz à Nova Iorque, lá ela está sozinha no mundo dos homens e lá sua provação começa. Ela se orgulha dos prêmios que ganha, faz com que ela se sinta reconhecida (ilusão de sucesso), porém ela mal consegue se sustentar, vê sua criatividade ser dispensada, nem mesmo pode assinar seus contos com o próprio nome.

A dura e sincera crítica que Friederich faz ao trabalho de Jo, instaura uma dúvida nela, afinal de contas o estilo literário refletia o que era de mais popular, eram histórias de heróis não de donzelas indefesas. A opinião do jovem professor faz a escritora explodir e ofendê-lo. Depois desse episódio, ela retorna à casa da família e procura se afastar da escrita (descida).

É um momento que a crise se instaura, a protagonista percebe que sua característica masculina não a livrara do peso de ser mulher. Depois da morte de Beth, ela encontra a melancolia, deixando seus pais e irmã preocupados. Ela se sente tão solitária que cogita até mesmo casar (encontro com a deusa).

Nesse momento, o que ela quer é se sentir inteira de novo, para isso ela deve reconciliar-se com o feminino. “Para que a heroína possa ser trazida de volta à vida, ela precisa empreender uma jornada paralela ao submundo, encontrar a Deusa ou simplesmente passar por um período de depressão” (ROSA et al, 2018, p.241).

Em seu processo de cura, ela começa a escrever sobre algo que para ela não despertaria o interesse de ninguém— a sua infância. Como antes exposto, ela faz disso uma terapia, ela não descansa até que tenha o suficiente para mandar para o Sr. Dashwood. Nesse processo de *escrita de si* ela deixa de lado as histórias épicas de heróis apreciadas pelo público e começa a falar sobre o seu íntimo, porém, mais uma vez, Amy é quem a ajuda a entender que só porque alguém disse que as histórias sobre a esfera privada não importam, não faz disso uma verdade absoluta (reconciliação com o feminino).

JO: Eu comecei algo... mas não acho que seja muito bom.

AMY: Todo mundo gosta do que você escreve.

JO(incisiva)Não, ninguém gosta

MEG: Eu gosto

JO: É sobre nossa vidinha.

AMY : E daí?

JO: Quem iria se interessar por uma história sobre as dores e alegrias da vida doméstica? Isso não importa, de verdade.

AMY : Talvez nós não enxergamos essas coisas como relevantes, porque ninguém escreve sobre elas.

JO: Não, escrever sobre algo não o torna importante, só reflete a importância.

AMY: Eu não tenho certeza. Talvez escrever sobre algo o tornará importante.

JO (impressionada) Quando você ficou tão sábia?

AMY: Eu sempre fui, você que estava mais preocupada em enxergar só os meus defeitos. (GERWIG, 2019)

Em paz com seus defeitos e virtudes (reincorporação do masculino), Jo volta a Nova Iorque para mais uma vez se encontrar com o Sr. Dashwood. Ele que a princípio descarta o material, só percebe a importância do que tem em mãos quando suas filhas leem o manuscrito e exigem conhecer o restante da história das irmãs March. Dessa vez quem oferece algo não é ela, e sim o Sr. Dashwood, confiante, ela exige ficar com os direitos autorais (união). Dashwood aceita, com uma condição, que a personagem principal se case, Jo acaba cedendo, pois, ao perder o controle do destino da personagem, ela conquista o seu.

### 5.1.5 “A Verdadeira mulher”

No século XIX, a valorização da família patriarcal e da infância, a mulher passa ter papel fundamental na manutenção da unidade familiar. Ela era mãe dos filhos da nação e o centro moral do lar, responsável por conter os impulsos imorais de filhos e maridos. Segundo Welter (1966, p. 152), "os atributos de uma “verdadeira mulher”, pelos quais as mulheres se julgavam e eram julgadas por seus maridos, vizinhos e sociedade, podem ser divididos em 4 “virtudes” - piedade, pureza, submissão e domesticidade.”

A mulher se torna “refém” do marido, mas é por isso recompensada – ao se comprometer com a passividade ela ganha status social. A mãe, nessa sociedade, é valorizada pois é ela a responsável pela educação moral e cívica das crianças. A maternidade passou a ser idealizada e o papel de mãe vira o destino “natural” de toda mulher.

Segundo Zanello esse ideal perdura e serve para manter mulheres sob uma dupla submissão – ao amor e à maternidade, que se faz eficaz através do “dispositivo materno”.

Dentro de sua concepção

O termo “dispositivo materno” foi assim escolhido em função da **naturalização da** capacidade de cuidar (em geral) nas mulheres, decorrente justamente dessa mescla [...] entre a capacidade de procriação e a maternagem, bem como seus desdobramentos as tarefas dos trabalhos domésticos e a responsabilização do bom funcionamento da casa. Uma diferença física foi transformada em desigualdade social, tanto na atribuição naturalizada das tarefas do cuidar (cuidar dos filhos, da casa, mas também de enfermos, deficientes, pessoas idosas etc., quanto na invisibilização e desvalorização delas (mesmo quando exercidas profissionalmente têm baixos salários e, muitas vezes, condições precárias. Se o cuidar é “natural”, seremos demandadas (e nos exigiremos) a funcionar nesse dispositivo. Executar tal cuidado exige dispêndio de energia física ou psíquica, além de um saber fazer[...] Ou seja, é trabalho. No entanto, recebeu uma “capa afetiva”, para transformar em “espontaneidade o que é fruto de um processo gendrado de subjetivação. (ZANELLO, 2018, p.150)



Marmee tenta ser o melhor pode para as suas garotas, ela ensina bondade, paciência e incentiva que elas sejam o que quiserem, mas deixa claro que não é uma tarefa fácil. Ela precisa criar 4 jovens com pouquíssimo dinheiro e sem a ajuda do marido, que luta na guerra, mas, enquanto faz isso, ela assume para Jo que sente raiva o tempo todo. Ela não é naturalmente paciente como as meninas acreditam que seja.

JO: O que tem de errado comigo? Eu fiz tantas resoluções e escrevi coisas tristes e chorei pelos meus pecados, mas nada parece ajudar. Quando eu fico com raiva, perco a cabeça, poderia machucar qualquer pessoa e gostar disso.

MARMEE: Você é parecida comigo.

JO: Mas você nunca fica brava.<sup>27</sup>

MARMEE: Eu sinto raiva todos os dias da minha vida.

JO: Você?

MARMEE: Eu não sou paciente por natureza, mas depois de quase 40 anos eu aprendi a não me deixar levar por impulsos. (GERWIG, 2019)

Ao expor seus defeitos, ela mostra para Jo que não é perfeita e que existem muitas coisas sobre ela que as garotas não sabem. Tia March reforça isso ao dizer que Jo não tem a mínima ideia do que sua mãe gosta ou quer, a mulher abre mão de sua individualidade pelo bem da família. Porém, ela não é nem um pouco submissa, não se curva ao marido e a palavra final é dela, ela não é definida pelas relações que estabelecem com os homens. Ela não é apenas esposa e mãe, também é ativa na comunidade.

Esse ideal de feminilidade, que confina mulheres no espaço privado, afeta de diversos modos as irmãs March e Marmee. Ainda segundo Welter

Uma mulher real constantemente achava que não estava aos pés da Verdadeira Mulher: algumas se culpavam, outras desafiavam as normas ou se agarravam às virtudes. De alguma maneira, nessa mistura de desafio e aceitação, mudança e continuidade, a Verdadeira Mulher se transformou em Nova Mulher. (WELTER, 1966, p.174)

Marmee luta para ser uma boa mãe e esposa, Meg sofre com a vida doméstica, Beth é tão abnegada que sempre prioriza as necessidades dos outros, Amy sabe que depois do casamento será apenas um belo ornamento para sociedade e Jo tenta de todas as formas se distanciar desse papel. Elas se aproximam muito mais da Nova Mulher, que se tornou o símbolo do feminismo estadunidense do século XIX.

---

<sup>27</sup> Fala retirada do *Mulherzinhas* (ALCOTT, 1868) mas que nunca antes tinha sido incorporada em adaptações.

No filme, para deixar claro o papel ativo que o feminino assume na família March. Elas são barulhentas e criativas, na primeira visita a casa dos Laurence as meninas não se comportam de acordo com o que é esperado de garotas educadas. Amy mexe nos livros de arte, Jo diz que o avô de Laurie não é tão bonito quanto o dela e ainda pergunta se pode ler os livros da imensa biblioteca que o garoto tem ao seu dispor.

O que as leva até a mansão é o comportamento “inadequado” de Amy, ela desrespeita a autoridade do professor ao fazer uma caricatura, a pedido das colegas. Ela apanha e chega até mesmo a sangrar. Não importa a idade da mulher, ela será duramente punida quando tentar questionar as regras. O episódio também nos leva a refletir sobre as atitudes dos homens quando uma mulher os representa de forma simplória e estereotipada. A ofensa é tamanha que exige uma resposta violenta, mas quando a situação se inverte, nós devemos nos calar.

É importante dizer que a vontade de Laurie em estar perto de todas elas, faz com que ele passe muito tempo olhando pela janela (Figuras 34 e 35) na esperança de vê-las, mas o olhar dele não as objetifica, ele as vê por inteiro. A câmera subjetiva nos faz vê-las pelo ponto de vista de Laurie. Elas não são objetos para serem contemplados, elas estão em constante movimento.

Figura - 34 – Laurie olha para a casa da família March



Fonte: Adoráveis Mulheres (GERWIG, 2019)

Assim como as mulheres, aprisionadas pelo Culto da Domesticidade, enxergavam o mundo por suas janelas, Laurie, preso em sua casa, sonha com o que vê através delas, ele deseja fazer parte daquele grupo. Desde o primeiro encontro com elas, ele espera uma oportunidade para se aproximar. Ele espera ser salvo e só as meninas podem salvá-lo da monotonia.

Figura 35 – Laurie vê Amy chorando embaixo de sua janela



Fonte : *Adoráveis Mulheres* ( GERWIG, 2019)

Ele acaba aceito por elas, torna-se membro do clube de “cavaleiros” das meninas, ele acaba até agindo como um irmão ciumento quando critica Meg pelo vestido que usava no baile de debutante. A forma que ele age, condenando-a por tentar ser outra pessoa, não é, em sua essência, diferente das tentativas de Jo de afastar Meg e John da mesma forma . É por Jo, a única que o chama de Teddy, que ele realmente se apaixona, mesmo parecendo flertar com todas elas. Jo é quem convence as irmãs a aceitá-lo.

A forma como a amizade entre os dois se desenvolve mostra o quão não-convencional os dois são. Ela enxerga nele seu igual, consegue ser sincera com ele como não é com ninguém. Não existe uma hierarquia entre eles que a seu modo não se encaixam nos padrões. Jo vê em Laurie o que ela queria ser, enquanto ele não quer lidar com as responsabilidades de ser um homem. Eles não querem interpretar os papéis que outros escolheram por eles.

Há uma certa ambiguidade de gênero entre essas duas personagens, os limites entre masculinidade e feminilidade não são bem definidos. Se Louisa May Alcott quis deixar isso ao escolher um nome “feminino” para um menino e um “masculino” para uma menina, o filme reforça essa característica visualmente.

Para reforçar a fluidez das personagens, Jo e Laurie dividem peças de figurino, mas não é como se a garota simplesmente se vestisse como um menino, o guarda-roupa não adere a um gênero específico, funcionando tanto para Jo quanto para Laurie (Figura 36). O colete, parte da indumentária masculina da época, passa a integrar o figurino de Jo depois que ela conhece o vizinho e o item se torna elemento central do seu estilo quando adulta.

Figura 36 – Laurie e Jo usando o mesmo colete



Fonte: Sony Pictures Entertainment

A tentativa de Laurie em transformar a amizade no que todos esperam – um casamento – acaba os afastando. Jo o ama profundamente, mas não do modo que ele gostaria, por mais que tenha tentado, ela não consegue. Ela não quer perder o amigo, mas se aceitá-lo é a condição para tal, ela prefere deixá-lo.

Jo, diz a ele que nunca irá se casar, pois ela sabe que o casamento tiraria dela toda a autonomia necessária para ir atrás do seu sonho. Ela paga um preço alto por escolher esse caminho, a solidão a oprime e o medo de ficar sozinha faz ela questionar suas escolhas em relação a Laurie. Já tomada pela melancolia, expõe sua dor para a mãe.

Jo (chorando): Mulheres têm mentes e almas, além de apenas corações. E elas têm ambições e talento, além de beleza. Cansei de ouvir que, à mulher, cabe apenas o amor. Mas eu me sinto tão só. (GERWIG, 2019)<sup>28</sup>

A escolha de mais uma vez usar um plano subjetivo (Figura 37) revela o desejo da realizadora de enfatizar a fala da personagem, o que ela diz é importante e nós devemos prestar atenção, ao mesmo tempo nos ajuda perceber o quão pouco as coisas mudaram nos últimos 150 anos. De acordo com Kehl “para cada mulher nascida no século XIX, e ainda hoje, apresenta-se a questão de ser um sujeito ou colocar-se como objeto do discurso do Outro, segundo os ideais de feminilidade constituídos no mesmo período.”(KEHL, 2016, p.42).

Figura 37 – Jo desabafa com Marmee



Fonte : *Adoráveis Mulheres* ( GERWIG, 2019)

<sup>28</sup> Fala retirada do romance *Rose in Bloom* (1876) de Louisa May Alcott.

O patriarcado, que estabelece uma hierarquia entre homens e mulheres, também organizava as mulheres em diferentes posições de prestígio. Enquanto a mulher casada era respeitada, as demais mulheres eram divididas em putas e/ou solteironas. Essas mulheres passaram a ser “perseguidas” por leituras variadas, sobretudo médicas, como sendo malsucedidas, mal-amadas e adoecidas (ZANELLO, 2018, p.69-73). Abrir mão da sua independência não parece tão ruim quando a posição de esposa confere *status*.

Depois de sua reconciliação com o feminino, Jo recebe a casa da Tia March como herança e decide transformá-la em uma escola mista. Ela é independente, sem precisar de nenhum homem, e agora sim ela está pronta para amar. A relação com Friedrich, porém, não segue as normas da época, eles não se casam, Jo preserva seu patrimônio e encontra seu verdadeiro final feliz: ver seu livro publicado (Figura 38)

Assim como suas irmãs, ela faz o melhor que pode dentro das enormes limitações impostas a ela. Sem abrir mão de quem é, Jo consegue o que quer e não se contradiz, como era a vontade de Louisa May Alcott, a verdadeira Josephine March<sup>29</sup>.

Figura 38 - Jo segurando seu livro.



Fonte : *Adoráveis Mulheres* ( GERWIG, 2019)

---

<sup>29</sup> As personagens de *Mulherzinhas* (ALCOTT, 1868) são baseadas na autora, suas irmãs e mãe.

## 6 CONCLUSÃO

Fica claro, depois dessa longa análise, que Greta Gerwig, como roteirista e diretora, fala de uma posição feminina. Em *Adoráveis Mulheres* (GERWIG, 2009), as personagens femininas não são importantes pelo efeito que possam causar no protagonista masculino, elas controlam a narrativa, sobretudo, Jo.

A jornada de Jo, para encontrar sua voz como autora, é o fio condutor da história, não o relacionamento que estabelece com os personagens masculinos. Na verdade, as relações que deixam as marcas mais profundas e estabelecem os vínculos mais fortes, são aquelas que as mulheres March constroem entre si.

Mesmo que a forte união de Jo e Laurie nos leve a questionar isso, eles se enxergam como iguais, ou seja, não há ali uma hierarquia baseada em simples binariedade. E o que ocorre é a integração dele ao mundo das mulheres, não o contrário. Ainda que muitas vezes a câmera assume seu lugar, ao olhar dele não é fetichizante, isso fica claro nas cenas em que as vê através de sua janela. O plano é sempre aberto e elas também estão sempre fazendo alguma coisa - caminhando, brigando, preparando uma viagem de emergência, escrevendo, etc.

O tempo todo somos lembrados da posição ativa feminina nessa história, as personagens estão sempre em movimento, na *mise-en-scene* elas nunca estão fixas em uma posição. E mesmo que todas sejam muito bonitas – como grande parte das estrelas de Cinema – elas não são objetos para serem contemplados. O que elas representam não pode ser resumido à aparência.

As personagens além de dinâmicas, representam diversos tipos possíveis de feminilidade. Embora, algumas estejam mais aderidas a um tipo tradicional de identidade, isso não as reduz a um único papel, por exemplo, Marmee não é apenas mãe, ela é uma mulher que se faz presente na comunidade e sua empatia não é condicionada por nenhuma obrigação - ela é boa, pelo simples fato de ser.

O fato de o filme trazer representações femininas positivas, não quer dizer que a existência das personagens na *diegese* seja perfeita. Na verdade, os problemas que elas enfrentam por serem mulheres são o centro da narrativa. As dificuldades que se colocam no caminho delas, tão parecida com as que ainda enfrentamos hoje, facilita a identificação empática.

A lógica da dominação masculina nos localiza em um lugar de inferioridade e de dependência, embora legalmente não haja mais entraves para que uma mulher busque sua



independência financeira, na maior parte dos países ocidentais, a equiparação salarial é uma realidade distante. Segundo estimativas do Fórum Econômico Mundial a disparidade salarial entre gêneros só será superada em 257 anos.

Recentemente, a revista Forbes divulgou a lista de atores e atrizes mais bem pagos de Hollywood, nela os ganhos da atriz que mais faturou, não representam nem a metade do que o homem em primeiro lugar faturou. E isso não parece ser diferente entre os realizadores, uma vez que os filmes dirigidos por mulheres ainda, em sua maioria, têm os mais baixos orçamentos.

Para quem está familiarizado com os trabalhos anteriores de Gerwig, percebe que ela costuma falar de um lugar muito pessoal. Em *Frances Ha* (BAUMBACH, 2013), que co-escreveu com seu parceiro criativo e de vida, Greta Gerwig interpretou uma versão dela mesma; e em *Ladybird* (GERWIG, 2017), sua estreia na direção, fala sobre sua adolescência e relação complicada com a mãe. Quando comparamos Frances à personagem interpretada por Saoirse Ronan em *Ladybird* (GERWIG, 2017), percebemos que talvez elas sejam a mesma pessoa em diferentes momentos da vida.

A sua Jo March, também interpretada por Saoirse Ronan, não foge à regra. Os obstáculos que se colocam entre a escritora e seu objetivo, parecem muito com os problemas de grande parte das mulheres que hoje buscam sucesso em áreas criativas. A alteração que faz na estrutura narrativa torna esse o grande tema da sua versão do clássico de Alcott. Desse modo ela confere atualidade a um texto tantas vezes adaptado para os meios audiovisuais.

Ela projeta sua subjetividade na personagem principal, que por ser um *alter ego* da autora de *Mulherzinhas* (1868), também reflete a identidade de Louisa May Alcott. Greta Gerwig incorpora em seu texto elementos alheios ao livro e relacionados com a vida de Alcott. A principal mudança que a roteirista/produtora faz – não casar Jo – não desrespeita a obra de Alcott, mas sim realiza o desejo da autora, que assim como Jo, teve que abrir mão do final planejado para sua protagonista, para garantir sua independência como artista.

Através de suas personagens nos diz que as histórias femininas importam, mesmo que o mundo diga o contrário, nós devemos continuar contando-as, reivindicando o poder de controlar nossas próprias narrativas. Um mundo que nos trata diferente, faz com que nossas experiências não sejam as mesmas, por isso um ponto de vista feminino é fundamental. *Adoráveis Mulheres* assim é, pois uma mulher se identificou na história de outra. Greta Gerwig se vê em Jo e em Alcott, e por isso quis compartilhá-la com o mundo. Ao fazer isso ela dá a outras garotas e mulheres a chance de viverem no Cinema a mesma experiência.

O poder da identificação é tamanho que pode nos inspirar a transformar nossas realidades. Ver alguém parecido com você fazendo algo que você não achava ser possível , amplia nossos horizontes de possibilidades. E mais do que nunca, é preciso ampliar o horizonte para as mulheres. O Cinema tem esse poder, basta que mais espaço seja dado para as realizadoras, da mesma forma que é aberto aos diretores.

## REFERÊNCIAS

- ALCOTT, Louisa May. **Mulherzinhas** (1868). Via Leitura., 2018
- ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 159-176, jan-jul. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3lRzW8b>>. Acesso em 07 dez. 2020.
- BECHDEL, Alison. **Dykes to Watch Out For**. Michigan, EUA: Firebrand Books, 1986
- BENETTI, Idonézia Collodel; OLIVEIRA, Walter Ferreira de. **O poder terapêutico da escrita: quando o silêncio fala alto**. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental, Florianópolis, v. 8, n. 19, p.67-79, set. 2016
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 23, p. 153-165, jul. 2017.
- BRONTË, Charlotite. **Introdução** In: BRONTË, Emily. O morro dos ventos uivantes. Tradução de Vera Pedroso. São Paulo, Cedibra, 1985.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13.ed. São Paulo: Ática, 2009.
- CHENEY, Ednah. **Louisa May Alcott: Her Life, Letters, and Journals**. 1889
- CRUEA, Susan M. **Changing Ideals of Womanhood During the Nineteenth-Century**. General Studies Writing Faculty Publication, 2005
- DOANE, Mary Ann. A Economia do Desejo: A Forma da Mercadoria no/do Cinema. In: BELTON, John. **Movies and Mass Culture**. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- FONSECA, Francisco. Mídia, poder e democracia: teoria e práxis dos meios de comunicação. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 6, p. 41-69, jul-dez. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3qE4mhE>>. Acesso em 20 nov. 2020.
- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Tradução Marilene Carone. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 49 n. 90, p. 207-224. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2LaOIdr>>. Acesso em 07 dez. 2020.
- GERWIG, Greta. **Adoráveis Mulheres**.. Los Angeles, Estados Unidos. Sony Pictures Entertainment, 2019
- GOLDSMID, Rebeca; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. Relação fraterna: constituição do sujeito e formação do laço social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 771-788, dez. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2IuaesU>>. Acesso em 05 dez. 2020.

- GOLDSMID, Rebeca; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. A função fraterna e as vicissitudes de ter e ser um irmão. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 293-308, dez. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/3mV0tTI>>. Acesso em 07 dez. 2020.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HINTZ, Helena Centeno. Dinâmica da Interação do Casal. **Pensando Famílias**, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 31-40, ago. 1999.
- INSTITUTO GEENA DAVIS. **SeeJane 2019**. Los Angeles. 2019
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: Identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.
- LAUZEN, Martha. **The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019**. San Diego. 2020
- MORIN, Edgar. **Estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo I - Neurose**. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2011.
- MOTION PICTURE ASSOCIATION. **Relatório THEME 2019**. Los Angeles. 2020
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983. p. 437-453.
- NEVES, Ana Sofia Antunes das. **As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"?** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, dez. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/3qBAbYE>>. Acesso em 6 dez. 2020.
- ROSA, Karla Suzart et al **A jornada da heroína: outra abordagem da representação feminina nos games XVII SBGames**. Foz do Iguacu . 2018
- ROSSMAN, Gabriel; Schilke, Oliver. Close, But No Cigar: The Bimodal Rewards to Prize-Seeking. **American Sociological Review**, Chicago, v. 79, n. 1, p. 86-108, fev. 2014. Disponível em:<<https://bit.ly/3qAOeO>>. Acesso em 07 dez. 2020.
- SILVA, Karina Gomes Barbosa da. **Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- SMITH, Stacy L et. al. **Inclusion in the Director's Chair: Analysis of Director Gender & Race/Ethnicity Across 1,300 Top Films from 2007 to 2019**. Los Angeles. 2019
- SOLLOWAY, Jill. **The Female gaze**. TIFF 2016. Toronto, Canadá. 2016
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003

THOMPSON, John Brookshire. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 2011

VELOSO, Ana Maria da Conceição. **Gênero, Poder e Resistência**: As mulheres nas indústrias culturais em 11 países. Tese (Doutorado) – Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

WELTER, Barbara. The Cult of True Womanhood: 1820-1860. **American Quarterly**, Baltimore, v. 18, n. 2, p. 151-174, 1966. Disponível em:<<https://bit.ly/3lWt7SK>>. Acesso em 7 dez. 2020.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 12ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

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

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: Cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018