

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

TAÍS HELENA MALLMANN

A Literatura Juvenil reescrita:

Mulherzinhas e O Senhor March

Porto Alegre

2012

TAÍS HELENA MALLMANN

A Literatura Juvenil reescrita:

Mulherzinhas e O Senhor March

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar

Porto Alegre

2012

TAÍS HELENA MALLMANN

A Literatura Juvenil reescrita:

Mulherzinhas e O Senhor March

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

Profa. Dra. Ana Maria Tramunt Ibaños – PUCRS

Profa. Dra. Rosane Cardoso- UNISC

Porto Alegre

2012

Eu acabo de abrir meu castelo no ar. Dedico esta dissertação para
todas as *Mulherzinhas* que ainda buscam a chave.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À CAPES pela bolsa parcial oferecida, sem a qual essa conquista não seria possível;

À professora Dra. Vera Teixeira de Aguiar, pela paciência, orientação e compartilhamento de expertise no desenvolvimento deste trabalho;

Aos professores do curso de pós-graduação da FALE/PUCRS, pelo acolhimento e por proporcionar tantos momentos de reflexão;

Às colegas de projeto de pesquisa, Talita, Marcira e Sabrina, pelas deliciosas tardes de discussões teóricas e compartilhamento de experiências;

Aos colegas de trabalho, Clarissa Costa, Lisiane Seligmann, Thais Fernandez, Elise Correa, Fábio Conrado, Fernanda Thundim, Carolina Barros e Marcell Toazza, pelo suporte nas horas mais necessárias e por cada palavra de incentivo;

À Erica Schultz, pelas discussões acerca das obras analisadas e por cada semente da dúvida implantada em minha mente. Muito obrigada por sempre acreditar em mim;

Aos amigos que tornaram meus dias sempre melhores: Paula Rodrigues, Odi Alexander, Cibeli Freitas, Lidiana de Moraes, Josiane Moraes, Monica Klen e Gustavo Saldivar;

Ao meu “personal howler”, Felipe Nogueira, por aguentar meu mau humor, e sempre me motivar a ir além.

À minha revisora, e também amiga, Aline Job, por ter aceitado a missão quase impossível de se aventurar em meus escritos.

E por último, mas não menos importante, à minha família, especialmente minha mãe, por aguentar cada ligação noturna e cada choro por socorro.

Amo muito todos vocês!

Jo said sadly: “We haven’t got Father, and shall not have him for a long time”. She didn’t say “perhaps never”, but each silently added it, thinking of Father far away, where the fighting was. (ALCOTT, 1994, p.3)

Entristecida, Jo disse: - Não temos pai, e não o teremos por muito tempo. Ela não havia dito “talvez nunca o tenhamos”. Cada uma de nós assentiu, em silêncio, pensando em nosso pai, tão distante, onde a guerra estava acontecendo. (ALCOTT, 1998, p.10)

RESUMO

Nesta dissertação, estudamos duas obras de literatura estrangeira, *Mulherzinhas* (1868) e *O Senhor March* (2005), respectivamente de Louisa May Alcott e Geraldine Brooks, e a relação intertextual entre elas. Objetivamos entender a especificidade da literatura juvenil e como a mudança de elementos na recontagem do enredo acarreta em um novo público a quem a história se destina. Usando como metodologia a pesquisa bibliográfica, traçamos a construção histórica e cultural da infância e da juventude e o surgimento da literatura juvenil estadunidense sobre a base dos manuais de boa conduta. Em um primeiro momento, apresentamos as considerações acerca da história do surgimento da juventude como categoria social e da literatura voltada para ela, a partir dos estudos de Nelly Novaes Coelho, Luís Groppo, João Luís Ceccantini, Jaime Padrino, entre outros. Após, apresentamos a distinção da obra *Mulherzinhas* em relação ao que se vinha produzindo no século XIX para os jovens e sua fixação como primeira obra estadunidense de literatura juvenil propriamente dita. Passamos, então, aos conceitos de intertextualidade e palimpsesto, baseados principalmente nas ideias de Julia Kristeva e Gerard Genette. O capítulo seguinte analisa as obras literárias, de acordo com elementos pré-estabelecidos: narrador, tema, personagens, foco narrativo, problema, solução e imagem do jovem que emana da obra. Por fim, destacamos a diferença de narradores e foco narrativo nos dois livros, com base nos estudos de Gerard Genette e Norman Friedman. O levantamento dessas diferenças nos possibilita a compreensão do novo leitor previsto para o enredo recontado em *O Senhor March*.

Palavras-chave: *Mulherzinhas*; *O Senhor March*; Louisa May Alcott; Geraldine Brooks; Literatura Juvenil; Intertextualidade; Leitor implícito.

ABSTRACT

The present thesis aims to discuss the intertextual relationship between two foreign books: *Little Women* and *March*. The former was written by Louisa May Alcott and the latter by Australian author Geraldine Brooks. Our main objective is the description of the juvenile literature and the understanding of how the changing of elements, when retelling a story, can change its audience. Through bibliographical research, we discuss the cultural and historical construction of childhood and adolescence, and the creation of an American juvenile literature based on the American Conduct books. At first, we present the ideas of how adolescence became a social category and why people started to publish books to this public. These reflections are brought through the concepts of Nelly Novaes Coelho, Luís Groppo, João Luís Ceccantini, Jaime Padrino, and others. Then, we show the difference between *Little Women* and the Conduct books that were being produced to young people back in the nineteenth century; also we find out that it is considered the first American juvenile book. Later, we go through the concepts of intertextuality and palimpsest, according to Julia Kristeva and Gérard Genette. In the next chapter, we analyze both stories according to predetermined elements: narrator, themes, characters, focus, problem and its solution, and the image of the young characters. Finally, we focus on the difference between narrator and its focalization in both books, based on the studies by Gérard Genette and Norman Friedman. The description of these differences enables us to understand the appearance of a new implied reader when *Little Women*'s plot is retold in *March*.

Key-words: *Little Women*; *March*; Louisa May Alcott; Geraldine Brooks; Juvenile Literature; Intertextuality; Palimpsest; Implied Reader.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	10
2	LITERATURA JUVENIL NORTE-AMERICANA	14
2.1	Em busca de um conceito	14
2.2	Os manuais de boa conduta	24
3	RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	35
3.1	O lugar da intertextualidade	35
3.2	O narrador e o leitor	42
4	LITERATURA EM DOIS TEMPOS	51
4.1	<i>Mulherzinhas</i> e a proposta do século XIX	51
4.2	<i>O Senhor March</i> e a nova proposta	60
5	PROCEDIMENTOS INTERTEXTUAIS	79
5.1	A voz narradora	79
5.2	O leitor previsto	86
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	97

1 APRESENTAÇÃO

Esta dissertação enfoca a literatura juvenil norte-americana, possuindo como objetos de estudo o texto *Little Women* (1868), e a recontagem da história, em *March* (2005). A análise proposta tem por objetivo a pesquisa da mudança de gênero (de juvenil para o adulto) decorrente da nova voz que reconta a história de Alcott e do novo leitor previsto. Na história de Brooks, quem assume as rédeas é o pai das meninas, o que altera o tom da narrativa. A fim de alcançar tal objetivo, basearemos o estudo em textos teóricos que tentam definir as características dos gêneros em questão e seu público alvo.

Em sua obra *Kiddie Lit: The cultural construction of children's literature in America* (2003), Beverly Clark concentra-se na recepção da literatura juvenil por americanos dos séculos XIX e XX. Ao discorrer sobre as motivações que a levaram a realizar a pesquisa, a autora levanta uma série de dados que são pertinentes para o presente estudo. Clark atribui a baixa valorização da literatura juvenil na academia ao fato de que, como adultos, a única criança/jovem que conhecemos somos nós mesmos e não admitimos que as crianças de hoje saibam ser crianças. Através dessa declaração nostálgica, a autora diferencia a criança atual daquela que um dia fora, uma vez que as crianças contemporâneas não exprimem as mesmas demandas e necessidades que as crianças do passado. Assim, a literatura juvenil ganha *status* de literatura não séria e não merecedora de atenção. No entanto, essa área mostra-se terreno fértil para pesquisa e seu estudo passa pela construção cultural da infância e da juventude para a compreensão do produto literário voltado a esses públicos. Nosso contato com a especificidade do gênero através de nossa participação no projeto de pesquisa *Interstícios: Literatura Juvenil e formação do leitor*, coordenado pela professora Dra. Vera Teixeira de Aguiar e as ideias de Clark acerca do assunto nos instigam e são os principais motivadores desse trabalho de análise.

Ressaltamos, também, que o estudo acadêmico da Literatura Juvenil ainda deixa a desejar. Apesar dessa não ser uma área nova da pesquisa literária, a narrativa para jovens encontra resistência nas universidades. Justificamos, portanto, a escolha da área temática por sua relevância entre os estudos atuais do texto literário. A presente dissertação busca

colaborar para a pesquisa na área, procurando não apenas definir a literatura juvenil, mas também compreender como um livro escrito em 1868 ainda é relevante para nossa juventude e como a reescrita do mesmo atualiza a história.

Para tanto, objetivamos compreender como se dá a construção cultural dos conceitos de infância e juventude no contexto norte-americano de produção de *Mulherzinhas* e a influência desse entendimento no que é produzido para os jovens. Nosso enfoque passa também pela compreensão do que é a literatura juvenil, como e por que ela surge. Para isso, fazemos uma pesquisa de cunho histórico e teórico acerca do que é produzido nos Estados Unidos do século XIX. As análises e interpretações das obras estudadas estão apoiadas nas teorias da intertextualidade e no conceito de palimpsesto, tal como postuladas por Julia Kristeva e Gérard Genette. Portanto, entendemos *O Senhor March* como palimpsesto de *Mulherzinhas*, na medida em que se buscam os pontos que fazem a ponte intertextual de um texto para o outro.

A metodologia de pesquisa que utilizamos é a bibliográfica, assim, iniciamos nosso estudo com a leitura das obras de Louisa May Alcott e Geraldine Brooks, e, posteriormente, juntamos as observações feitas às teorias norteadoras do estudo. Para tanto, consultamos bibliotecas, livrarias, bancos de dados de artigos acadêmicos, sites voltados à área de pesquisa e o banco de dissertações e teses da CAPES.

O segundo capítulo aqui apresentado versa sobre o conceito de literatura juvenil, a evolução histórica da ideia da infância e da juventude, o contexto histórico de produção de *Mulherzinhas* e o papel da intertextualidade. A delimitação desses tópicos deu-se a partir da necessidade de compreensão de como a construção cultural da infância e da juventude está intimamente ligada ao surgimento de uma literatura juvenil estadunidense. Explicitamos, também, a ligação do aparecimento de uma literatura juvenil norte-americana com os antigos manuais de boa conduta, voltados à educação moral de crianças e jovens.

Todos esses elementos são reunidos em um novo capítulo, que analisa as duas obras em questão, tendo em vista os seguintes itens: narrador (quem é e o que conta), personagens e foco narrativo, problemas apresentados (temas), modos de solução e a imagem do jovem projetada na obra. A análise desses elementos é apoiada em trechos selecionados dos livros,

para exemplificação do que foi identificado.

Como já citamos, as obras literárias em foco são *Mulherzinhas* (1868), de Louisa May Alcott, e *O Senhor March* (2005), de Geraldine Brooks. As leituras dos textos são feitas em sua língua original, o inglês. Suas transcrições são baseadas nas suas respectivas edições em língua portuguesa: *Mulherzinhas* (traduzido por Marcos Bagno, 1998, pela editora Melhoramentos) e *O Senhor March* (traduzido por Marcos Malvezzi Leal, 2009, pela editora Ediouro). A opção pelas transcrições diretas das obras literárias busca preservar a poeticidade da linguagem original do texto. Optamos por inscrever em rodapé as citações originais, mantendo no corpo do texto as traduções livres feitas pela autora desse estudo, para melhor atender ao leitor brasileiro.

O quinto capítulo reúne as análises feitas, destacando os principais elementos intertextuais das obras e a mudança do leitor previsto nelas. A história de Alcott percorre um ano e mostra as mudanças que a Guerra Civil traz às quatro *Mulherzinhas*, mas não aborda o que acontece com o homem da família, o Sr. March. Partindo deste vazio, a autora australiana Geraldine Brooks remonta a história dessa personagem em seu livro *O Senhor March*. Propomos estabelecer um paralelo entre *Mulherzinhas* e *O Senhor March*, partindo do pressuposto de que tal obra pode ser interpretada como uma leitura da novela de Alcott, a fim de compreender o processo e a motivação de Brooks ao reescrever a história para o leitor de nosso século. Assim, enfocamos as diferenças entre narrador e focos narrativos em ambos os livros. Para tanto, embasamos a análise nos conceitos de narrador e focalização de Gérard Genette e Norman Friedman.

A consequente mudança de leitor previsto tem sua análise apoiada nas ideias de Umberto Eco, que propõe a existência de um leitor modelo interno ao texto. Juntamos os conceitos do autor, aos estudos do leitor implícito e dos vazios textuais de Wolfgang Iser. Tanto o leitor-modelo de Eco quanto o leitor implícito de Iser são entendidos como pistas para a possível existência de um leitor empírico, externo ao texto.

O estudo possibilita entender por que ainda se lê *Mulherzinhas* na contemporaneidade e por que essa história ainda apresenta um determinado apelo para os jovens, especialmente nos Estados Unidos da América, onde hoje é adotada como leitura obrigatória nas escolas. Igualmente, contribui para nos fazer compreender como a autora australiana Geraldine Brooks

remontou a história, adequando-a para um público mais atual sem perder a essência do enredo e como, nesse processo, atendeu a uma audiência mais madura.

2 LITERATURA JUVENIL NORTE-AMERICANA

2.1 Em busca de um conceito

Ao revisitarmos o arcabouço teórico que percorre os estudos literários, é comum nos depararmos com a dúvida da existência de uma literatura juvenil. Não há, até o presente momento, um consenso sobre os parâmetros que delimitam esse tipo de literatura. Há, ainda, no mercado a utilização errônea de tal termo como sinônimo de literatura infantil ou, até mesmo, o frequente uso de infantojuvenil, tentando abranger um vasto público leitor. É grande na atualidade a contínua lacuna de trabalhos de pesquisa em relação à literatura juvenil. Esse é um dos motivos que a tornam um objeto com fronteiras nebulosas, pouco pesquisado na Academia. Em um contexto em que os autores de tal literatura aumentam em ritmo acelerado, percebemos dificuldades para a delimitação e a diferenciação entre os gêneros escritos para crianças e jovens.

Para uma abordagem do assunto, é necessário, primeiro, que possamos compreender o público a quem essas narrativas são dedicadas, considerando que, ideal ou não idealmente, existe um narratário para quem se fala. Portanto, é substancial para nosso estudo o debate sobre os temas da adolescência e da juventude. O tratamento desses temas requer que voltemos o olhar para as sociedades do passado e suas concepções acerca da criança e, mais tarde, do jovem, na busca por um entendimento da construção do imaginário sobre essas funções sociais.

As primeiras manifestações literárias infantis no Ocidente europeu ocorrem durante a Idade Média: esse período estende-se do século V ao XV, ou seja, do fim do Império Romano ao início dos tempos modernos. Nessa mesma fase surgem os primeiros indícios de narrativas infantis, como aponta Nelly Novaes Coelho:

Durante os séculos medievais, surge e prolifera em terras do Ocidente europeu uma copiosa literatura narrativa que vem de fontes distintas: uma popular e outra culta. A de fonte popular é a prosa narrativa “exemplar”, derivada das antiqüíssimas fontes orientais e gregas. A de origem culta é a prosa aventuresca das novelas de cavalaria, de inspiração ocidental. (...) Conforme os estudiosos, foi entre os séculos IX e X que, em terras européias, começa a circular oralmente uma literatura popular que, séculos mais tarde, iria transformar-se na literatura hoje conhecida como folclórica e

também como literatura infantil. (COELHO, 1991, p.30)

Nas histórias de origem culta, ainda ressalta a autora, os temas giram em torno do idealismo e da criação de um mundo fantástico, de “magias e maravilhas completamente estranhas à vida real” (COELHO, 1991, p. 30). Por seu turno, as narrativas orais apresentam problemas cotidianos, valores de moral e ética, bem como de etiqueta social, num universo diegético de fantasia que nada deixa a desejar como cenário para esses elementos.

Infância, no período medieval, é praticamente uma idade inexistente: os cidadãos desse tempo integram um sistema feudal de convivência coletiva, em que a criança toma parte de todos os eventos sociais, cumprindo o papel de um adulto. Nessa época, a infância tem a duração da fragilidade da criança: enquanto ela ainda não consegue manter-se viva sozinha. Ainda pequena, faz parte do mundo social adulto, sem sequer passar pela juventude (ARIÉS, 1981).

A chegada dos tempos modernos ocasiona mudanças sociais, de ordem política e econômica, reformulando a produção literária. Determinadas pelas descobertas e invenções ocorridas por volta do séc. XV, as transformações ideológicas e de costumes tornam a Europa ao topo da soberania mundial: a vida cultural e intelectual modifica-se a partir da invenção da imprensa; a Renascença artística torna o “homem contemporâneo de todas as épocas” (COELHO, 1991, p. 54); e o homem liberal se faz no contato com o passado cultural greco-romano, aliado ao pensamento cristão. A Europa torna-se o centro do mundo, ela é o mundo.

É somente por volta do século XVII, na França, que se documentam¹ os anseios por uma literatura para o público jovem, conforme é descrito por Coelho:

É essa uma literatura que resulta da valorização da Fantasia e da Imaginação e que se constrói a partir de textos da Antiguidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo. Tal ‘tradição’, popularizante ou erudita, redescoberta ou recriada por escritores cultos, contrasta vivamente com a alta literatura clássica produzida nesse momento.” (COELHO, 1991, p. 75)

¹Embora já haja narrativas voltadas às crianças e jovens na Idade Média, é de conhecimento dos estudiosos que essas se espalham e ganham popularidade oralmente. No entanto, há o registro de histórias para essa audiência publicadas a partir do século XVII, na França.

O choque entre as doutrinas pagã e cristã acarreta mudanças na natureza do homem. As décadas iniciais do século XVII ainda estão ligadas aos ideais de grandeza humana do Renascimento. No entanto, em meados do mesmo século não se acredita mais que a natureza racional do homem seja inclinada à Verdade e ao Bem. Segundo Coelho, um poema de Perrault² desencadeia tais discordâncias durante o Classicismo e abre espaço para o debate de novas ideias que são fomentadas e rechaçadas ao longo dos anos e eclodem novamente no Romantismo. A autora ainda destaca que essas discordâncias ideológicas possibilitam o surgimento das obras clássicas da literatura infantil, hoje universalmente reconhecidas, como as fábulas de La Fontaine e os contos de Perrault.

No século XVIII, a burguesia começa a se consolidar, o que naturalmente ocasiona uma metamorfose na base estrutural da família e das obras culturais que consome. Segundo Phillipe Àries (1981), ela deixa de ser coletiva e passa a ser nuclear e focada na criança, que tem sua infância posta em destaque como a mais frágil das “Idades da Vida”³. O mercantilismo imperialista e a Revolução Industrial fazem da Inglaterra o foco gerador de uma sociedade individualista, contrapondo-se ao modelo social aristocrático (baseado em hierarquias de sangue) do mundo clássico que a precede. É nesse século, também, que a pedagogia de Rousseau descreve a criança (e por consequência a infância) como um ser de características próprias. Para o filósofo, a educação dada ao pequeno aprendiz define a personalidade do adulto que ele se tornará no futuro.

No século XIX, o romance institui-se como o gênero narrativo mais importante socialmente. Novos conceitos de vida, educação e cultura dão espaço a esse novo gênero

2As disputas sobre a importância dos Clássicos versus a importância dos autores contemporâneos intensificam-se no início do século XVIII, especialmente na França e na Inglaterra. Charles Perrault desempenha um papel de extrema importância ao enviar um poema para a Academia Francesa de Letras em 1687 e desencadear a Querela dos Antigos e dos Modernos. O escritor reivindica o direito de escrever sobre o que quiser. Em *Parallèle des anciens et des modernes* (1688), ele afirma:

La belle Antiquité fut toujours vénérable ;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je voy les Anciens sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous ;
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste
Le Siècle de LOUIS au beau Siècle d'Auguste

“A bela Antiguidade foi sempre venerável/ Mas não creio jamais ter sido ela adorável/Admiro os antigos sem me por de joelhos/Eles são grandes, é verdade, mas homens como nós/ Sem provocar uma injustiça podemos comparar o Século de Luís ao belo Século de Augusto.” (Tradução disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2009/08/12/000.htm> , pesquisado em 01/12/2012, às 23:50)

3Termo utilizado por Àries (1981) para definir as fases do desenvolvimento Humano.

literário e também a novas teorias pedagógicas, que agora consideram a criança participante do contexto humano. Embora as necessidades infantis comecem, de fato, a ser levadas em conta, isso não acontece de imediato:

A criança começa por ser encarada como um adulto em miniatura, cujo período infantil deveria ser encurtado o mais rápido possível para que ela pudesse superá-lo e alcançar o estado adulto, ideal. A descoberta da qualidade específica do ser criança ou ser adolescente (como estados biológicos e psicológicos e valiosos, no desenvolvimento do ser) será feita em nosso século XX. O idealismo romântico, entretanto, criou o mito da infância (como o da idade de ouro do ser humano) e o da adolescência (como o da pureza e sensibilidade instintivas, que o mundo adulto corromperia ou decepcionaria)". (COELHO, 1991, p. 139)

A literatura voltada para a criança e o adolescente, então, tem caráter pedagógico, seguindo os princípios de que deve formar sua mente e sua personalidade. De acordo com a crítica literária Elisabeth Nesbitt, em *The critic and children's literature*⁴, uma das consequências decorrentes da mudança da visão sobre a criança como um miniadulto para um ser com seus direitos individuais é o declínio da influência puritana e didática, que há tanto tempo é o cerne da motivação para a escrita dirigida às crianças e aos jovens (NESBITT, 1975, p.121).

Já no final do século XX, o mundo começa a configurar-se ao molde do que conhecemos hoje. A universalização da economia e a cultura de massa criam a ilusão de que vivemos em uma "aldeia global"⁵. O surgimento da globalização ocorre, segundo Octavio Ianni (2007), graças a uma série de fatores que percorrem o contexto historicossocial prévio a esse século, desde o feudalismo até o capitalismo e o socialismo, num processo de longa duração. O autor detalha: "O globalismo é produto e condição de múltiplos processos sociais, econômicos, políticos e culturais. Resulta de um jogo complexo de forças atuando em diferentes níveis da realidade, em âmbito local, nacional, regional e mundial" (IANNI, 2007, p. 184).

A cultura de massa vem, na concepção de Edgar Morin , dar suporte à ideologia que se

4NESBITT, Elisabeth. *The critic and Children's Literature*. In: FENWICK, Sara Innis. *A critical approach to Children's Literature*. University of Chicago: Chicago and London, 1975.

5MCLUHAN, Marshal. *O Meio é a Mensagem*. Rio de Janeiro: Record, 1969. Trad.: Ivan Pedro de Martins.

forma a partir desse mundo coletivo. Na medida em que aspiramos à mundialização, objetivamos a padronização dos valores socioculturais. É nesse ponto que a cultura de massa desempenha seu papel, homogeneizando a sociedade: “a cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo em uma realidade policultural; faz-se conter, controlar, censurar (pelo Estado, pela Igreja) e, simultaneamente, tende a corroer, a desagregar as outras culturas” (MORIN, 1997, p. 16). O marxismo faz uma crítica de esquerda à cultura massificada que aliena a sociedade burguesa: “na falsa cultura a alienação do homem não se restringe apenas ao trabalho, mas atinge o consumo e os lazeres” (MORIN, 1997, p. 17). O capitalismo e o globalismo geram uma sensação de liberdade que estende a difusão da cultura de massa.

O consumo é o que dá força motriz para a cultura de massa. Com a indústria cultural isso não poderia ser diferente. Possuir bens materiais é a máxima que leva o grande público ao consumo descontrolado na atualidade. A chegada da Idade Contemporânea gera uma crise até mesmo no que concerne ao consumo dessa cultura: “uma homogeneização da produção se provoca em uma homogeneização do consumo que tende a atenuar as barreiras entre as idades” (MORIN, 1997, p. 39). Um dos elementos fundamentais da nova cultura massificada está no público jovem, que consome tanto quanto o público adulto os produtos da TV, do rádio e das revistas. O jovem não só é reconhecido como indivíduo, mas é também alvo da indústria de consumo.

A adolescência, reconhecida como faixa etária de formação e transição do indivíduo, surge somente na segunda metade do século XX. Giovanni Levi (1996) destaca a publicação de *Adolescence*, do psicólogo estadunidense Stanley Hall, como marco para o nascimento do termo. Antes disso, não há a distinção dessa fase como categoria social. O adolescente, produto da cultura de massa, é também espelho da sociedade em que está inserido. O ritmo desenfreado do mundo moderno torna os pais cada vez mais ausentes da vida das crianças (por conta de compromissos profissionais, por exemplo). Consequentemente, eles atribuem à escola o papel da educação moral e afetiva de crianças e jovens. Infelizmente, as instituições de ensino ainda não conseguem abarcar todos os problemas criados pela família contemporânea. Em um mundo em que o consumo de bens materiais é supervalorizado, criamos cada vez mais crianças e adolescentes envolvidos pela superficialidade.

Já a partir de 1950, nos Estados Unidos, pensam-se as primeiras leis de proteção do

adolescente. Para Levi (1996), é durante essa década que nasce a primeira geração de adolescentes com uma noção de identidade coletiva. Essa primeira geração renova as relações sociais, deixando um pouco de lado a interação com os adultos e abrindo espaço de diálogo com pessoas da mesma faixa etária e com os mesmos interesses. Esses jovens cultivam uma cultura própria, com linguajar e roupas que os identifiquem, e tornam-se politicamente mais fortes na década de 60. Na mesma época, ainda segundo o autor, o discurso sobre o jovem ganha força na literatura, na música e no cinema. Filmes como *Juventude transviada* (1955) e livros como *Rebel without a cause* (de Robert Lindner), bem como o rock, reforçam a imagem do jovem rebelde, que foge aos padrões adultos e é independente. As figuras de Elvis Presley e James Dean traduzem, até hoje, o ideal de juventude daquele momento: beleza e transgressão.

De acordo com Luis Antônio Groppo (2000), a vida juvenil evolui concomitantemente com o desenvolvimento de instituições de ensino controladas por adultos. Mesmo não sendo essa uma fase inédita na história da humanidade, ressalta o autor, é perceptível o seu crescimento junto ao aumento da cultura de massa: “Seu campo de ação e vitalidade aumentaram muito com a industrialização, o desenvolvimento dos sistemas políticos modernos e a crescente limitação da esfera da ação das famílias, e passaram a abranger períodos de tempo cada vez mais longos, além de terem aumentado solidariedade e autoconsciência” (GROPPO, 2000, p. 46). Morin complementa essa ideia: “os modelos dominantes não são mais os da família ou da escola, mas os da imprensa e do cinema” (MORIN, 1997, p. 157). A juventude, para Groppo, modifica-se de acordo com o contexto sociocultural em que está inserida (classe social, nacionalidade e gênero). Ele contribui para a formulação do conceito de adolescência como uma época da vida em que, do ponto de vista sociológico, o indivíduo não tem mais as funções da criança, embora não receba o *status* de adulto. Portanto, o adolescente é um ser em transição, que depende da sociedade em que está inserido (GROPPO, 2000, p. 10).

Assim, a juventude é entendida como uma espécie de limbo, um interstício, uma fase transitória para a vida adulta. Se antes o indivíduo tem sua identidade transformada a partir do momento em que se insere no grupo etário adulto, agora “originam-se vários tipos de grupos e agências dirigidos à juventude, não sendo possível encontrar nenhuma organização unitária

dos grupos etários nas sociedades modernas” (GROPPO, 2000, p. 42).⁶

O jovem contemporâneo é ainda reconhecido como um ser marcado pela “hiperatividade e inércia, sensibilidade social e autocentrismo, intuição aguda e loucura infantil” (LEVI, 1996, p. 352). Ao especificar o comportamento do jovem na época contemporânea, Levi explica que o grande diferencial do jovem moderno é a “interação entre pares” (1996, p. 355). Os jovens modernos passam a se relacionar com eles mesmos e não mais com os pais e/ou professores. Essa atitude, segundo o autor, ocasiona a formação de gangs (delinquentes ou não) que se opõem às organizações adolescentes criadas por adultos, como os escoteiros:

Apesar da atuação da escola, continuava problemática a passagem da vida familiar particularista para a vida na sociedade em seu conjunto (universalista). Além de as escolas enfatizarem excessivamente a maturidade sexual/fisiológica, elas não atendiam a todas as necessidades que surgiram nas personalidades das crianças e adolescentes durante esse período de transição. Isto incentivou crianças e adolescentes a formarem grupos ou integrarem-se a outros grupos etários em tais necessidades para serem reconhecidas legitimamente (GROPPO, 2000, p. 44).

Para Groppo (2000), essa relação de iguais é também o que diferencia a juventude moderna daquela das sociedades antigas, quando se definem o status e a função social desse indivíduo adolescente. A maturação, agora, se dá entre os pares: “A discrepância entre os grupos juvenis e o mundo adulto resolve-se, na maioria dos casos, gradualmente, através da ‘maturação social’, na qual os próprios grupos juvenis têm papel relevante ao criarem as primeiras disposições para a identificação com a sociedade...” (GROPPO, 2000, p. 49).

As últimas décadas, no entanto, apresentam um fenômeno curioso: tornar-se maduro e responsável são ideais cada vez mais apagados do comportamento do ser humano, que não

⁶No livro *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*, Luis Antonio Groppo refere-se aos termos puberdade, adolescência e juventude. O primeiro tem relação com as mudanças físicas. O segundo está ligado às transformações na personalidade e no comportamento do indivíduo. Já o último, é definido como o período de intervalo entre as funções sociais da criança e do adulto. O autor destaca como o conceito de juventude é construído histórico, cultural e socialmente. Desse ponto de vista, o jovem está sujeito a mudar seu comportamento de acordo com a classe social, o grupo étnico, o gênero e o contexto histórico e de localidade, regional e nacional.

Embora juventude e adolescência sejam termos distintos segundo Groppo, nosso estudo opta por fazer o uso indiscriminado dos dois termos para referir-se às experiências do público abrangido por esta categoria social.

preza sua independência financeira e afetiva. Os kippers⁷ escolhem não sair do ninho, ficar sob a vigilância dos pais, mesmo que tenham condições de manterem-se sozinhos. Esse fenômeno vem estendendo a juventude largamente. Homens e mulheres com vinte, trinta e até quarenta anos recusam-se a deixar o comodismo do lar dos seus genitores. Mário Corso apelida esse indivíduo de “adolescente trintão”: ele “se arrepia na hora de formalizar uma relação amorosa, entra em pânico frente à ideia da paternidade, namora a troca de profissão e gosta de pensar que está recém começando” (CORSO, 1999, p.122).

Vivendo uma crise ao estilo “Peter Pan”, as pessoas da sociedade moderna gostam de imaginar que usufruem de uma juventude eterna. Habitam um mundo em que não há espaço para o sólido (GROPPO, 2000). Na onda do capitalismo, cresce a industrialização e os grupos da vida juvenil espontânea, segundo Groppo. A juventude transforma-se socialmente, dando vazão às subcategorias, determinadas pela etnia, gênero, e localização geográfica. Os jovens, hoje, identificam-se com os outros iguais a ele (o que vulgarmente chamamos de “panelinhas”) e consomem produtos culturais próprios para suas faixas etárias.

Hoje, entendemos o adolescente como um ser de características próprias, que passa por uma fase de amadurecimento biológico e social. Esse público, com uma subjetividade própria, torna-se alvo do mercado industrial, que abre suas portas satisfatoriamente para atender a demanda dessa nova porção da população. A literatura voltada para jovens ganha, assim, impulso para se tornar um fenômeno econômico e merece atenção:

Os leitores entre os 12 e os 16 anos, por assim se dizer, são um importante núcleo de estudantes dos níveis de educação secundária. (...) fazem parte de um importante mercado, cercados de um certo poder aquisitivo e acostumados a algumas “marcas” editoriais, como um processo começado como leitores infantis.⁸ (PADRINO, 2005, p. 62)

As obras que circulam no mercado editorial com títulos voltados a esse público específico são, em sua maioria, livros de enfoque educativo. As temáticas englobam

⁷O termo em inglês significa: “Kids in parent’s pockets eroding retirement savings”. É uma gíria que se refere ao filho adulto que já concluiu os estudos e ainda mora com os pais. Uma variação para a gíria é Slops – singles living off parents.

⁸ Los lectores entre los 12 y los 16 años, es decir, el importante núcleo del alumnado em los niveles de educación secundaria, (...) es un importante mercado, cercado com cierto poder adquisitivo y ya acostumbrado a unas “marcas” editoriales, como continuidad de un proceso como lectores/consumidores infantiles.

problemas típicos de quem está crescendo: relações familiares conflituosas, o primeiro amor e o descobrimento da sexualidade, problemas com drogas, fracassos escolares, bem como a inserção na vida social:

Na realidade, nos referimos a uma narrativa que alcança essa fase ambígua... da adolescência/juventude, em que o fator mais determinante não está na complexidade de sua própria criação (...) e sim nos traços estilísticos específicos e em uma temática própria. Alguns temas que, tanto da óptica editorial quanto a intenção assumida por alguns criadores, são considerados reflexos das preocupações e interesses dos jovens atuais: relações familiares mais ou menos conflituosas, descobrimento do amor e das relações sexuais, problemas com drogas, fracassos escolares, inserção na vida social... (PADRINO, 2005, p. 63)⁹

O leitor jovem é ainda um leitor em formação. Daí a grande ênfase entre a ligação da literatura juvenil e da escola. Pedro Cerrillo (2005) concorda com Jaime García Padrino quando reafirma que a literatura juvenil não só tem capacidade de doutrinar, mas se faz parte essencial da educação dos jovens (CERRILLO, 2005, p. 16). A problemática se origina já na gênese desse tipo de narrativa: o autor que escreve livros juvenis é adulto, precisa imaginar-se no lugar do leitor para entender as temáticas que o satisfazem. O autor desse tipo de livro vai adequar sua linguagem e buscar ideais significativos para o jovem:

Ocorre uma espécie de diluição de categorias tradicionais na narrativa ficcional (principalmente personagem e narrador), na medida em que a intenção de aproximar a ficção literária da realidade do leitor (jovem) vai se efetivando nos livros, pela inserção de personagens/pessoas conhecidas do mundo real desse leitor. (SOUZA, 2001, p. 25)

Em *Vulve la polémica: existe la literatura juvenil?*, Padrino (2005) coloca em pauta a existência de literatura voltada para jovens, bem como discute a ligação desta com a

⁹“en realidad, nos estemos referiendo a una narrativa al alcance de ese ambigua franja cronologica e psicologica de la adolescencia/juventud, y donde su rasgo más determinante no reside en la complejidad de la propia creación (...) o em específicos rasgos estilísticos, sino en la temática planteada. Unos temas que, tanto desde la óptica editorial como desde la intención asumida voluntariamente por alguns creadores se consideran como reflejos de las preocupaciones o intereses de lós jóvenes actuales: relaciones familiares más o menos conflictivas, descubrimiento Del amor y de las relaciones sexuales, problemas con la droga, fracassos escolaresm inserción em la vida social...” (PADRINO, 2005, p. 63).

educação. Para o autor, os livros para a juventude devem abordar os conflitos sociais enfrentados por esse público de forma realista. Cabe à escola e ao professor mediar a formação desse leitor jovem. A literatura juvenil, assim como a literatura de massa, ainda está submetida aos padrões mercadológicos que visam apenas o consumo e geração de capital monetário.

Ao abordar as perspectivas da pesquisa em literatura infantojuvenil, João Luís Ceccantini (2004) lembra a proposta de Maria do Rosário Mortatti de manter o estudo dicotômico do texto, combinando teoria e aplicação. Através de uma perspectiva interdisciplinar, a proposta gira em torno do estudo do texto a partir de sua estrutura textual:

O que confere singularidade a um texto é o conjunto de aspectos constitutivos de sua configuração textual, a saber: as opções temático-conteudísticas (o quê) e estruturais formais (como?) projetados por determinado autor (quem?) que se apresenta como sujeito de um discurso produzido de determinado ponto de vista e lugar social (de onde?) e momento histórico (quando?), movido por certas necessidades (por quê?) e propósitos (para quê?) e visando a determinado efeito em determinado tipo de leitor previsto (para quem?): assim como a circulação, utilização e repercussão logradas pelo projeto do autor ao longo da história (de leitura) do texto (CECCANTINI, 2004, p.25).

Entendemos, então, que a literatura juvenil deixa de ser um gênero menor para ser estudado como qualquer outro gênero do âmbito literário. Ela assume em nosso país o estatuto de objeto ainda não bem definido, justificando a multiplicidade de enfoques a que vem sendo submetida. O estudo deste gênero ultrapassa a as fronteiras das Letras e enreda-se em campos diversos como a Pedagogia e a Psicologia.

Essa indefinição intrínseca ao gênero, bem como as razões de ordem histórico-social largamente decantadas, como, por exemplo, o surgimento da literatura infantojuvenil no momento em que se consolidam instituições como a família e a escola burguesa; o espaço de circulação privilegiado para o gênero por esta configurado; o conteúdo didático/escolar (ou pedagogizante, se assim se preferir) da produção para crianças e jovens nas suas origens; a posição marginal ocupada pela criança em nossa sociedade; a expansão de outros campos da ciência e do saber que também voltam seu foco para tudo aquilo que se relacione à infância, são, todos, aspectos que acabaram por situar a literatura infanto-juvenil, de um modo geral... numa zona de fronteira, em que se dá um embate entre disciplinas disputando um mesmo objeto. (CECCANTINI, 2004, p. 22)

Assim, apesar dos esforços na busca da compreensão da literatura juvenil, sua definição ainda não é estável e está em aberto. Entretanto, podemos considerá-la uma modalidade literária distinta voltada para um público leitor específico, com suas exigências e necessidades. Contudo, a literatura juvenil deve ser valorizada como qualquer forma de literatura geral, através de estudos que priorizem o valor estético de suas produções.

Com o objetivo de fomentar a discussão em torno do assunto e colaborar para a melhor compreensão de como se configura a literatura juvenil norte-americana, voltamos nossa atenção para o panorama histórico do gênero nos Estados Unidos da América, desde as suas origens de importação da literatura britânica.

2.2 Os manuais de boa conduta

Em sua formação, os Estados Unidos têm duas distintas formas de colonização que ocorrem nas regiões norte e sul. O norte é ocupado por colonos que têm a intenção de permanecer na terra e torná-la sua morada definitiva. Seu crescimento industrial está relacionado com uma política democrática de trabalho livre. Por outro lado, o sul é habitado por colonos que possuem grandes propriedades, que se dedicam à monocultura, dependem de produtos industrializados importados e ainda utilizam a mão de obra escrava, há muito tempo deixada de lado no norte. A discordância entre as políticas econômicas impulsiona o conflito entre as duas regiões: ao norte importa a diminuição da entrada dos produtos ingleses concorrentes no país, enquanto o sul apoia tal medida, pois ela facilita a exportação do algodão que lá é produzido para a Inglaterra. Além disso, a política escravocrata torna-se um impasse. O sul defende a legitimidade desse sistema, ao passo em que o norte valoriza a faceta democrática do trabalho livre.

O avanço do segundo momento da Revolução Industrial intensifica as restrições em relação à escravidão. A revolução tecnológica torna a Inglaterra o principal agente da industrialização. Isso resulta em dois problemas para a região norte: as suas indústrias passam a competir com a indústria inglesa, ao mesmo tempo em que o sul tem relações muito mais

estreitas com aquele país por causa da importação de seus produtos. Os nortistas precisam, então, embargar a economia sulista de alguma forma.

Entre 1812 e 1815, embora já independente, os EUA entram em conflito com o Reino Unido e suas colônias. Os motivos que desencadeiam a batalha são vários: dentre eles está a Revolução Francesa, que causa dificuldades de relacionamento entre os federalistas (sulistas) e os republicanos (nortistas). Os ideais do terceiro Estado¹⁰, de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, impulsionam reformas democráticas. Assim, a França torna-se, para parte dos norte-americanos, uma forte aliada contra a Inglaterra aristocrata e monárquica. No entanto, a Inglaterra não aceita a independência da ex-colônia: deseja a qualquer custo impedir os negócios entre franceses e nortistas, intervindo no comércio marítimo, desafiando e prejudicando as indústrias. Após uma longa batalha¹¹, as colônias americanas pertencentes à Inglaterra tornam-se independentes, formando o que hoje conhecemos como os Estados Unidos da América.

A guerra anglo-americana, como é conhecida, não promove, entretanto, grandes modificações no mapa estadunidense. Tem pouca influência política e territorial, mas afeta a psique da população. A sociedade torna-se sequiosa de uma identidade nacional, buscando diferenciar-se do Velho Mundo, especialmente da Coroa Britânica. O grande impacto da conflagração dá-se no estrondoso crescimento do orgulho norte-americano. O país enfrenta a segunda maior potência militar do mundo, e consegue com que ela assine um tratado de paz que garante não só o fim dos ataques aos navios mercantes americanos, mas também a expansão territorial e o fortalecimento da economia do país.

A literatura juvenil americana nasce neste contexto. Mesmo que livros voltados ao público infantil e juvenil já existissem durante o período de colonização da Nova Inglaterra, a grande maioria deles é de cunho educacional, centrada no catecismo, ensino da língua, geografia e outras disciplinas escolares. Porém, já em 1820 estes padrões tornam-se

10Na metade do século XVIII, a sociedade francesa é dividida em três Estados. O primeiro é formado pelo Clero, o segundo pela nobreza e o terceiro pelo povo. O primeiro e o segundo Estados são isentos de contribuições tributárias e usufruem do tesouro real por meio de cargos públicos e pensões. Daí, a revolta do terceiro Estado, que ocasiona a Revolução Francesa.

11A Guerra Civil Americana ocorre de 1860 até 1865, e tem seu ápice com a eleição do presidente Abraham Lincoln, que se declara favorável ao fim da escravidão no sul. O norte vence a guerra, provando a eficácia de sua industrialização através do uso de munições pesadas como canhões de longo alcance e dos primeiros submarinos.

insuficientes. Quando os intelectuais norte-americanos começam a dedicar a sua atenção ao futuro, eles tomam consciência de que o destino da República depende da formação do caráter moral da nova geração, afinal de contas os valores republicanos não podem ser ensinados através de uma literatura antiquada. Surge, assim, a necessidade de uma literatura nacional para as crianças e jovens estadunidenses.

Em princípio, o que as editoras publicam é categorizado como livros escolares, manuais dominicais e ficções não escolares. Poucas são as diferenças entre eles até aproximadamente 1850, uma vez que seus objetivos estão de acordo com a doutrina cristã e a instrução moral. O público alvo é basicamente formado por protestantes, de classe média, com uma educação informal e precária.

Os americanos do século XIX consideram a ficção um gênero inferior, porque ela é “ilusória”. Somente intuítos morais justificam a escrita de ficção para crianças e os autores aceitam estas restrições, excluindo de seus textos ficcionais a maioria dos outros elementos da composição. Não há uma diferenciação exata para a literatura voltada para os adolescentes e para a literatura voltada para as crianças durante a maior parte do século XIX:

A domesticidade vitoriana tão valorizada era compartilhada em atividades familiares em que ler em voz alta tornara-se comum, assim, as crianças frequentemente ouviam histórias que iam além de suas habilidades de leitura. Por conseqüência, a linha que separava a ficção adulta da ficção infantil na segunda metade do século XIX tornara-se obscura, e a ficção inglesa não era menos popular comparada aos livros produzidos para o público americano. (MURRAY, 1998, p. 53)¹²

Considerada pelos críticos de seu tempo o melhor exemplo dessa atitude em relação à precoce literatura juvenil americana, Maria Edgeworth estabelece-se como a primeira escritora clássica para públicos não adultos. Suas histórias possuem narrativa realística e mensagens morais claras, e a obra *Practical education* (1798) influencia o pensamento norte-americano sobre a educação infantil e a literatura que viria a ser produzida para o público jovem. Os escritores estadunidenses passam a escrever para instruir as crianças, mas também

¹² “Victorian domesticity so valued shared family activities that reading aloud became common, so that children often heard stories that were far beyond their reading abilities. Thus the line that separated adult and child fiction in the mid-to late nineteenth century became blurred, and British fiction was no less popular than books written for an American audience.” (Murray, 1998, p. 53)

para guiar os pais durante a educação de seus filhos. As histórias infantis repudiam a punição corporal e negam a ideia de que a criança nasce em pecado. Histórias domésticas, centradas nos pais e nos filhos, em famílias de classe média, dominam o panorama literário até a metade do século XIX.

Depois de 1850, dois tipos de gêneros literários originam um número extraordinário de textos para públicos familiares: o romance doméstico (escrito principalmente por mulheres e focado no desenvolvimento moral das personagens) e as novelas de aventura (escritas principalmente por autores masculinos e focadas mais no enredo e cenário do que no desenvolvimento das personagens). Embora pareça que as duas vertentes tenham dicotomizado as personagens de ficção infantil em “boas meninas” e “maus meninos”, ambos os gêneros compartilham a tradição da instrução didática herdada do século XVIII. Socialmente, entende-se por criança qualquer indivíduo até 15 anos. No século anterior, a infância é idealizada e santificada. A vida é entendida como algo imprevisível e a criança passível de corrupção pela sociedade má em que está inserida. A sociedade constrói uma visão romantizada da criança.

Impulsionadas pelo novo momento do país, as visões sobre as crianças a quem as histórias são dirigidas também passam por mudanças: a sociedade não mais as vê como produtos do pecado original, redimíveis apenas através da graça inefável de Deus. Com a ascensão do calvinismo, os protestantes passam a acreditar no perfeccionismo moral; para eles a salvação pode ser alcançada através da ação humana, em conjunto com a graça de Deus. As crianças não só podem ser salvas em uma idade tenra, como também são a figura da graça divina. A nova literatura infantil romantiza a inocência da criança e lhe atribui o papel de desenvolvimento consciente da moralidade do personagem adulto.

Na segunda metade do século XIX, as obras voltadas para esse público, publicadas em livros ou periódicos, apropriam-se do sentimentalismo e do drama tão comuns à literatura adulta. A ficção popular causa um impacto na sociedade de 1850, uma vez que não é indicado aos filhos da classe média ler descrições de aventuras desvairadas, envolvendo armas e cavalos e romances idealizados, cheios de pensamentos impuros. Os livros que circulam no mercado geralmente abordam temas ligados às obrigações domésticas, à prática dos negócios e a maneiras adequadas de tratar a criadagem, esta última sendo mais rara. Apesar de voltados

para públicos mais juvenis, estas histórias apelam para pré-adolescentes (por volta dos 12 anos) desejosos por saber mais da vida adulta que os aguarda.

Em 1868, Louisa May Alcott, a pedido do editor da Boston Publishing House, Thomas Niles, escreve e publica um livro para meninas, *Little women (Mulherzinhas)*¹³. O livro torna-se um sucesso de vendas, assim como sua sequência, *Good wives* (1869). A escrita adotada pela jovem autora ainda segue a fórmula padrão da novela doméstica. No entanto, a grande identificação do público com a história das quatro irmãs March se dá graças ao tom autobiográfico do enredo, possuindo personagens com personalidades bastante individuais e verossímeis. De acordo com os críticos, a publicação de *Mulherzinhas* marca o início da “verdadeira” literatura juvenil americana. Coelho, ao apresentar Louisa May Alcott, relata que ela:

... em 1865, assume a direção de um jornal para crianças, Merry’s Museum; e sonha com a possibilidade de uma literatura especificamente americana. Isto é, uma literatura que expressasse a mentalidade otimista e jovial imperante na América, criando para os jovens americanos o sentimento de ‘nacionalidade’ diferenciadora do padrão dado pela nação matriz, a Inglaterra. Assim, em lugar das crianças infelizes à la Dickens (esmagadas pela crueldade das pessoas ou da Sociedade ou das doenças...), a literatura infantil ou juvenil precisava mostrar a criança feliz (amada e amparada por um lar bem organizado e feliz, com pais, irmãos, parentes e amigos que fossem um microcosmos à medida do macrocosmos que é o mundo).

Nessa linha de objetivos (os do chamado realismo educativo), surgem muitos autores (W. Th. Adams, Horatius Alger, etc.); entre eles Louisa May Alcott se destaca com a pequena obra-prima de energia e doçura *Little Women* (1868)... (COELHO, 1991, p. 189)

Coelho salienta as diferenças narrativas entre Alcott e Dickens. Durante a produção de *Mulherzinhas*, vive-se um período que hoje reconhecemos como realismo humanitário. As personagens juvenis, nessa época, são retratadas como seres injustiçados pela sociedade industrial que ganha vigor: são os jovens tristes de Dickens, como acontece com *Oliver Twist* e *David Copperfield*, em obras que levam os nomes das protagonistas. Se o mundo desampara esses indivíduos, para Alcott, a família deve ampará-los. Na medida em que as diferenças sociais crescem, as preocupações com os direitos do trabalhador e a Justiça Social ganham

13 Daqui para frente, *Little Women* será tratado apenas por seu título em português.

destaque e é no cerne da família que esses problemas devem ser amenizados.

Apesar da efusão nacionalista, a opinião intelectual de como a literatura deve se portar perante esse sentimento divide-se:

Nos primeiros anos da nova república, havia discordância sobre como a literatura americana deveria ser feita. Havia três diferentes pontos de vista. Um grupo preocupava-se com o fato de que a literatura americana ainda necessitava de um sentimento patriótico. Eles queriam livros que expressassem as características especiais da nação, não livros que eram baseados na cultura européia. Outro grupo defendia que a literatura americana ainda era muito jovem para declarar sua independência da tradição literária britânica. Eles acreditavam que os Estados Unidos deveriam enxergar-se como uma ramificação da cultura inglesa. O terceiro grupo também achava que clamar por uma literatura nacional era um erro. Para eles, a boa literatura era universal, ocupando sempre um lugar superior ao tempo e espaço em que era produzida.¹⁴ (HIGH, 2003, p. 27)

O significado de infância é socialmente construído e essa significação muda ao longo do tempo. Por certo, a sociedade nunca fala por apenas uma voz, mas em todos os tempos, uma hegemonia impera. Livros escritos para o público jovem revelam essa visão dominante, através da reflexão sobre o comportamento e o reforço das expectativas em relação aos papéis de gênero.

Em seus quase 150 anos de existência, *Mulherzinhas* é reeditado, adaptado, torna-se roteiro de dois filmes, peças teatrais e é traduzido para várias línguas. A compreensão do sucesso da obra em seu contexto de produção passa pelos conceitos de boa literatura e os conceitos de infância/juventude no contexto de sua produção. A virada do século XVIII para o século XIX deixa para trás o racionalismo literário e abre espaço para o romantismo, afetando, também, a representação da criança na literatura voltada a ela. De acordo com Anne Scott MacLeod (1992), a ficção infantil (antes estática em forma e conteúdo) tem sua alteração, por volta de 1850, motivada por mudanças sociais, deixando de lado o racionalismo

14 In the early years of the new republic, there was disagreement about how American Literature should grow. There were three different points of view. One group was worried that Americans literature still lacked national feeling. They wanted books which expressed the special character of the nation, not books which were based on European culture. Another group felt that American literature was too young to declare independence from the British literary tradition. They believed the United States should see itself as a new branch of English Culture. The third group also felt that the call for a national literature was a mistake. To them, good literature was universal, always rising above the time and place where it was written. (HIGH, 2003, p. 27)

do século predecessor e seguindo os gostos da literatura sentimental e romântica adulta que já vem se fazendo.

Sarah Klein (2000) e Anne MacLeod (1992) afirmam que as primeiras ficções escritas para o público infantojuvenil tendem a copiar os modelos ingleses, especialmente usando como protótipo os livros de Maria Edgeworth. As personagens de Edgeworth são geralmente crianças que aprendem lições de moral a partir de seus próprios erros e são orientadas por um adulto responsável, o pai ou a mãe. MacLeod ainda complementa:

Em outras palavras, a ficção infantil norte-americana antes de 1850 contava histórias rasas e sóbrias sobre boas crianças que cometiam erros de julgamento previsíveis e aprendiam as lições apropriadamente a partir das conseqüências sofridas. (...) As personagens infantis dessas ficções aprendiam a moderar seus ânimos e a conter sua ganância, a pensar nos outros antes deles mesmos, encontrando a felicidade apenas no dever e no auto-controle. E os autores entendiam que essas lições influenciariam a experiência prática.¹⁵ (1992, p. 142)

É importante que atentemos para o fato de que os pais, nas narrativas juvenis norte-americanas, estão sempre presentes e são eles os detentores da boa moral e ética. Antropologicamente, isso não é diferente; historiadores apontam que no início do século XIX as crianças/jovens não são consideradas autossuficientes, o que resulta na função de reguladores morais atribuída aos adultos. A infância e a juventude são, então, entendidas como uma preparação para a vida adulta, sendo essas fases meramente transitórias para um destino final. Assim, explicitamos mais claramente a motivação dos manuais de boa conduta em especificar e diferenciar as funções atribuídas aos homens e as mulheres.

Klein (2000) ressalta que boa parte dos autores desse gênero literário tem por objetivo preparar as mulheres para os papéis sociais que vão desempenhar uma vez que se tornem adultas: as funções de boas mães e esposas. Isso implica em um comportamento social regrado que tende a priorizar as necessidades dos filhos e do marido. Para ilustrar esse fato, a autora recorda o estudo de Sarah Newton, e descreve esses livros:

¹⁵In other words, American children's fiction before 1850 told plain and sober stories of rather nice children making predictable childish errors of judgment and learning appropriately from their consequences. (...) Fictional children learned to moderate quick tempers and to restrain greediness, to consider others before themselves, to find happiness in duty and self-control. And authors saw it that these useful lessons followed relentlessly from practical experience." (MACLEOD, 1992, p. 142)

... promoveram fins políticos, influenciaram esteticamente a caracterização feminina, também nos romances Ingleses, e certamente ajudaram a perpetuar as visões tradicionais americanas sobre o lugar e a função da mulher que emergia... como um culto do “tornar-se mulher”. De fato, livros de boa conduta para crianças passaram a dar mais destaque para as diferenças entre homens e mulheres a partir de 1830, geralmente sugerindo aos meninos um comportamento ativo e para as meninas um comportamento passivo e humilde. (KLEIN, 2000, p 18).¹⁶

A ficção juvenil que se faz através dos manuais de boa conduta no início do século XIX registra um adolescente idealizado, mas não o representa de forma sentimental (MACLEOD, 1992). Os jovens são meros aprendizes da sabedoria adulta.

Como apresentado anteriormente, o embalo das mudanças literárias em obras dirigidas aos jovens se dá graças às mudanças sociais. Entre 1840 e 1850, a pobreza toma conta dos Estados Unidos da América. As cidades portuárias são infestadas por imigrantes que não têm condições financeiras para comprar terras ou sustentarem-se em um país emergente. As crianças e adolescentes são mandadas para as ruas para mendigar por dinheiro e comida, na esperança de ajudar suas famílias. Já no final de 1840, esses indivíduos urbanos e pobres começam a ser retratados na literatura, tanto em livros como em periódicos (MACLEOD, 1992, p. 145). Alguns dos autores que se debruçam sobre o tema, descrevem esses pobres como seres sem futuro algum, já outros os enxergam como um perigo social, pois eles vivem do vício e do ócio e são quase impuros. A criança educada a partir de preceitos racionalistas dá espaço para a imagem de uma pobre criatura, tão machucada que beira o limite da não humanidade, e serve de protesto social na literatura:

Como o termo ‘novela doméstica’ implica, essa literatura privilegiava a casa e a família como o melhor contexto para que a personagem construísse seu caráter, o que para os escritores que defendiam a reforma moral melhoraria a sociedade. Mulheres e meninas geralmente serviam como uma força moral superior guiando os outros (geralmente homens) a reforma de seus caracteres através de longos sofrimentos, atos de caridade, oração e lágrimas.

... As suas heroínas tinham a virtude testada pela perda financeira, pelo deslocamento geográfico, ou por ser gravemente mal interpretada pela

16“... have promoted political ends, have aesthetically influenced female characterization in an as well as English novels, and have certainly helped perpetuate traditional American views about female places and roles that emerged... as the “cult of womanhood” (5-6). In fact, children’s conduct books became increasingly gender-stratified from the 1830’s on, generally prescribing behavior marked by agency and activity for boys, passivity and humility for girls”. (KLEIN 2000, p 18)

família e amigos. In todos os casos, uma jovem mulher servia como o catalisador para a melhora do caráter de alguns, ou quase todos com quem entrava em contato, e ela geralmente entendia isso como a sua missão de vida. Essa representação da criança como redentora da grande sociedade aparece largamente na literatura doméstica da segunda metade do século XIX. As crianças não são somente representadas como inatamente boas e inocentes, mas também tinham intenções nobres e naturezas amorosas que se conflitavam com um mundo materialista e cruel. Em função da sua boa natureza, as crianças, por si só, podiam servir como instrumento de reforma. (MURRAY, 1998, p. 54, 55)¹⁷

A guerra civil americana ofusca esses problemas e simplesmente os varre para fora das narrativas ficcionais. A vitória do norte abolicionista cria nos americanos um sentimento patriótico e de esperança em relação ao futuro. Nesse contexto, a literatura para crianças e jovens sofre alterações temáticas e estruturais:

A Literatura Infantil diversificou-se rapidamente nos anos subsequentes a guerra, refletindo as diferenças de classes sociais que se tornavam cada vez mais visíveis na sociedade desse período. A maioria dos autores abandonou os modelos didáticos de Edgeworth e adotou formas já difundidas na ficção popular adulta. Para a classe média, a literatura infantil encontrou seus novos moldes na ficção evangélica e nas novelas domésticas que já constituíam uma literatura popular adulta bastante difundida na metade do século.¹⁸ (MACLEOD, 1992, p. 146)

Nas últimas décadas do século XIX, o jovem passa a ser um indivíduo com valores próprios; ele deixa de ser apenas uma criatura em “treinamento” para a idade adulta. A

17“As the term ‘domestic fiction’ implies this literature privileged the home and family as the best context for the character building and moral reformation writers believed must precede the improvement of the larger society. Women or girls usually served as the superior moral force, guiding others (usually male) to a reformation of their character through long-suffering devotion, acts of charity, prayer, and tears. ... Their heroines found their virtue tested by suffering financial losses, in geographical dislocation, or in being gravely misunderstood by family and friends. In every case, a young woman served as the catalyst for remarkable character improvement for some or all of those with whom she came in contact, and she usually saw this as her chief duty and obligation in life. This depiction of the child as a redeemer of the larger society runs consistently through the domestic literature of the last half of the nineteenth century. Not only are children portrayed as innately good and innocent but their noble intentions and loving natures are often at odds with a cruel, materialistic world. Because of their inherently good nature, children alone could serve as instruments of reformation.” (Murray, 1998, p. 54, 55)

18Children’s literature diversified rapidly in the postwar years, reflecting class lines that were becoming increasingly visible in post-Civil War society. Most authors abandoned the patterns of Edgeworthian didacticism for forms already familiar in popular adult fiction. At the genteel middle-class level, children’s literature found models in the evangelical fiction and domestic novels which had constituted an enormously popular adult literature at mid-century. (MACLEOD, 1992, p. 146)

inocência e a imaginação tornam-se, assim, características a serem preservadas ainda no estágio da infância, que deve ser protegida, e não acelerada. Nesse contexto, a obra *Mulherzinhas* é publicada. Para críticos literários e o público leitor em geral, a novela de Louisa May Alcott fica rotulada como um livro sobre a transição da adolescência para a vida adulta de quatro irmãs, talvez uns dos motivos pelos quais ela sobreviva até mesmo à cultura globalizada do século XX. Todavia, é clara a influência dos manuais de boa conduta no enredo de Alcott. As crianças dessa narrativa ficcional ainda não são personagens românticas, mesmo que Alcott tenha apelado para as necessidades psicológicas de uma audiência feminina voraz por histórias que combinam romances e preceitos comportamentais em sua trama. De fato, suas personagens juvenis ainda buscam aprender as boas normas de comportamento e etiqueta social, lutando duramente contra suas naturezas impuras sob a vigia dos mais velhos e experientes.

O sucesso de Alcott talvez seja explicado pelo tom autobiográfico que a autora concede às suas personagens. O que diferencia sua obra dos manuais de boa conduta que a precedem é a não idealização das meninas March. Elas aparentemente são personagens tiradas da realidade, verossímeis, não são apenas modelos para seu leitor, como nota MacLeod:

Seu primeiro livro para crianças, *Mulherzinhas*, era semi-autobiográfico e seu trabalho subsequente nunca perdeu a particularidade da experiência real. As caracterizações de Alcott transmitiam a personalidade de tipos reais e individuais e não idealizados. E mesmo que suas histórias fossem tão morais quanto as que a precederam, o esforço para ser “bom” ganha vida em seus personagens porque ela os fez pessoais e subjetivos. Ela admite concretamente que é difícil superar nossas falhas, não abstratamente como faziam as narrativas do início do século. Ela mostrou suas personagens principais tentando, falhando e tentando novamente. Marmee dava lições de moral, como toda boa mãe no início do século XIX, mas os leitores esquecem disso. O que eles lembram são das lutas de Jo contra seu temperamento forte, contra sua consciência, contra a dor esmagadora que sente quando Beth morre.¹⁹ (MACLEOD, 1992, p. 148)

19 “Her first book for children, *Little Women*, was semiautobiographical, and her subsequent work never altogether lost the particularity of real experience. Alcott’s characterizations conveyed personality of real and individuality rather than idealized types, and while her stories were equally as ‘moral’ as those of earlier authors, the effort ‘to be good’ came alive in her characters because, remembering, she made it personal and subjective. She admitted that it was hard to overcome a fault, not abstractly (as early fiction sometimes did), but concretely. She showed her major characters trying, and failing, and trying again. Marmee preached, as all good mothers did in early nineteenth-century fiction, but readers forget that. What they remember is Jo’s struggle with her temper, her conscience, her overwhelming grief for Beth.” (1992, p. 148)

Klein (2000, p.1) frisa que a influência de *Mulherzinhas* sobre as suas leitoras. Alcott ajudou a estabelecer a obra como uma espécie de guia para as meninas de sua geração, apesar da ideia amplamente difundida na contemporaneidade de que seu discurso é focado na diferenciação dos papéis femininos e masculinos na sociedade. Klein ainda destaca que a autora acerta ao fazer uma mistura eclética da forma não literária dos manuais de boa conduta com a ficção popular, dilapidando-os literariamente.

A proposta desse estudo visa compreender melhor as motivações do jovem leitor contemporâneo em ainda ler *Mulherzinhas*²⁰, bem como entender a necessidade da autora Geraldine Brooks em atualizar a mesma história através da sua reescrita em *March*. Para tanto, recorreremos ao recurso da memória histórica, a fim de descrever como se dá o surgimento da literatura juvenil estadunidense e buscamos em estudiosos do assunto, pareceres que nos auxiliem a chegar a um conceito de literatura juvenil. Cabe-nos, então, voltarmos nosso olhar para a teoria do intertexto. Ela é nosso aporte para a análise de ambas as obras aqui enfocadas e nos permite uma visão global da segunda obra, espelhada na primeira. A leitura intertextual das obras possibilita, através da comparação, entender quais os processos utilizados por Brooks na atualização da novela de Alcott para o público juvenil contemporâneo, bem como colabora para a compreensão de como tal gênero literário se define e apresenta na atualidade.

²⁰Um indicativo apresentado pela sua ampla reedição. A obra possui 5 edições em português, no período de 2000 à 2012. E, pelo menos, 10 edições diferentes em inglês entre 2011 e 2012. Dados obtidos online.

3 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

3.1 O lugar da intertextualidade

Comum nos estudos do discurso literário, o termo intertextualidade é largamente utilizado para referir-se às alusões e citações diretas ou não de um texto anterior num segundo texto literário, uma relação entre textos. No entanto, o intertexto vai além: abarca as imagens, o contexto social, o contexto cultural e a linguagem em si (manifesta na pintura, na escrita, na fala, no raciocínio e na leitura) (WILKIE-STIBBS, 2004, p. 179). É o russo Mikhail Bakhtin, filósofo e pensador, quem concebe a ideia de dialogismo (base da relação intertextual) de modo amplo em seus estudos sobre a linguagem e o discurso. Daí a influência de seu conceito, bem como de seus estudos sobre a carnavalização, o romance polifônico e a criação literária. Ao debruçar-se sobre o estudo do romance, Bakhtin conclui que a palavra literária, assim como o discurso, é composta por um diálogo, um cruzamento de superfícies textuais, o encontro da velha escritura com a nova.

O dialogismo, então, nos remete ao campo do estudo literário que abrange esse diálogo textual: a intertextualidade explicitada por Kristeva (1974). A autora faz uso dos princípios do dialogismo postulados por Bakhtin para demonstrar como os signos adquirem diferentes significados na estrutura dos textos. Para ela, a intertextualidade pode ocorrer de duas maneiras: uma conexão entre autor e leitor de um texto ou um “diálogo” entre textos. A autora recupera o conceito bakhtiniano da palavra literária em sua *Introdução à semianálise* a fim de definir esse diálogo intertextual: “A palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p.62). O conceito de intertextualidade substitui, assim, a noção formalista de que o texto literário é um ponto fixo com um significado fixo.

Muito antes de Bakhtin postular suas ideias sobre a polifonia e o dialogismo²¹, no entanto, Ferdinand de Saussure já havia concebido o discurso poético como reescrita, observando a natureza intertextual do texto, de acordo com Leonor Lopes Fávero: “na teoria

21Em 1929, Bakhtin publica “Problems of Dostoevsky’s Art”, obra na qual introduz o conceito de dialogismo.

anagramática de Saussure, dos idos de 1905, concebia-se o discurso poético como o resultado da reescrita expandida – por paragramatização – de um texto anterior, dado na forma de um hipograma (ou palavra-tema), inicialmente expresso numa escrita condensada” (2003, p. 72). Bakhtin recupera essa problemática textual, ao entender o dialogismo como fenômeno que surge do cruzamento de dois eixos, o do sujeito da escritura e o do destinatário, e o do texto e o do contexto:

Bakhtin estabelece o conceito de estatuto da palavra (= unidade mínima de escritura) que tem como fundamento uma concepção espacial da linguagem poética, considerando-se as relações entre diferentes estruturas literárias definidas por três dimensões que se mantêm em constante diálogo: o Sujeito da Escritura, o Destinatário e os Textos Anteriores. (FÁVERO, 2003, p. 50).

Partindo do pensamento bakhtiniano, Kristeva define o texto como “mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto (...) instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Portanto, o texto é entendido como um eterno diálogo entre o texto anterior e secundário, no sentido de após no tempo; o texto é construído na relação com o um *corpus* prévio, que lhe assegura um novo significado:

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequencia se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequencia está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e pelos modos de intimação aplicação em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação (KRISTEVA, 1974, p. 98-99).

Assim, para ler um texto é necessário não só compreender o código linguístico, mas também conhecer outros textos, para que seja possível estabelecer as relações intertextuais, uma vez que um texto sempre nasce de outro (s) texto (s); não obstante, um leitor ainda em seu início de caminho pela literatura não participa do mesmo horizonte que um leitor experiente, o que não invalida a leitura daquele primeiro leitor. Essa intertextualidade não é um fenômeno homogêneo, já que pode se manifestar de diversas formas, tais como a paródia,

a paráfrase, uma epígrafe ou uma simples alusão ou até mesmo a imitação do estilo e da linguagem de uma obra ou, ainda, de personagens.

Antoine Compagnon (2007) fixa-se na citação como forma de escritura intertextual e compara o autor ao *bricoleur*, que faz uso de todo material a sua disposição para montar o texto. Escrever, segundo o autor, é “sempre reescrever” (2007, p. 41) e essa reescrita faz-se por meio da citação, “pois se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (2007, p. 42). O *bricoleur* está com tesoura e cola na mão, recorta e remonta o texto. Para Compagnon, o fragmento escolhido não é mais o mesmo quando colado em outro texto. A citação é, então, assimilada. Torna-se o próprio texto. Ler e destacar trechos de um texto é parte do processo de recorte. É quando nós, leitores, assimilamos e sobrecarregamos o texto com nossos próprios traços através do grifo. O grifo na leitura é a tesoura na brincadeira de recorte. Ele constitui “os pontilhados sobre os quais mais tarde farei recortes. Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é uma citação” (COMPAGNON, 2007, p. 19). Compagnon explica que o texto solicita o leitor. O que o leitor destaca é o que chama a sua atenção. Citar é reencontrar a leitura excitante, aquela que nos solicita. Citar, então, é apropriar-se do discurso do outro.

Compagnon vem ao encontro de Barthes ao observar que o texto não é uma relação entre inúmeros significados, mas uma justaposição deles. Para Barthes, a apropriação das palavras do outro é uma maneira de deixar o texto mais rico, mas não é a origem de uma produção literária. Como o texto permite uma pluralidade de significados, ele não tem uma só interpretação correta, mas um número vasto de interpretações. Ao pensar os elementos intertextuais da narrativa, Barthes antecipa o papel do leitor e a sua relação com os textos. Se a paráfrase repete com outras palavras e a paródia subverte, a apropriação apenas articula, faz a bricolagem do texto alheio. A apropriação reapresenta, produz o deslocamento como na paródia, mas é um deslocamento extremo. A obra do outro se torna matéria-prima para a minha obra (SANT’ANNA, 1985).

Desse modo, criar é sempre recriar. Escrever é fazer uso da citação. E a citação está sempre em movimento, ela é variável. Quando apropriada pelo texto, a citação assume um novo sentido, aquele relacionado com as forças atuantes que a cercam, ou seja, com seu novo

contexto. Uma palavra muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. O próprio ato de demarcar uma citação com aspas é prova de que o discurso pertence a outro, é uma reenunciação. Um espaço entre aspas é aberto, para que o outro faça o uso da palavra e assim suporte, acrescente ou contribua para o que o escritor está enunciando. Assim, a citação tem papel único no intertexto, já que ela não é uma simples colagem ou cópia. Ela exige que o leitor possua a competência para decifrá-la e compreendê-la em seu novo contexto, já que citando produzimos dois textos em um. Toda citação é simulacro e, como tal, não há citação que não seja utilizada como máquina de persuasão. A rede de significados que liga um texto ao outro tem a função de amplificação do texto, de enriquecê-lo, de buscar suporte numa autoridade perita no assunto ou até mesmo de ornamentá-lo.

Christine Wilkie-Stibbs, em seu artigo *Intertextuality and the child reader*, reforça que a teoria da intertextualidade é, também, aprimorada e ampliada por Jonathan Culler e Roland Barthes. Para Culler, a intertextualidade é o espaço discursivo que torna o significado possível. Para Barthes, ela é “infinita”²², uma vez que os leitores constroem o sentido do texto a partir de códigos intertextuais, aos quais ele chama de “miragem de citações”²³. Barthes afirma que o “eu” que se aproxima do texto já é um sujeito formado por uma pluralidade de outros textos, infinitos, ou de códigos que têm suas origens perdidas (WILKIE-STIBBS, 2004). As ideias de ambos os teóricos trazem consequências para o entendimento do texto literário e do leitor:

A ideia de que os textos são produzidos e de que os leitores/espectadores constroem seu sentido somente na relação com os códigos já fixos que residem em textos e leitores (e em autores também, já que eles são leitores de textos antes de serem autores) tem consequências que desafiam qualquer reivindicação para com a originalidade textual ou leituras discretas. Nesse sentido, então, todos os textos e todas as leituras são intertextuais. (WILKIE-STIBBS, 2004, p.107)²⁴

A ideia de Wilkie-Stibbs nos aproxima do conceito de transtextualidade, criado por

22 O termo referente em inglês é “Infinite Intertextuality”.

23 O termo referente em inglês é “Mirage of Citations”.

24 The idea that texts are produced and readers/viewers make sense of them only in relation to the already embedded codes which dwell in texts and readers (and in authors too, since they are readers of texts before they are authors) has ramifications which challenge any claim to textual originality or discrete readings. In this sense, then, all texts and all readings are intertextual” (WILKIE-STIBBS, 2004, p.107).

Gérard Genette, em que ele se refere a tudo que influencia um texto explícita ou implicitamente. Genette, em sua obra *Palimpsesto: a literatura de segunda mão* (2006), define a intertextualidade como apenas uma modalidade da transtextualidade. Essa transtextualidade abrange cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. O último torna-se foco de sua obra. O autor nomeia o domínio da bricolagem de hipertextualidade e explica: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2006, p. 12). Entretanto, para o teórico ler o hipertexto não implica ler o hipotexto:

o recurso ao hipotexto nunca é indispensável para a compreensão do hipertexto. Todo hipertexto, mesmo que seja um pastiche, pode, sem ‘agramaticalidade’ perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira, suficiente. (...) um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com o seu hipotexto. (GENETTE, 2006, p. 44)

Genette também compara a duplicidade do texto com a imagem do palimpsesto, ou seja, do pergaminho cujo texto é eliminado para que o material possa ser reutilizado. Esses textos inscritos, sobrepostos no pergaminho, não são necessariamente ligados ao texto anterior, embora estejam no mesmo meio, em distintas camadas, uma que sobressalta aos olhos e outra oculta, esperando para ser descoberta. O teórico afirma que, mesmo que não necessitemos recorrer ao hipotexto para que se compreenda o hipertexto, o hipotexto assimilado sempre se deixa ver por transparência:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2006, epígrafe)

Já afirmamos aqui que as obras literárias mantêm contato com obras prévias, reproduzindo ou recriando as palavras dos autores do passado. É importante observarmos, no entanto, que a compreensão do texto se dá ainda mais no reconhecimento de seus referentes:

O discurso parece estar tratando do referente X, quando, na verdade, o que está em tela é o referente y, oculto nas malhas da intertextualidade. É a ilusão referencial. O enunciador leva o destinatário a dois níveis de decodificação: um, no plano de superfície, em que se capta o referente X (“ilusório”); outro, na estrutura profunda do intertexto, em que se absorve, inconscientemente, o referente y (correspondente às “reais” intenções do enunciador). (BLIKSTEIN, 2003, p.45)

Ao abordar o tema, Affonso Romano de Sant’Anna procura expandir as noções que circundam os processos intertextuais segundo Yuri Tynianov e Mikhail Bakhtin. O autor inicia sua explanação abordando os paralelos entre os conceitos de paródia e estilização. As semelhanças entre os conceitos dos dois pesquisadores estão no fato de que os dois processos possuem vida dupla. Para Tynianov, os dois são planos discordantes; já para Bakhtin, “a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos.” (SANT’ANNA, 1985, p.14). Ao passo em que Bakhtin e Tynianov aproximam a paródia da estilização, Sant’Anna propõe a aproximação dos conceitos de paráfrase e paródia. O que diferencia ambos os processos é a oposição entre as semelhanças e as diferenças. A paráfrase é, para o autor, a intertextualidade da semelhança, pois ela reafirma a palavra do outro com novas palavras. Já a paródia constrói-se na diferença, na descontinuidade, uma vez que desconstrói para construir, subverte a palavra do outro. Forma-se assim, ao entendimento de Sant’Anna, uma tríade entre o texto original, a paráfrase e a paródia, e a estilização desempenha o papel de meio:

“Assim é que talvez pudéssemos falar da paráfrase como um efeito pró-estilo, e da paródia como um contra-estilo. Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se uma paródia” (SANT’ANNA, 1985, p. 36).

Barthes reafirma a pluralidade do texto, compreendendo-a não apenas como coexistência de vários significados, mas como o cruzamento deles. Os significados de um texto são resgatados de códigos já conhecidos, que ganham uma combinação única

(BARTHES, 1977). Para o teórico, um texto prévio não é a origem da produção literária. Se o texto permite uma pluralidade de significados, ele permite, por conseguinte, uma pluralidade de interpretações. O autor declara:

O campo intertextual em que todo o texto se cria, sendo ele um texto dentro de outro texto, não deve ser confundido com a origem do texto: tentar encontrar as “origens”, as “influências” de uma obra, é cair no mito da filiação; as citações que são usadas na criação de um texto são anônimas, impossíveis de serem traçadas, e ainda assim já lidas: elas são citações em aspas. (BARTHES, 1977) ²⁵

A teoria intertextual, por ser dialética e dinâmica e adaptar-se às teorias de recepção e de escrita, torna-se suporte para nosso estudo:

Ela é também uma teoria da língua porque o leitor, o texto e o mundo não estão somente situados na língua, mas são construídos por ela. Assim, não só cremos que todos os textos são intertextuais, mas eles se tornam assim porque eles relacionam-se dialeticamente, e são produtos de códigos linguísticos, culturais e literários e práticas; e assim também são os leitores, escritores, ilustradores e demais.²⁶ (WILKIE-STIBS, 2004, p. 188).

Assim, delimitamos como elementos de análise intertextual o narrador e o leitor previsto nas obras estudadas. No entanto, faz-se necessário que antes percorramos as definições teóricas de tais elementos. Para isso, recorreremos no próximo tópico aos conceitos de narrador postulados por Gerard Genette e Norman Friedman, e às noções de leitor implícito apresentadas nos estudos de recepção de Wolfgang Iser.

²⁵The intertextual in which every text is held, it itself being the text – between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the “sources”, the “influences” of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet already read: they are quotations without inverted commas.

²⁶It is also a theory of language because the reading subject, the text and the world are not only situated in language, they are also constructed by it. So, not only do we have a notion of all texts being intertextual, they become so because they are dialectically related to, and are themselves the products of, linguistic, cultural and literary codes and practices; and so too are readers, writers, illustrators and viewers.

3.2 O narrador e o leitor

Todo texto narrativo, real ou ficcional, pressupõe o relato de acontecimentos ocorridos em um tempo e espaço determinados. O narrador, categoria inerente à narrativa, é o elemento responsável por contar, descrever, explicar e, por vezes, prever a situação em foco. Essa voz narradora assume características próprias, de acordo com o modo como se comporta no decorrer da história.

Já afirmamos que um texto é plural, ou seja, ele é uma justaposição de vários significados. No entanto, é importante lembrar que a compreensão do hipertexto (texto B) não implica a leitura do hipotexto (texto A), embora, no palimpsesto, o hipotexto assimilado sempre se deixe ver por transparência (GENNETE, 2006). Admitindo *O Senhor March* como palimpsesto escrito sobre *Mulherzinhas*, recorreremos à análise daquilo que difere nas obras, os seus narradores, a fim de compreender o processo intertextual que as interliga e faz com que uma complete a outra sem, no entanto, perder a originalidade e a vida própria. Muito pelo contrário, na medida em que se complementam, as obras constroem diferentes leitores, isto é, preveem uma atividade leitora voltada aos jovens ou aos adultos.

Gérard Genette descreve, em *Discurso da narrativa* (1990), dois tipos de narrativa: aquela em que o narrador é ausente da história e aquela em que ele é uma personagem. Assim, surgem os conceitos de narrador heterodiegético (exterior ao enredo, conta as ações de uma distância afastada das personagens) e de narrador homodiegético (personagem secundária da história que revela suas experiências). Ao narrador homodiegético, adiciona-se aquele que é o herói da história, o protagonista que narra suas ações: esse narrador recebe o nome de autodiegético. O autor também atribui cinco funções ao narrador, de acordo com o seu nível de intervenção na narrativa:

- 1) a função narrativa²⁷: é a função básica de qualquer narrador, externo ou interno ao texto, de relatar a história;
- 2) a função diretora: o narrador interrompe a história para traçar comentários em torno da articulação do seu texto;
- 3) a função comunicativa: o narrador dirige-se diretamente ao leitor

²⁷Tradução livre da autora deste estudo.

(previsto/pontencial), para manter contato com ele;

4) a função de testemunha: o narrador descreve a história de acordo com a relação que tem com ela; relata experiências vividas e seus sentimentos em relação a elas;

5) a função ideológica: o narrador interrompe a história para fazer comentários instrutivos ou didáticos, de valor moral, sobre o que é contado.

Assim, a diegese narrativa pode ser expressa em diferentes níveis, dependendo da intensidade de intervenção feita pelo narrador. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ressaltam que “as funções do narrador não se esgotam no acto de enunciação que lhe é atribuído” (2011, p. 258). O narrador deixa vestígios de sua voz através de intrusões discretas que podem articular apenas uma apreciação dos fatos e das personagens ou um juízo de valor. A partir da situação narrativa que adota (ou seja, se ele é autodiegético, homodiegético ou heterodiegético), o narrador constrói a diegese pela modelização, através da organização do tempo e do foco narrativo²⁸ adotado.

Norman Friedman (1955) amplia a discussão em torno do narrador. O teórico norte-americano leva em consideração os seguintes aspectos para definir a sua tipologia dos narradores:

1. Quem fala ao leitor? (autor em terceira ou primeira pessoa, personagem em primeira pessoa, ou ninguém); 2) De que posição (ângulo) em relação a história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, da frente, ou fica em movimento, a modificando); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir sua história ao leitor? (as palavras do autor, pensamentos, percepções, sentimentos; ou as palavras e ações da personagem; ou ainda os pensamentos da personagem, percepções e sentimentos: através de qual dessas maneiras ou da combinação das três é que ele transmite as informações sobre o estado psicológico, o cenário, a situação da personagem que surge?); 4) A que distância ele coloca o leitor em relação à história? (perto, longe ou em movimento).²⁹

28 "Ponto de vista", "visão", "perspectiva", "focalização" são termos que têm nomeado, mais ou menos indiscriminadamente, funções narrativas diferentes. Adotaremos o termo foco narrativo como sinônimo da focalização, proposta por Gérard Genette; e de perspectiva, adotada por demais autores.

29 Who talks to the reader? (author in third or first person, character in first, or ostensibly no one); 2) From what position (angle) regarding the story does he tell it? (above, periphery, center, front, or shifting); 3) What channels of information does the narrator use to convey the story to the reader? (author's words, thoughts, perceptions, feelings; or character's words and actions; or character's thoughts, perceptions, and feelings: through which of these or combination of these three possible media does information regarding mental states, setting, situation, and character come?); and 4) At what distance does he place the reader from the story? (near, far, or shifting).

Conseqüentemente, o narrador tem suas fronteiras estabelecidas de acordo com quem conta a história, de que ângulo ela é contada, a maneira como ela é transmitida (pensamentos, palavras, percepções e sentimentos) e a distância do leitor em relação ao enredo. Através da análise desses quatro tópicos, Friedman (1955) apresenta seis tipos de narradores: onisciente intruso, onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador protagonista, onisciente seletivo e onisciente seletivo múltiplo³⁰.

O narrador onisciente intruso sente-se à vontade para narrar, através de um ponto de vista quase divino, limitando suas colocações como se estivesse fora da história, ou frente a ela. Sua observação direta mantém o leitor distante do enredo. Para que isso aconteça, no entanto, é necessário que o evento ocorra em um ponto definido do tempo e do espaço. A onisciência, para Friedman (1955), adquire assim o estatuto de um ponto de vista ilimitado e dificilmente controlado, em que a história é vista de acordo com a vontade do autor: de um ângulo divino, que atravessa o tempo e o espaço; do centro, da periferia ou da frente do que é contado. O teórico ressalta que nada pode impedir o autor de escolher o uso contínuo ou raro de qualquer um deles. Essa intrusão livre do autor resulta no distanciamento do leitor e no nível de acesso que ele tem às informações da história:

O leitor tem, por conseguinte, o acesso a gama completa de tipos possíveis de informação, a característica distintiva desta categoria sendo os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre, não só para nos informar sobre as ideias e emoções nas mentes de suas personagens, mas também de sua própria mente. A marca característica, então, do narrador onisciente intruso é a presença de intrusões autorais e generalizações sobre a vida, costumes e moral, que podem ou não serem explicitamente relacionadas com a história em questão.³¹ (FRIEDMAN, 1955, p. 1171)

O autor ainda complementa que uma consequência natural da atitude do narrador

30Nomenclatura disponível em português em LEITE, Lígia. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 2007. Os termos originais são: Editorial Omniscience, Neutral Omniscience, “I” as a witness, “I” as protagonist, Multiple Selective Omniscience, Selective Omniscience.

31The reader accordingly has access to the complete range of possible kinds of information, the distinguishing feature of this category being the thoughts, feelings, and perceptions of the author himself; he is free not only to inform us of the ideas and emotions within the minds of his characters but also of his own. The characteristic mark, then, of Editorial Omniscience is the presence of authorial intrusions and generalizations about life, manners, and morals, which may or may not be explicitly related to the story at hand (FRIEDMAN, 1955, p. 1171).

onisciente intruso é que o autor não apenas deve contar o que se passa na mente de suas personagens, mas também criticá-las. De acordo com Ligia Leite (2007), esse tipo de narrador é frequentemente encontrado em textos do século XVII, no entanto, ele sai de moda na metade do século XIX, por conta do predomínio do discurso indireto livre criado por Flaubert, que opta por narrar suas histórias como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, de modo a que a “história narrasse a si mesma” (LEITE, 2007, p. 29).

O narrador onisciente neutro faz uso do estilo indireto e fala em terceira pessoa. É responsável pela caracterização das personagens, descrevendo-as e explicando ao leitor, de tal modo que os seus estados mentais e os cenários evocados sejam também narrados indiretamente como se já tivessem sido discutidos, analisados e explicados, ao invés de estarem acontecendo no momento presente. A principal diferença entre esse narrador e o anterior é a ausência de intromissões autorais que, na verdade, tornam-se impessoais com o emprego da terceira pessoa. Embora a característica predominante da onisciência seja o fato de que o autor esteja sempre pronto a intervir entre o leitor e a história, ao participar de uma cena, ele opta por mostrá-la como a vê, e não como suas personagens a percebem. A distância do leitor pode, assim, ser próxima ou não, uma vez que o autor define de acordo com sua vontade o quanto intervém no enredo.

O narrador testemunha relata sua história em primeira pessoa. Trata-se de um elemento interno à narrativa, sendo sempre uma personagem secundária que dá ao leitor informações de um modo mais direto e, portanto, mais verossímil. Narra os acontecimentos da periferia da narrativa, apenas inferindo e levantando hipóteses a partir das informações recebidas. Nas palavras de Friedman (1955, p. 1174), o narrador testemunha é uma personagem dentro de sua própria história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiar com suas personagens principais³². Nesse caso, o autor se abstém de sua onisciência para permitir ao seu personagem testemunha que conte apenas aquilo que ele legitimamente conhece. Ao leitor ficam disponíveis os pensamentos e percepções do narrador testemunha. Assim, como as cenas são geralmente apresentadas diretamente como a testemunha as vê, a distância entre leitor e história pode ser próxima e distante, concomitantemente.

O narrador protagonista não tem acesso ao estado mental das demais personagens.

32 The witness-narrator is a character on his own right within the story itself, more or less involved in the action, more or less acquainted with its chief characters. (1955, p. 1174)

Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. Como a ação gira em torno dele, possui menos mobilidade do que o narrador testemunha que se aproxima e se afasta da história de acordo com sua vontade, a fim de adquirir um número maior de informações. Ele pode resumir ou apresentar a ação presente diretamente, criando na mesma distância do leitor mantida pelo narrador testemunha.

Na onisciência seletiva múltipla perde-se o “alguém” que narra a quem nos referimos nas categorias anteriores. A narrativa é caracterizada pelo discurso indireto livre e é contada por mais de uma personagem. Friedman (1955, p. 1176) explica:

Apesar do fato de que tanto o "eu" como testemunha e o "eu" protagonista estarem limitados a mente do narrador, ainda há alguém falando, alguém ainda está narrando. O próximo passo para a objetivação do material da história é a eliminação não só o autor, que desapareceu com o "eu", como testemunha, mas também o desaparecimento de qualquer narrador. Aqui o leitor não escuta a ninguém, a história vem diretamente através das mentes das personagens, na medida em que elas deixam as suas marcas na narrativa. Como resultado, a cena emerge tanto interior à mente das personagens quanto exteriormente, através de seus pensamentos e palavras. Assim, a caracterização das personagens, o que fazem e dizem, pode ser transmitida ao leitor apenas através da mente de alguém presente.³³

Cabe ao leitor ouvir essa pluralidade de vozes narrativas, a fim de obter a compreensão global do que está sendo transmitido pelas personagens. A onisciência seletiva assemelha-se à onisciência seletiva múltipla, distinguindo-se apenas pelo fato de que lá a história passa pelo filtro de uma única personagem. O leitor acaba por ficar fixo em um único ponto central que lhe é oferecido, ao invés de ter acesso a uma variedade de ângulos e pontos de vista. A história conta a si mesma, sendo conduzida pelas impressões das personagens.

Vimos até então que, tanto para Genette quanto para Friedman, a caracterização do narrador passa por dois elementos essenciais: voz e foco narrativo. O narrador pode assumir a

33 In spite of the fact that both the "I" as Witness and the "I" as Protagonist modes are limited to the narrator's mind, there is still someone doing the talking, someone is still narrating. The next step toward the objectification of the story material is the elimination of not only the author, who disappeared with the "I" as Witness frame, but also of any narrator whatsoever. Here the reader ostensibly listens to no one; the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. As a result, the tendency is almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action; and narrative summary, if it appears at all, is either supplied unobtrusively by the author by way of "stage direction" or emerges through the thoughts and words of the characters themselves. The appearance of the characters, what they do and say, the setting- all the story materials, therefore-can be transmitted to the reader only through the mind of someone present.

voz em primeira ou terceira pessoa do singular, pois pode contar os acontecimentos de perto ou longe, interior ou exteriormente à psique das personagens, por vezes limitando-se à simples observação das ações. O foco narrativo é nada mais que os pontos de vista do narrador sobre a ação narrada. Genette (1976) chama esses pontos de vista de focalização, descrevendo-os de três modos:

a) focalização onisciente: trata-se do narrador onisciente “comum”, que sabe mais que as personagens e pode conhecer fatos e pensamentos de todas elas;

b) focalização interna: surge quando é instaurado o ponto de vista de uma das personagens que vive a história, filtra a informação que é transmitida ao leitor e não é capaz de descrever os pensamentos de outras personagens;

c) focalização externa: acontece quando o narrador se comporta como a lente de uma câmera, que segue as ações do protagonista do lado de fora da história.

A proposição do termo focalização surge de sua diferenciação aos termos perspectiva e ponto de vista, largamente utilizados no campo das artes plásticas. Além disso, ressaltam Reis e Lopes (2011, p. 165), a “focalização tende a superar as conotações visualistas (...) assim se abrindo caminho a uma definição não apenas sensorial (...) do conceito em apreço”. Ou seja, a focalização vai além do que o narrador e a personagem enxergam. Friedman ao repensar o conceito, atribui a cada um dos narradores de sua tipologia um diferente ponto de vista:

A escolha de um ponto de vista na escrita de ficção é, pelo menos, tão importante quanto à escolha de um verso na composição de um poema; assim como há certas coisas que não podem ser ditas em um soneto, para cada uma das categorias temos uma gama provável de funções que ele pode desempenhar dentro de seus limites. A questão da eficácia, portanto, está ligada à adequação de uma determinada técnica para a obtenção de certos tipos de efeitos, pois cada tipo de história requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão para sustentá-la.³⁴ (FRIEDMAN, 1955, p. 1180)

34 Thus the choice of a point of view in the writing of fiction is at least as crucial as the choice of a verse form in the composing of a poem; just as there are certain things which cannot get said in a sonnet, so each of the categories we have detailed has a probable range of functions it can perform within its limits. The question of effectiveness, therefore, is one of the suitability of a given technique for the achievement of certain kinds of effects, for each kind of story requires the establishment of a particular kind of an illusion to sustain it. (FRIEDMAN, 1955, p. 1180)

Portanto, cada narrador assume um ponto de vista/foco narrativo próprio a fim de transmitir a informação. Vale ressaltar, também, que não há em uma história um foco narrativo “puro”, pois ele varia de acordo com o tipo e com a vontade do narrador.

Até agora, podemos concluir que a diferenciação de foco narrativo das histórias dá margem à mudança da audiência a quem uma obra é dirigida. Ao falarmos de um leitor previsto, no entanto, referimo-nos não apenas à recepção empírica dos livros, mas também ao leitor implícito (e interno) que é pressuposto pelo autor na gênese de sua narrativa.

Ao propor o conceito de leitor-modelo, Umberto Eco (1993) deixa para trás a ideia de que o texto literário é a expressão da mente de seu autor. Abandona a ideia de estudar o texto literário de acordo com a biografia do autor, para assumir uma relação entre texto e leitor. Ao discutir a existência de um leitor-modelo, Eco propõe que o texto é incompleto, porque necessita da colaboração do destinatário. A participação do leitor na decodificação e interpretação do texto se dá pela necessidade constante de sua atualização e pela necessidade de preenchimento dos não-ditos:

... o texto está cheio de espaços em branco, de lacunas a serem preenchidas, quem o emitiu, previa que ele seria completado e o deixou em branco por duas razões. Primeiro, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da boa vontade do significado que o destinatário introduz nele e só em casos de extremo pedantismo, de extrema preocupação didática ou extrema repressão, o texto é complicado com redundâncias e especificações.³⁵ (ECO, 1993, p. 76)

Portanto, o texto precisa de alguém que o ajude a funcionar. Quando um autor escreve um texto faz hipóteses de que caminhos o seu leitor deve seguir. Os meios de construção desse leitor-modelo são variados: a língua, a seleção lexical... Em outras palavras, um texto é emitido para que alguém o atualize, mesmo que as competências do destinatário empírico não atendam aquelas previstas internamente pelo próprio texto:

Para organizar uma estratégia textual, um autor deve se referir a uma gama de habilidades (termo mais amplo do que "conhecimento dos códigos") capaz de dar

35Tradução da autora.

conteúdo às expressões utilizadas. Você deve assumir que o conjunto de competências referido é o mesmo a que se refere o seu leitor. Portanto, você deve prever um leitor-modelo capaz de cooperar na atualização textual como planejado pelo autor e mover-se interpretativamente, como ele se moveu no ato da gênese. (ECO, 1993, p. 80)^{36 37}

Eco (1993) lembra que os códigos do destinatário podem ser diferentes dos códigos do emissor. Assim, para que uma mensagem seja decodificada, é necessário que o leitor possua não apenas uma competência linguística, mas também seja capaz de pôr em funcionamento determinadas pressuposições deixadas como pistas pelo autor na gênese do texto. Eco vai além: o texto não apenas exige a cooperação do leitor para a sua atualização; criar um texto significa prever os movimentos interpretativos do outro (1993, p. 79). No que concerne aos limites da colaboração do leitor na atualização do texto, Eco postula dois níveis extremos: o texto aberto e o texto fechado.

Há textos criados especificamente para determinados públicos, como as crianças, as cozinheiras, as mulheres casadas, os jovens empreendedores, entre outros. Esses textos possuem um objetivo já determinado e não “se abrem” para diferentes interpretações. O texto aberto é aquele em que o autor decide o limite da cooperação de seu leitor-modelo, para onde ele deve se dirigir e quais são as suas possibilidades interpretativas.

O leitor previsto é, então, co-autor do texto literário. Segundo Wolfgang Iser, o texto literário possui rastros, lacunas deixadas pelo autor para que o leitor as complete em sua prática de leitura. Sendo assim, postulamos que a leitura é um processo ativo em que o leitor vai sempre completar, “concretizar”, a partir de hipóteses, os significados do texto. Através das lacunas existentes na obra, o leitor constrói a compreensão do texto, completando os vazios com que se depara. Com isso, podemos afirmar que o vazio permite que a obra seja concretizada pelo leitor.

Nesse sentido, Iser segue Roman Ingarden, que desenvolve esse conceito, ao conceber a obra literária como apenas uma série de “orientações gerais”, as quais o leitor deve seguir e

36 Tradução da autora.

37 Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de com-petencias (expresión más amplia que "conocimiento de los códigos") capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. (ECO, 1993, p. 80).

completar com recurso aos seus pré-conhecimentos. A leitura, assim, torna-se um processo não linear, mas uma cooperação ativa na qual as expectativas iniciais de um leitor geram referências para a interpretação do que vem a seguir. No entanto, à medida que o leitor prossegue a leitura, ele abandona determinadas hipóteses, revisa outras e cria novas hipóteses.

A teoria da leitura, como postulada por Wolfgang Iser, apresenta a relação construída entre texto e leitor no ato da leitura. Ao entrar em contato com o leitor, a obra é concretizada. Como vemos, o leitor constrói hipóteses a partir de projeções do que é implícito ou do que não está dito. As projeções confirmam-se ou não, de acordo com o que dá segmento à obra. Por isso, a atividade do leitor durante a leitura faz-se necessária, uma vez que sem ele a leitura não é efetivada. A teoria em questão não acredita que o leitor seja apenas um receptor do texto, mas que é também seu co-autor, sujeito ativamente participante na concretização da obra literária.

Partindo do que entendemos como literatura juvenil, propomos a seguir a análise das duas obras enfocadas nesse estudo, de acordo com os seguintes elementos que caracterizam o gênero: identificação do narrador (quem é e o que conta), identificação das personagens e foco narrativo, problemas apresentados (temas) e como eles são resolvidos, e a imagem do jovem projetada na obra. O cruzamento dos resultados obtidos nessa análise busca suporte teórico na intertextualidade, que será analisada mais adiante através da comparação de dois elementos pré-estabelecidos: o narrador e o leitor implícito.

4 LITERATURA EM DOIS TEMPOS

4.1 *Mulherzinhas* e a proposta do século XIX

Originalmente intitulado *Little women*, *Mulherzinhas* extrapola os limites de uma narrativa de entretenimento para jovens. Já no título, é possível postular do que trata a obra: personagens femininas em fase de transição para a vida adulta. O intrigante do enredo dá-se justamente com elas. As irmãs March são apresentadas ao leitor quase como representações de um manifesto em relação aos papéis de gênero na sociedade: afinal, ser mulher deveria ser sinônimo de fragilidade? Para compreender como a obra constrói o jovem norte-americano (com sentimentos vanguardistas) já no final do século XIX, partimos dos aspectos que constituem o gênero juvenil para realizar a sua análise.

Voltemos nosso olhar, primeiramente, para o narrador. *Mulherzinhas* é narrado em terceira pessoa, com ponto de vista onisciente. Ele sabe tudo sobre todas as jovens e o círculo social em que estão inseridas e vai além das descrições de suas vidas. Faz uma análise interior e exterior e traça comentários sobre elas. O narrador joga com as visões que tem das protagonistas, enfocando a história em cada uma delas em diferentes capítulos. Um bom exemplo disso pode ser encontrado já no capítulo de abertura, quando ele descreve cada uma das meninas:

Margaret, a mais velha, tinha dezesseis anos e era muito bonita. Era cheinha, tinha grandes olhos e fartos cabelos castanhos, boca delicada e mãos brancas, das quais se orgulhava. Jo, de quinze anos, era muito alta, magra e de tez morena, e lembrava um potro, pois nunca sabia o que fazer com as suas pernas e seus braços compridos, que sempre a atrapalhavam. (...) Elizabeth – ou Beth, como todos a chamavam – era rosada, tinha treze anos, cabelos macios, olhos brilhantes, era acanhada, tinha a voz tímida e o ar sossegado, que raramente se perturbava. (...) Amy, apesar de ser a mais nova, era uma pessoa muito importante, pelo menos em sua própria opinião.

(ALCOTT, 1998, p. 11)³⁸

Em boa parte da história, o narrador focaliza a filha mais rebelde, Jo March. Ele dedica seu tempo a descrever os sentimentos e pensamentos dela, como pode ser percebido na seguinte passagem: “Lembrou-se então da promessa da mãe e passou a mão por debaixo do travesseiro, de onde puxou um pequeno livro de capa vermelha. Conhecia-o muito bem, pois era aquela linda e antiga história da melhor vida já vivida, e Jo convenceu-se de que era um verdadeiro livro-guia para qualquer peregrino em sua longa jornada” (ALCOTT, 1998, p. 20)³⁹.

Apesar de destacar a protagonista, é necessário para esse narrador poder entrar na vida de outras personagens, inclusive das adultas. Nesse caso, o narrador tende a adaptar-se à perspectiva da personagem para providenciar ao leitor informações que nenhuma outra personagem ainda possui. Vejamos um exemplo contado da perspectiva de Marmee, mãe das meninas: “Esperando levar a lição mais adiante, a sra. March, que tinha muito senso de humor, resolveu dar a cabo do experimento da maneira mais adequada. Assim, deu folga a Hannah e deixou que as meninas descobrissem as consequências do sistema divertimento só”⁴⁰

Embora se apresente em terceira pessoa em grande parte da narrativa, algumas vezes o narrador assume a primeira pessoa através da utilização dos pronomes eu e nós. Isso pode ser observado na passagem em que a mãe volta de Washington para cuidar de Beth, que está doente. O narrador não só assume a primeira pessoa, como também faz uso dela para desabafar: “Não consigo achar palavras para relatar o encontro de mãe e filhas” (ALCOTT,

38 Margaret, the eldest of the four, was sixteen, and very pretty, being plump and fair, with large eyes, plenty of soft brown hair, a sweet mouth, and white hands, of which she was rather vain. Fifteen-year-old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded one of a colt, for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. [. . .] Elizabeth, or Beth, as everyone called her, was a rosy, smooth-haired, bright-eyed girl of thirteen, with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression which was seldom disturbed. [. . .] Amy, though the youngest, was a most important person, in her own opinion at least.

39Then she remembered her mother's promise and, slipping her hand under her pillow, drew out a little crimson-covered book. She knew it very well, for it was that beautiful old story of the best life ever lived, and Jo felt that it was a true guidebook for any pilgrim going on a long journey.

40Hoping to impress the lesson more deeply, Mrs. March, who had a good deal of humor, resolved to finish off the trial in an appropriate manner, so she gave Hannah a holiday and let the girls enjoy the full effect of the play system

1998, p. 242)⁴¹.... vamos aproveitar este momento para lhes dar um breve esboço das quatro irmãs” (ALCOTT, 1998, p.11)⁴². É necessário ressaltar que, apesar de assumir a primeira pessoa, esse narrador não é uma personagem da história. Sua presença é onisciente, o que o atribui o conhecimento integral das personagens que descreve, embora essa sapiência completa seja apenas uma estratégia literária.

O leitor conhece as personagens através das descrições do narrador. Cada uma delas tem um fardo a carregar e um problema a ser enfrentado. As personagens adolescentes são as que mais possuem identificação com o público a que a obra é voltada. Como apontamos previamente, Jo March é a grande protagonista da história. Ela é a segunda irmã a nascer, de um grupo de quatro irmãs. A jovem não é uma personagem característica das novelas domésticas/didáticas do século XIX: é rebelde, sente raiva com facilidade e é independente. Jo trabalha para a tia a fim de auxiliar a família que passa por privações financeiras. Diferente das irmãs, ela não é “feminina” para a época, uma vez que não possui os mesmos interesses que a sociedade lhe impunha: roupas, maquilagem, bailes e a busca do marido ideal. Várias vezes expressa sua vontade de ser o “homem da casa”, a começar pela adoção do apelido andrógono, abreviatura de seu verdadeiro nome, Josephine. Não são raras as passagens em que expressa a vontade de ir para a guerra com o pai. Jo renega sua natureza feminina através de seus atos:

Se prender o cabelo me torna uma mocinha, vou usar Maria-chiquinha até completar 20 anos (...). Odeio pensar que tenho que crescer e ser a srta. March, e usar vestidos longos e parecer tão empertigada quanto um eucalipto. Já é bastante ruim ser uma menina quando se gosta das brincadeiras dos garotos, do trabalho e das maneiras deles. Não consigo esconder minha decepção por não ser um menino, e é pior do que nunca agora, pois morro de vontade de ir lutar com papai, e só posso ficar em casa tricotando como uma velhota. (ALCOTT, 1998, p.10)⁴³

Uma aprendiz de escritora, Jo planeja suas peças cuidadosamente e cria personagens

41 I don't think I have any words in which to tell the meeting of the mother and daughters.

42 We will take this moment to give...a little sketch of the four sisters.

43 “If turning up my hair makes me one, I'll wear it into tails till I'm twenty (...) I hate to think I've got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China aster! It's bad enough to be a girl, anyway, when I like boys' games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy; and it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with Papa, and I can only stay at home and knit, like a porky old woman. (ALCOTT, 1994,p.5)

para ela mesma, o que a permite desempenhar o papel de herói masculino. A menina não quer crescer e se tornar a mulher conformada e prestativa que a sociedade espera. Jo deixa isso ainda mais evidente ao aparecer em eventos sociais vestindo um vestido queimado e ao não querer participar de convenções como danças.

Meg é a irmã mais velha. Na ausência da mãe, ela assume o papel maternal. Ela é a representação do convencional e do bem e, portanto, é a mais manipulável das irmãs March. Seu fardo está na ambição por dinheiro. Meg é materialista. Status social é o que ela mais ambiciona. A maior prova de que o desejo materialista a corrompe está na cena em que vai a uma festa na casa das amigas e elas a transformam em uma “lady” com novo vestido, joias e maquiagem. Ela fica linda, torna-se uma boneca, mas perde sua essência. Somente a desaprovação do amigo Laurie faz com que ela entenda que ser humilde é necessário: “Eu deveria ter sido honesta e usado minhas próprias coisas, para não dar desgosto a outras pessoas, ou para não me sentir tão desconfortável e envergonhada” (ALCOTT, 1998, p.119)⁴⁴.

Beth é tida pelas irmãs como a guardiã da paz, responsável pela união da família. Tímida e quieta, Beth quase não exterioriza o quanto odeia fazer os trabalhos domésticos. E aí está seu conflito, a timidez também a separa do aperfeiçoamento de seu talento para a música e deve ser superada. Com o pai longe, ela desenvolve uma ligação com o vizinho, o velho Laurence. Ele é a ponte que liga Beth à superação de seus medos de interação social. Para poder tocar no piano que o velho tem em casa e praticar seu talento, Beth deve ir até ele e é assim que seu problema é eliminado. Essa personagem funciona como a consciência do grupo, pois sempre consegue enxergar o que as outras não conseguem. Mas o grande problema de Beth está em seu âmagô: ela é muito boazinha. Tão boazinha que se torna perfeita demais para ser uma personagem dessa narrativa de falhas e por isso merece a morte.

A irmã mais nova, Amy, é uma mulher perfeita. Inverso de Jo, Amy é encantadora, feminina, adora arrumar-se com maquiagens e vestidos e preza pelas boas maneiras. Seu ponto fraco é a arrogância. Sempre corrige a postura das irmãs e é muito narcisista. No entanto, por comparação ao amigo Laurie, também se dá conta de que vem agindo erroneamente.

⁴⁴ I wish I'd been sensible and worn my own things, then I should not have disgusted other people, or felt so uncomfortable and ashamed myself. (ALCOTT, 1994, p. 88)

Laurie, vizinho das meninas, tem uma personalidade cativante. Ele é inteligente e assemelha-se muito a Jo. A começar pelo nome: Laurie também assume um apelido e deixa de lado seu verdadeiro nome, Theodore. Além disso, ele tem aptidões que na época são atribuídas às mulheres. Ele quer ser músico e não um homem de negócios, que é o que o avô espera dele.

Ao dissertar sobre a mulher de classe média do início do século XIX nos Estados Unidos da América, Hymowitz e Weissman (1978) explicam que a família e a casa passam a ser vistas separadamente do mundo do trabalho e do dinheiro, justamente por envolverem atividades que não geram lucros financeiros. Esse novo ponto de vista social sobre as atividades domésticas, na fase colonial, desempenhadas por ambos os sexos, afeta muito as expectativas sobre as funções femininas. Espera-se que a mulher contine seu trabalho tradicional: cozinhar, limpar, tricotar roupas e cuidar dos filhos. Uma mulher deve prezar pelo bem estar de sua família, assim passa o dia envolvida em trabalhos domésticos que não tinham valor algum perante a sociedade, pois não se tratava de trabalho de verdade.

Em *Mulherzinhas*, o trabalho feminino e as atividades não convencionalmente atribuídas a mulheres coexistem. No capítulo 10, o leitor é apresentado a um dos passatempos preferidos das moças jovens: passar as tardes reunidas no Pickwick Club. A pequena sociedade secreta delas encontra-se todos os sábados à tarde para a leitura do seu jornal semanal: *The Pickwick Portfolio*. Nos artigos escritos por elas e assinados por pseudônimos masculinos, deparamo-nos com propagandas fictícias que em um mesmo espaço anunciam uma palestra sobre “A mulher e sua posição” e um workshop semanal para ensinar as jovens a cozinhar. Trata-se de um resumo da vida real delas, que crescem e são educadas de maneira a pensar mais livremente sobre seus papéis sociais, mas ao mesmo tempo aceitam a ideia de que devem zelar por seus talentos domésticos.

No capítulo 11, Alcott destaca uma lição moral: fazer o trabalho doméstico, limpar a casa, ensinar os mais jovens, cuidar dos doentes são papéis femininos. Mais adiante, no capítulo 13, a autora abre espaço para que as personagens jovens revelem suas ambições e, para a surpresa do leitor, apenas Meg e Beth correspondem à sociedade: Meg quer um marido e uma casa para cuidar e Beth é passiva e está perfeitamente satisfeita. Laurie também sucumbe aos padrões sociais e decide largar o sonho de ser músico para seguir carreira nos

negócios.

Resumidamente, a obra pode ser compreendida como um relato da jornada de quatro adolescentes até a idade adulta. Os temas que são apresentados em torno das irmãs March focalizam a mulher em relação à família e a mulher em relação consigo mesma. Na narrativa, a jovem mulher que se dedica aos trabalhos domésticos e à família tem que abdicar de suas outras habilidades ou, ao menos, ela tem um espaço menor de seu tempo dedicado aos seus talentos. Esse é o caso de Jo, que trabalhando para a tia, de certa maneira, compromete seu crescimento pessoal como escritora.

Através das quatro irmãs, Alcott explora quatro diferentes maneiras de lidar com as expectativas em torno da mulher na sociedade do século XIX: Meg casa-se cedo e constitui família; Beth é subordinada à família e cumpre as tarefas domésticas; Amy centra-se em seu crescimento como artista; e Jo sofre uma constante dualidade de sentimentos entre ser servil à família e constituir carreira como escritora. Jo e Amy são as únicas que, em um primeiro momento, buscam se libertar do padrão social e afirmar suas individualidades. No entanto, ambas estão destinadas a casar e conformarem-se com a vida familiar. Observamos que nesse jogo de modelos femininos, Alcott não define que um se sobreponha ao outro, embora fique subentendido que um é mais plausível que o outro na vida real.

É nítida também a influência dos manuais de boa conduta no enredo de Alcott. A autora desenha as crianças de maneira mais complexa na personificação das irmãs March, apesar de ainda muito lembrar o discurso moralista de seus predecessores. Jo, Amy, Meg e Beth são boas meninas, mas não são perfeitas. Cada uma delas tem um fardo moral a carregar, que deve ser superado. As mais novas, Meg e Beth, são respectivamente orgulhosas e tímidas. Jo e Amy, já adolescentes, têm de lidar com seus temperamentos e egoísmos. A mãe das meninas lembra o modelo de adulto regulador da moral: Marmee sempre deixa que a experiência ensine às filhas as lições de vida, como pode ser ilustrado na passagem em que ela deixa que as jovens tenham uma folga de suas obrigações domésticas e elas percebem que se cada uma não fizer a sua parte, a vida torna-se chata e a casa uma confusão. Quando elas cansam de brincar e se deparam com a necessidade de fazer suas tarefas para que sobrevivam, Marmee as alerta em tom de conselho:

Quis que vocês vissem como o conforto de todos depende de cada um fazer a sua

parte. Enquanto eu e Hannah fizemos todo o trabalho, vocês iam bem, embora não me parecessem muito felizes. Pensei então que, como lição, eu poderia lhes mostrar o que acontece quando cada um só pensa em si mesmo. Não percebem que é mais agradável ajudar uma à outra e ter tarefas diárias que tornam o prazer mais gostoso quando chega a hora? (...) Deixem-me então aconselhá-las a retomar seus pequenos fardos mais uma vez. Embora pareçam pesados às vezes, eles são bons para nós e ficam leves quando aprendemos a carregá-los. O trabalho faz bem ao corpo e ao espírito, e há trabalho para todos. Ele nos livra do tédio e do mal e nos dá um sentimento de força e de independência melhor que qualquer dinheiro ou roupa da moda.⁴⁵ (ALCOTT, 1998, p.150).

Todas as filhas fazem promessas de se aperfeiçoar em suas tarefas e trabalhar como se fossem abelhas, amando cada segundo dedicado ao seu esforço. Após ouvi-las, Marmee sentenciou:

Muito bem! Estou bastante satisfeita com a experiência, e imagino que não precisaremos repeti-la. Só peço que não caiam no extremo oposto e se esfalfem como escravas. Tenham horas definidas para trabalhar e brincar. Tornem cada dia ao mesmo tempo útil e agradável, e mostrem reconhecer o valor do tempo empregando-o bem. Assim a juventude será deliciosa, a velhice chegará sem arrependimentos, e a vida se tornará um belo sucesso, apesar da pobreza.⁴⁶ (ALCOTT, 1998, p.151).

O papel pedagógico da narrativa juvenil parece estar aí assegurado. A mensagem passada para as jovens leitoras do século XIX é de que trabalhar é mais do que necessário, é correto. E a felicidade só é plena quando fazemos o que é correto. Mais do que assegurar o papel moral, Marmee representa os ideais daquilo que se espera da mulher daquele século.

Em uma leitura mais detalhada e atenta da narrativa, deparamo-nos com temas mais complexos, como os estereótipos de gênero. A menina do século XIX deve ser feminina,

45I wanted you to see how the comfort of all depends on each doing her share faithfully. While Hannah and I did your work, you got on pretty well, though I don't think you were very happy or amiable. So I thought, as a little lesson, I would show you what happens when everyone thinks only of herself. Don't you feel that it is pleasanter to help one another, to have daily duties which make leisure sweet when it comes, and to bear and forbear, that home may be comfortable and lovely to us all? (...) Then let me advise you to take up your little burdens again, for though they seem heavy sometimes, they are good for us, and lighten as we learn to carry them. Work is wholesome, and there is plenty for everyone. It keeps us from ennui and mischief, is good for health and spirits, and gives us a sense of power and independence better than money or fashion." (ALCOTT, Cap. 11, p.)

46Very good! Then I am quite satisfied with the experiment, and fancy that we shall not have to repeat it, only don't go to the other extreme and delve like slaves. Have regular hours for work and play, make each day both useful and pleasant, and prove that you understand the worth of time by employing it well. Then youth will be delightful, old age will bring few regrets, and life becomes a beautiful success, in spite of poverty." (ALCOTT, 1994, p106)

delicada, vaidosa, com gosto para os afazeres domésticos e zelosa do bem da família. É educada para ser a esposa perfeita, responsável por manter uma casa em pleno funcionamento. Dos meninos espera-se que sejam educados, tenham um conhecimento vasto do mundo e habilidades para os negócios. Não é exatamente isso que acontece em *Mulherzinhas*, e as personagens que desenvolvem essa temática são Jo e Laurie. Como já vimos anteriormente, Jo não gosta de ser menina, quer ganhar dinheiro para seu próprio sustento e deseja estar na guerra com o pai. Laurie quer seguir carreira na música, uma atividade atribuída às mulheres.

Em *Mulherzinhas*, as personagens tentam alcançar a felicidade através de suas tarefas diárias, mas quando elas não seguem o que supostamente devem fazer acabam por sentirem-se culpadas. Quando elas são cercadas de riqueza e têm a oportunidade de vestirem-se como a alta sociedade, sentem-se infelizes. A única situação em que elas alcançam a verdadeira felicidade é quando estão trabalhando (não importa se é para ganhar dinheiro ou em benefício da família). A novela carrega a representação de que o trabalho é sagrado, um conceito puritano que estava instalado na psique norte-americana do século XIX. O trabalho, na história de Alcott, não tem por finalidade o ganho de bens materiais. Ele é a representação do bem interior das personagens.

Alguns elementos recorrentes na história também nos auxiliam a compreender melhor os seus temas. A música é um deles. Em *Mulherzinhas*, quanto mais inclinada musicalmente é uma menina, mais ela é feminina e está de acordo com os padrões sociais. Beth é extremamente musical e passiva. Não é por acaso que Alcott faz de Beth a irmã responsável por ajudar Hannah nas tarefas de casa. Amy e Jo são opostos de Beth. Ambas têm vozes terríveis e não podem cantar. São elas as irmãs que buscam independência e individualidade.

Outro aspecto que merece atenção é o emprego variado da língua falada, de acordo com as características das personagens. Quanto mais apropriadamente uma menina faz uso dela, menos criativa e independente ela é. Amy pronuncia as palavras de forma errada com frequência e é corrigida pelas irmãs. Jo usa gírias e fala palavrões. Mais uma vez, esses são detalhes que as distinguem das outras duas irmãs e as mostram quebrando os limites sociais. O uso do vocabulário apropriado e delicado fica por conta de Meg, aquela que gosta de viver com a alta sociedade. Beth não fala muito e isso intensifica sua natureza passiva.

O pai das meninas, *O Senhor March*, é tão perfeito quanto a sua esposa, embora sua

presença na novela seja escassa. Na primeira parte da história, ele está longe da família, cumprindo seu papel de capelão junto ao seu regimento na guerra civil. Em seu retorno, ele é apresentado como um homem quieto e pensativo. Os problemas que se passam em sua mente são de ordem filosófica e, diferentemente do que se espera de um pai de família no século XIX, March permite que suas *Mulherzinhas* desempenhem papéis ativos. Ele também se torna ouvinte das filhas, que recorrem a sua presença para falar de seus problemas. É de conhecimento dos críticos literários em geral que Louisa May Alcott inspira-se em seu próprio pai para a criação de March. Tal como o pai da vida real, o pai ficcional é transcendentalista e é respeitado pela comunidade por seu valor moral.

Não é raro que os críticos afirmem que o sucesso de *Mulherzinhas* em seu tempo de produção ocorreu justamente por conta da genial caracterização que Alcott dá para as quatro meninas. Ao dar vida a quatro diferentes personalidades, a autora abre espaço para que as jovens leitoras possam encontrar sua vida espelhada em pelo menos uma das irmãs. O modelo de juventude que emana da obra parece ser, em uma primeira leitura, aquele relacionado aos ideais que circulam na sociedade da época. A mulher comportada, delicada e dedicada à família tem seu espaço social garantido. Espera-se dela a passividade (como aprendemos com Beth), o talento artístico (como Amy nos mostra), a feminilidade e a vaidade com limites (como no caso de Beth), e o equilíbrio entre o trabalho e o prazer (como acontece com Jo). Ao atingir a vida adulta, todas devem ser como a mãe Marmee, que abre mão do marido pelo bem da nação, que trabalha para o sustento da família e que a coloca acima de tudo.

Clark (2003) explica que Alcott escreveu *Mulherzinhas* com o público feminino em mente e o que parecia ser um enredo sem graça e menos sério acaba fazendo sucesso por ser inovador:

Por que *Mulherzinhas* obteve um sucesso tão feroz? Aparecendo oito anos antes de *As aventuras de Tom Sawyer*, o livro marcou o abandono da moralização que se vinha pregando na literatura juvenil, do tipo em que todos os meninos travessos foram "comidos por ursos, ou arremessados por touros loucos, porque não foram para a escola dominical", e "todas as crianças boazinhas que o faziam", eram obviamente "recompensados por todo tipo de felicidade, ganhavam desde pão de gengibre dourado para escoltar a anjos quando eles partissem desta vida, com salmos ou sermões sendo balbuciados por suas línguas encantadas", para citar *Mulherzinhas* – apesar do fato de um leitor moderno ainda poder considerar a história um tanto pedagógica. Ela pode ser entendida como inauguradora de um

novo gênero para as crianças, já que mesclava alguns aspectos do romance sentimental, populares na década de 1860 - a ênfase na relação entre irmãs e a importância da maternidade - com a ficção doméstica, há tempos um fator essencial da literatura para crianças. Este foi talvez o primeiro livro norte-americano explicitamente dirigido a meninas como público, numa época em que a literatura infantil estava apenas começando a passar pela segregação de gênero (e, mesmo assim, seus entusiastas contemporâneos incluíam homens e meninos).⁴⁷ (CLARK, 2003, p. 105)

A novela é um bestseller desde sua publicação em 1868. Segundo Clark (2003), no primeiro mês de sua publicação, os primeiros 23 capítulos de *Mulherzinhas* têm três mil exemplares impressos. Em abril de 1869, quando é lançada a segunda parte da história, sete mil exemplares são impressos. Em 1949, *Mulherzinhas* passa a figurar entre a lista dos vinte e um livros mais vendidos na história dos Estados Unidos.

Já tendo sido recontada no cinema, na televisão e no teatro, *Mulherzinhas* tem capturado a atenção de escritores de nosso século. Há disponíveis no mercado novas versões da história em publicações que a recriam para melhor atender ao jovem contemporâneo. Há versões em quadrinhos, histórias híbridas que misturam as pequenas mulheres March ao fenômeno vampirístico que circula no mercado de bestsellers atual, e versões que tomam a história de Alcott como base para contar uma nova história. Esse último é o caso de *Little Women and me* (2011), que conta a história de uma adolescente que passa a viver de acordo com as lições que aprendeu com o livro de Alcott, e de *O Senhor March* (2005), livro que parte da ausência do pai na vida das meninas, para dar voz a essa personagem pouco ouvida na novela original. *O Senhor March* integra este estudo e é analisado a seguir.

4.2 O Senhor March e a nova proposta

A história de *O Senhor March* inicia-se em 21 de outubro de 1861. O livro inicia com uma carta para suas filhas e esposa e de imediato há espaço para um flashback de um momento seu em batalha, em que ele enfrenta a morte iminente ao atravessar o rio Potomac. Para poupar a família dos horrores que vê e vive, ele mente. Suas cartas são repletas de palavras de carinho e de descrições quase romantizadas dos combates. A impressão deixada

⁴⁷Versão disponibilizada pela autora deste estudo.

por ele é de que o conflito entre escravocratas e abolicionistas é apenas mais um conflito, que não é tão grave quanto a sociedade diz que é:

E o sangue que se misturava à correnteza já carregada do rio, ondulado pelas botas, também formava um desenho parecido com daquelas bonitas contracapas. Ou melhor, não é muito diferente da tinta carmim que a mão impaciente da nossa pequena artista derramou sobre o assoalho. Porém essas palavras, claro, não escrevo. Prometi a ela que escreveria algo todos os dias, mas cumprio tal obrigação quando minha mente não está conturbada. É como se ela estivesse aqui comigo por um momento; sua mão calma, delicadamente me tocando o ombro. Dou graças, contudo, por ela não estar aqui, vendo o que eu vejo, sabendo o que eu vim a saber. E, mediante a tal pensamento, justifico minha censura: jamais prometi que escreveria a verdade.⁴⁸ (BROOKS, 2009, p 12.)

O que torna intrigante nesse jogo de “mentir pelo bem” é o fato de que as cartas escritas para família são gatilhos que o levam a flashbacks de momentos vivenciados na guerra. Rapidamente, a história transita de palavras doces e sutis para descrições de batalha e fuga desesperada. Deparamo-nos, já no primeiro capítulo, com March tentando salvar um soldado moribundo e falhando em sua tarefa. March tem que deixar o homem se afogar para poder salvar sua própria vida. Esse é apenas um dos muitos acontecimentos que o atormentam durante a narrativa:

Gostaria de saber onde ele jaz agora. Entalado debaixo de alguma rocha, com mil bocas pequenas sugando-lhe a carne esponjosa. Ou ainda boiando, subindo ou descendo com a correnteza, chegando às águas mais calmas, mais abertas do rio. Vejo-os se acumulando: os afogados, os baleados. Suas mãos flutuando na superfície, tocando umas às outras pelas pontas dos dedos. Daqui a um ou dois dias ainda estarão à deriva, como uma flotilha funerária, passando pela cúpula branca inacabada que se ergue sobre os andaimes, numa colina lamacenta em Washington. Será que os cidadãos os reconhecerão, os bravos que tombaram em batalha, e tirarão o chapéu num gesto de respeito? Ou se afastarão, enojados ante a massa farta de podridão humana?⁴⁹ (BROOKS, 2009, p. 16)

48 And the blood that perfused the silted eddies of the boot-stirred river also formed a design that is not unlike those fine endpapers. Or- better- like that spill of carmine ink when the impatient hand of our little artist overturned the well upon our floorboards. But these lines, of course, I do not set down. I promised her that I would write something every day, and I find myself turning to this obligation when my mind is most troubled. For it is as if she were here with me for a moment, her calming hand resting lightly upon my shoulder. Yet I am thankful that she is not here, to see what I must see, to know what I am come to know. And with this thought I exculpate my censorship: I never promised I would write the truth. (BROOKS, 2005, p. 4)

49 I wonder where He lies. Wedged under a rock, with a thousand small mouths already sucking on his spongy

Quando March se alista como capelão do exército, acredita que a causa da União é válida e justa. O que ele não prevê é que as experiências que vai viver são horrendas ao ponto de ficarem no limite entre o que é certo e o que é errado. Recriado a partir do que encontramos em *Mulherzinhas*, March é retratado como abolicionista e religioso idealista. Para ele, todas as crianças, de todas as raças, têm direito à educação. E, assim como Alcott, Brooks vale-se da própria família para criar suas personagens, recorrendo à biografia de Bronson Alcott, pai de Louisa, para dar vida à March. Embora uma história complementar a outra, a trama de *O Senhor March* nada lembra o enredo juvenil de Louisa May Alcott. A novela tem um enredo agressivo: palavras e pensamentos perturbadores, cenários sangrentos, descrições de guerra que desestabilizam o leitor, o intrigam e o fazem seguir adiante.

Os temas explorados por Brooks também diferem dos temas de Alcott. O tom adulto de seu narrador possibilita a *O Senhor March* abordar assuntos de ordem mais complexa, como a falha moral, a violência insana da guerra, o significado da coragem e a necessidade de comprometer-se com algum ideal: “Se existe uma guerra justa, esta o é; trata-se de ação por uma causa moral, com uma das mais rigorosas implicações intelectuais. Entretanto, para onde quer que eu olhe, vejo injustiças cometidas em nome da guerra” (BROOKS, 2009, p. 78).⁵⁰ O idealismo e a realidade confrontam-se de maneira agressiva. Não apenas os valores morais de *O Senhor March* em relação à guerra são postos à prova, mas também seu relacionamento com a mulher e a família. Apesar de ser apaixonado pela esposa, Marmee, March recorda seu envolvimento amoroso e os sentimentos que possui por Grace, uma escrava que conhece em sua juventude, durante uma de suas viagens. Brooks também nos faz inferir que ele não é corajoso. March é assombrado pelo medo e pela incapacidade de salvar seus colegas de regimento, o que o afasta e o faz descreer de seu próprio idealismo.

Quando March fica gravemente doente e é hospitalizado, suas mentiras vêm à tona, e colocam à prova sua fidelidade. Ao receber a carta dizendo que o marido não está bem, Marmee ganha voz na “Parte Dois” do romance de Brooks. E é só na narrativa da autora

flesh. Or floating still, on and down, to wider, calmer reaches of the river. I see them gathering: the drowned, the shot. Their hands float to touch each other, fingertip to fingertip. In a day, two days, they will glide on, a funeral flotilla, past the unfinished white dome rising out of its scaffolds on a muddy hill in Washington. Will the citizens recognize them, the brave fallen, and uncover in a gesture of respect? Or will they turn away, disgusted by the bloated mass of human rot? (BROOKS, 2005, p.8)

⁵⁰ If war can be ever be said to be just, then this war is so, It is action for a moral cause, with most rigorous of intellectual underpinnings. And yet everywhere I turn, I see injustice done in the waging of it. (BROOKS, 2005, p. 65)

australiana que o leitor vê Marmee por inteiro; ela não é só a amável e dedicada mãe (das *Mulherzinhas* de Alcott), mas também mulher e esposa com medo de perder seu marido para o campo de batalha. Ao ir para Washington, Marmee conhece Grace: uma escrava que March conhece durante sua juventude e com quem então mantém um envolvimento amoroso. É Grace quem relata os sofrimentos dele em guerra e todas as coisas que ele omite nas cartas para a família. Marmee sente que é traída. No entanto, para evitar que as filhas passem por aquela dor de saber que o pai trai a confiança delas, Marmee compromete-se a não contar a verdade, o que culmina em seu perdão em relação aos erros do marido.

Brooks dá vida a um narrador mais comprometido com a realidade da Guerra Civil Americana, com as dores e os ideais falhos daqueles que lutam. Suas personagens são seres humanos, não heróis. Ela não só resgata a personagem do pai perdida naquela história, como também constrói um plano de fundo para ela. Esse narrador, predominantemente em primeira pessoa, conta vinte anos da vida de March, descrevendo sua jornada da inocência da sua juventude para a experiência, enfrentando a escuridão da humanidade presenciada na guerra. O narrador é também personagem, com força de expressão verbal e física. A raiva em relação à sua impotência e a situação em que vive dão o tom da novela.

A principal técnica empregada por esse narrador consiste no uso constante de analepses, desencadeadas principalmente nas cartas do capelão à família. A analepse é um recurso narrativo que possibilita a caracterização retroativa das personagens e a recuperação de episódios anteriores para sua integração na história. O Dicionário de Narratologia, de Reis e Lopes (2011, p. 29), define analepse como:

(...) todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início. A **analepse** constitui, deste modo, um signo técnico-narrativo do âmbito da representação discursiva do tempo, integrando-se, com a **prolepse** (v.), no mais amplo domínio das anacronias (v.); de acordo com a sistematização proposta por G. Genette (1972:90 ss.), a utilização de **analepses** rege-se por critérios de configuração muito variados, de um modo geral relacionados com a profundidade retrospectiva que atingem (**alcance**; v.) e com a dimensão temporal que abarcam (**amplitude**; v.). (...)

A **analepse** é um recurso narrativo com larga utilização e desempenha funções muito diversas na orgânica do relato. Demarcada de forma variavelmente nítida no enunciado narrativo, a **analepse** decorre não raro de um impulso de activação da memória de uma personagem. (...)

As potencialidades operatórias do conceito de **analepse** têm que ver não só com as

funções que ela desempenha no corpo da narrativa, mas também com a possibilidade de se descortinarem conexões estreitas entre essas funções e as linhas de forças temáticas e ideológicas que informam o relato; (...) pode caber-lhe a função de recuperar eventos cujo conhecimento se torne necessário para conferir coerência interna à história.

As analepses contidas em *O Senhor March* são também desencadeadas pelo cenário em que o protagonista se encontra. Sua primeira ocorrência está no parágrafo que fecha o primeiro capítulo, “Virgínia é um terreno duro”⁵¹. March depara-se com uma casa que reconhece fazer parte de seu passado. Passa por lá 20 anos antes e ali conhece seu primeiro amor. A visão do casarão dos Clement desencadeia um flashback que traz ao leitor o conhecimento de como March ganhava a vida ainda jovem, sua profissão, seus ideais, sua postura ainda precoce quanto ao fim da escravatura. O capítulo dois, “Noz moscada de madeira”⁵², dedica-se exclusivamente ao episódio:

Estivera ali numa manhã de primavera, quando o nevoeiro era tão denso sobre o rio que parecia que a grande abóbada do céu havia entornado, como uma tigela, suas nuvens leitosas no vale. Eu tinha 18 anos e havia percorrido a pé, aos poucos, o longo caminho desde o porto em Norfolk. Era esbelto e forte; meu cabelo era queimado do sol, que se projetava, quase branco, sob a aba de meu chapéu de palha.

Na época, havia uma balsa que parava em um molhe no extremo norte da ilha, caso alguém a procurasse. Por impulso, desci lá um dia e andei pouco mais de um quilômetro até a casa, assoviando a canção do balseiro que conduzia a travessia. As cornáceas brancas estavam floridas por todo o caminho de cascalho, e o ar parecia viscoso e era fragrante como mel, diferente do cheiro de lama das frias manhãs de maio em Spindle Hill.⁵³ (BROOKS, 2009, p. 20)

Com o capítulo todo voltado ao passado de March, o leitor toma conhecimento da mente juvenil da personagem, da descrição de suas emoções diante do primeiro amor e do seu relacionamento com a literatura. Nos diálogos com o senhor Clement, entramos em contato

51 Título original: Virgínia is a hard road.

52 Título original: A wooden Nutmeg.

53 I had been there, on a spring morning, when the fog stood so thick on the river that it looked as though the bowl of the sky had spilled all its milky clouds into the valley. I was eighteen years old, and I had walked, in stages, the long way from the port at Norfolk. I was lean and strong, with sun-bleached hair that stuck out near-white from under the brim of my straw hat. There was a little barge-ferry then, that would stop on request, at a jetty on the island's northern tip. I had alighted there on a whim and walked the mile and a half to the house, whistling the song of boatman who had poled the crossing. The white dogwoods were in flower all the way up the drive, and the air seemed viscous and honey-fragrant, unlike the mud-scent of a chill May morning on Spindle Hill. (BROOKS, 2005, p. 11)

com sua formação moral primária e sua opinião quanto à escravidão. Clement aparenta ser um bom senhor de escravos, pois os trata de modo ponderado. Para March, escravos e brancos devem ser tratados igualmente e o tratamento com açoite é inaceitável: “o coração é vermelho, esteja ele dentro de um peito branco ou preto, e a maldade pode habitar igualmente” (BROOKS, 2009, p.35) ⁵⁴, afirma. O choque vem quando sua afeição pela escrava Grace faz com que ele quebre os padrões sociais duas vezes: a primeira por apaixonar-se por uma escrava, a segunda por atender ao pedido dela e ensinar a pequena Prudence (filha de escravos) a ler. Escravos são privados da leitura e da escrita, para serem mais facilmente manipulados. Esses dois atos resultam no final do capítulo, com o açoite aplicado à Grace, única pessoa a sofrer a consequência dos atos de March. A dor do momento, a indignação e revolta são quebrados por uma carta nova à família que abre uma volta ao presente no capítulo seguinte.

As análises têm presença constante na obra e são desencadeadas por cenários, como posto anteriormente, ou, ainda, por pessoas, embora algumas vezes sejam trazidas à tona através das cartas. A duração de suas passagens é variável, às vezes ocupando parágrafos, outras vezes ocupando capítulos inteiros. Integram-se à narrativa, na medida em que formam a personalidade dos protagonistas March e Marmee, e estabelecem a ligação entre a história recontada e o enredo original de *Mulherzinhas*. As filhas do casal são constantemente lembradas nas cartas do pai durante a guerra, mas a menção de sua existência durante os episódios do passado ocorre pela primeira vez ao final do capítulo 5, “Um lápis melhor”⁵⁵, que evidencia o nascimento da primeira filha, Meg:

Numa noite de lua cheia, exatamente dali a nove meses, segurei nos braços nossa primeira filha. O bebê veio ao mundo com um semblante e uma cor de pele que eram uma versão minha em miniatura. Brincávamos, entre nós, que se fosse menino as circunstâncias de sua concepção nos obrigariam a chamá-lo de Aquiles. Mas, como tivemos uma menina, tive a liberdade de chamá-la pelo nome que se tornara o mais querido de todos para mim: o de sua mãe. Nossa primeira filha recebeu o nome de Margaret.⁵⁶ (BROOKS, 2009, p. 102)

54 The heart is a crimson organ, be it within white breast or in black, and surely wickedness may dwell alike in either... (BROOKS, 2005, p.27)

55 Título original: A better pencil

56 For on the full moon exactly nine months later I held our first child in my hands. The babe emerged into the world with a countenance and coloring that were a tiny miniature of my own. We had jested privately that if it were a man-child, the circumstances of his conception would oblige us to name him Achilles. But we had a little

Dois capítulos depois, o leitor é avisado do nascimento da segunda e da terceira filhas, Jo e Beth. No entanto, ainda não possuímos muitos detalhes em relação às meninas. As personagens em destaque na primeira parte da obra são *O Senhor March*, Marmee e Grace. Os constantes flashbacks apresentam o jovem March e sua jovem esposa, a quem primeiro direcionamos nossa análise. Brooks organiza a linha do tempo de March em quatro grandes estágios. No capítulo 2, o narrador e protagonista nos leva até as lembranças de sua adolescência. Aos 19 anos, March é caixeiro-viajante e em uma de suas andanças pela Virgínia torna-se hóspede em uma plantação. É aqui que vemos o jovem ainda em formação, sonhando com uma carreira digna, que possa ajudar seus pais e que possibilite juntar dinheiro para iniciar sua própria família. É nessa parte que ele descreve as emoções do seu primeiro amor, da primeira atração física. No trecho que segue conhecemos o amor juvenil nos olhos de March, através da descrição de seu primeiro beijo em Grace, a escrava do senhor Augustus Clement, que o hospeda na plantação:

Tinha 18 anos e nunca beijara uma mulher antes. O gosto de sua boca era como água da fonte, refrescante. A doçura me deixou atordoado, e achei que talvez não conseguisse me manter de pé. Senti a suavidade de sua língua por algum tempo, e então, ela levantou os dedos, colocou-os delicadamente em meu rosto e, com muita gentileza, me afastou. (BROOKS, 2009, p. 44)⁵⁷

A confissão adolescente aproxima o leitor da experiência do jovem que ainda aprende a lidar com o amor proibido. Grace é escrava de Clement, portanto, socialmente, torna-se um par amoroso inadequado para um jovem branco de boa conduta. Os trechos que seguem mostram March confuso moralmente pelo seu feito. O desejo carnal toma conta de seu ser, ao passo em que suas emoções misturam-se com o aprendizado religioso. Insone, ele pergunta a si mesmo: “... fiquei acordado muito tempo, ponderando a natureza do desejo e pensando por que Deus dotara o homem de paixões tão desenfreadas. Se fôssemos, de fato, criados à

woman, and so I was free to call her by the name that had become dearest in the world to me: her mother's. I named our firstborn Margaret. (BROOKS, 2005, p.94)

⁵⁷I was eighteen and I had never kissed a woman before. The taste of her mouth was like cool spring water. The sweetness of it made me dizzy, and I wondered if I would be able to keep my feet. I felt the softness of her tongue in my mouth for a moment, then she raised her fingers, laid them lightly on my face, and gently pushed me away. (BROOKS, 2005, p. 34)

imagem Dele, que parte da natureza divina se refletia nisso?”⁵⁸ (BROOKS, 2009, p.45)

A segunda parte de sua vida, como jovem entrando na fase adulta, mostra March em contato com os abolicionistas da Nova Inglaterra. Durante esses flashes de memória, entramos em contato com a primeira conexão do romance histórico de Brooks com *Mulherzinhas*: o momento em que March conhece Margaret Day, ou melhor, Marmee, aquela que é sua esposa e mãe de suas filhas. De partida, Marmee é descrita como uma mulher incomum para sua época: filha de abolicionistas, auxilia a fuga e libertação de escravos e apoia a igualdade entre todas as raças. Mulher de opinião forte e de caráter tempestuoso, ela demonstra características que encontramos refletidas em sua filha Jo, no enredo de Alcott. Marmee também carrega a discussão dos papéis de gênero em *O Senhor March*. Logo que conhece aquele que é seu futuro marido, declara:

O que nos ensinam? – Ela estendeu a mão e começou a enumerar as matérias. – Música, sim, mas da espécie mais banal.- Jogou a cabeça para trás – Dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó – cantarolou em zombaria. – Canções e danças para entretenimento de visitas. Nada que nos obrigue a estudar, de verdade. – Tocou o segundo dedo dessa vez. – Desenho. Paisagens decorativas com delicados tons pastel. Mas podemos esculpir a vida de uma pedra, como um Michelangelo? Ou espremer tinta a óleo pela tela para retratar a agonia humana como um Goya? “Oh, mocinha, desenhe se quiser, mas, por favor, não queira ser artista.” E o que mais podemos aprender? Línguas? Muito bom; dominar outra língua pode nos ajudar a compreender outra alma, o senhor não acha? (...)

Bem, somos treinadas em gramática e vocabulário de línguas estrangeiras. Mas somos censuradas na forma como aplicamos esse conhecimento. Mostre uma aula de francês em que moças leem os poemas apaixonantes de um Ronsard. Ah, isso não. Não é para nós. Não devemos corromper nossas mentes delicadas. Tampouco podemos ler os ensaios dos revolucionários franceses; nós que somos filhas dos revolucionários! Não, não devemos nos envolver em brigas; nada de emoções fortes. Talvez um romance insípido, mas não o amor. Não a paixão. Não aquilo que palpita no coração de uma mulher!⁵⁹ (BROOKS, 2009, p.76)

58 “I lay awake a long time, pondering the nature of desire, and why God would endow man with such unbridled passions. And if, indeed, we are created in his image, what part of the divine Nature is mirrored in this?” (BROOKS, 2005, p. 35)

59 “What do they teach us?” She held out a graceful hand and began checking off subjects. “Music, yes, but music of the most banal kind – “ She tossed back her head: “ Tra-la-la, fa-di-da”, she trilled mockingky. “Little airs and dances for drawing-room entertainment. Nothing that one might have to sweat over”. She touched a second finger. “Drawing – decorative landscapes in quite pastels. But may we learn to hack life out of stone like Michelangelo? Or push juicy oil paint around canvas to portray human agony, like a Goya? ‘Oh, draw, by all means, little girl, but please, don’t aspire to be an artist.’ And what else may we learn? Languages? Very good; to gain another language can be to see into another soul, do you not think?” (...)

So, we are drilled in foreign grammars and vocabulary; But in how we apply this knowledge, we are censored. Show me the French class where girls are given to read the passionate poems of a Ronsard. Oh no.

Margaret coloca à prova o papel social da mulher do século em que vive. Não tem medo de ser repreendida por suas opiniões e as expressa publicamente com frequência. Mais sólidos do que suas opiniões sobre os direitos da mulher são seus pensamentos sobre a escravidão. Marmee adquire voz nos diálogos de Brooks e surpreende o leitor acostumado com sua natureza materna e com seu comportamento ponderado, disponíveis no enredo original de Alcott.

A esposa de March mostra-se uma jovem engajada, de certa forma rebelde. Vanguardista para seu tempo, ela mantém o mesmo temperamento forte que é descrito em *Little Women*. Em uma conversa com amigos, altera-se a ponto de discutir com os homens e sair da sala de convivência. March, como que se representando a sociedade daquele século, repreende seu comportamento em pensamento:

A intemperança de seu ataque me fez prender a respiração. Mulheres zangadas não são exatamente uma visão agradável; ver aquele rosto adorável tão distorcido pela revolta foi imensamente chocante. Quem teria imaginado aquela jovem de fino trato tão destituída de autocontrole? Nunca tinha visto tamanho destempero, nem mesmo de uma mulher de mercado. (BROOKS, 2009, p. 98)⁶⁰

As mulheres do século XIX são desprovidas de qualquer direito ou autonomia: sua educação é voltada aos afazeres domésticos, tornando-as inúteis para o mercado de trabalho vigente na época; a única independência possível está no casamento, para o qual são preparadas desde jovens. Para os pais, a educação formal de suas filhas é algo supérfluo e limita-se a um pouco de música, etiqueta e boas maneiras e um pouco de francês. É comum que se tornem governantas de alguma família, dependendo de sua classe social. Portanto, a expectativa em torno das mulheres é de que sejam passivas e bem comportadas. Não devem

This is not for us. We must not corrupt our delicate minds. Neither may we read the essays of the French revolutionaries; we, who are the daughters of the revolutionaries! No, there must be no argument, no strong emotion. A little vapid romance perhaps, but not love. Not passion. Not that which beats at the very heart of women's being!"(BROOKS, 2005, p. 63)

⁶⁰The intemperance of her attack left me breathless. Angry women generally cannot be said to show advantage, and to see that lovely face so distorted by such a scowl as it now wore was immensely shocking to me. Who could have imagined this gently bred young woman to be entirely bereft of the powers of self – government? I have never seen such an outburst, not even from a market wife. (BROOKS, 2005, p. 84)

expressar suas opiniões políticas e/ou morais. A elas cabe garantir apenas o bom funcionamento do lar.

Embora assim seja, tanto em *Mulherzinhas* quanto em *O Senhor March*, as mulheres são retratadas como figuras de opinião forte e personalidade independente. Brooks dá à jovem Marmee a base psicológica que possibilita a educação de suas meninas no enredo original. A vontade de oportunizar uma educação mais ampla para suas futuras filhas é expressa em uma conversa com March, muito antes de eles se apaixonarem:

Mas talvez um dia tenha filhas; e, se um dia isso acontecer, juro que não deixarei que suas mentes sejam moldadas pelo ideal inosso que a sociedade reserva para as mulheres. Ah, como gostaria de criar pintoras e escritoras que fizessem o mundo reconhecer do que as mulheres são capazes. (...) Claro que, antes, terei de encontrar um parceiro que esteja disposto a partilhar a vida com uma megera tão resmungona.⁶¹ (BROOKS, 2009, p.77)

De fato, Marmee encontra o seu par perfeito em March. Uma mulher de espírito forte deve ter seu gênio balanceado pela sociedade. Nesse caso, o jovem marido assume o papel de regulador social. Ele a ensina qual é o novo lugar dela, pois “alguns traços que seriam considerados produtos de um espírito inflamado de uma donzela não seriam apropriados para uma mulher casada e mãe de família”⁶²

A exemplo do que Alcott faz em sua obra, Brooks escolhe intercalar vida real e vida ficcional. Marmee é amiga dos transcendentalistas⁶³ Emerson e Thoreau e, mais adiante, é apresentada por seu marido ao abolicionista John Brown, por quem tem grande admiração graças aos seus esforços por auxiliar os escravos em busca da liberdade.

Em *Mulherzinhas*, a família March é desprovida de grandes valores financeiros, mas a

61 But perhaps one day I will be entrusted with daughters of my own, and if so, I swear I will not see their minds molded to society's simpering ideal of womanhood. Oh, how I would like to raise writers and artists who would make the world acknowledge what a woman can do!" ... Of course I will first have to find a partner willing to share his life with such an opinionated termagant. (BROOKS, 2005, p.64)

62 (...) what might be considered lapses born of high spirits in a young maiden were in no way proper in one who was now a mother and wife (BROOKS, 2005, p.115)

63O movimento transcendentalista é uma reação contra o racionalismo que impera no século XVIII e está intimamente ligado ao Romantismo estadunidense. Privilegia a natureza, a percepção individual e o instinto humano.

pequena Margaret ainda diz ter lembranças dos tempos de riqueza. Em *O Senhor March*, o leitor toma conhecimento de que, ainda muito jovem, March enriquece através da profissão de caixeiro-viajante:

Em suma, com vinte e poucos anos, estava rico: tinha o suficiente para pagar por acomodações primorosas a pouca distância das bibliotecas de Boston. Lá comecei a me dedicar aos estudos, à reflexão, e, com o passar do tempo, ao uso da pena e da palavra, conseguindo certa dose de atenção entre aqueles cuja opinião eu mais valorizava. (BROOKS, 2009, p. 56)⁶⁴

O que os March não sabiam é que John Brown não faz uso exclusivo de seus investimentos para criar a vila que abrigaria os escravos libertos. A ruína chega quando os bancos passam a exigir de John as terras que ele hipoteca a fim de estender seu projeto. E, com as suas terras, vai-se o investimento de March, o que resulta em sua decadência financeira.

O terceiro episódio da história de March acontece na região de Mississipi ocupada pela União, onde um advogado de Illinois é responsável por uma plantação de algodão que está sob os cuidados de ex-escravos. Libertos, eles têm direito a um salário e ficam sobre a proteção da União. Como capelão do exército, March é considerado demasiadamente radical e, por consequência, inútil para as tropas. Suas lições morais não agradam os soldados. Assim, ele é enviado até a plantação de algodão com a missão de estabelecer uma escola para os escravos libertos e seus filhos.

Há poucos registros na história da guerra civil americana sobre o tratamento dado aos ex-escravos sob o domínio da União. Brooks narra o fato através da visão de March sobre seus alunos, desmascarando os compromissos feitos e aqueles recusados para que se mantivesse o controle sobre a pequena comunidade. Uma sequência de capítulos narrados no presente conta a rotina de March como professor. Mas sua devoção aos negros libertos tem consequências morais; ao final dessa etapa, a plantação é invadida por soldados inimigos e

⁶⁴ In short, by my early twenties I found myself rich: enough to afford a set of tasteful rooms within easy walking distance of the great libraries of Boston. There I commenced to apply myself to study, reflection, and, by stages, to the quill driving and lecturing that brought me a small measure of notice among those whose good opinion I most valued. (BROOKS, 2005, p. 45)

March defronta-se com o medo.

No ataque à plantação, a bravura de March é posta à prova. A tropa inimiga está à procura do capelão para puni-lo por seu apoio aos negros libertos. Escondido, ele deixa que alguns de seus alunos sejam mortos e outros capturados. A falha moral cai sobre ele em forma de autorrecriação:

Fiquei escondido na pilha de madeira até que eles partissem. Então, rastejei para fora e me deitei no chão, esfregando os dedos sobre a terra pisada. Acovardara-me no buraco, deixando um homem ser torturado e outro, assassinado. Por que eu tinha feito isso? Por que tinha me deixado dominar a tal ponto pelo medo? Porque queria viver. Mas de que adiantaria viver de posse de tal conhecimento? Como seria a minha vida a partir daquele dia? Como poderia encarar minha mulher, minhas filhas, com aquela vergonha, como marca deixada por ferro em brasa?⁶⁵ (BROOKS, 2009, p. 207)

Se a bravura e a “justiça” da guerra são temas que impulsionam March durante a narrativa, as passagens do medo e da covardia perante o ataque à plantação de algodão marcam a decadência de March como capelão do exército. A falha moral é o primeiro elemento da decadência do abolicionista. Na tentativa de consertar seu erro e libertar os capturados, March é baleado e entra em um estado febril grave que o leva à hospitalização. O episódio final da história se passa em um hospital em Washington. O enredo de Alcott perpassa a história de Brooks como um pano de fundo, até então. Na parte seguinte da história, a autora muda o ponto de vista do narrador para Marmee, evocando definitivamente *Mulherzinhas*.

A segunda parte de *O Senhor March* inicia-se com uma epígrafe de *Mulherzinhas*: “Senhora March: seu marido está muito doente. Venha assim que puder. Cirurgião Hale, Hospital Blank, Washington”⁶⁶ (BROOKS, 2009, p. 227). E é esse o cenário dos próximos capítulos. Ao assumir a narração, Marmee deixa ainda mais claro o quão diferente é em

65 I stayed hidden in the woodpile until they were gone. Then I crawled out and lay on the ground, working my fingers into the packed earth. I had cowered in my hole and let one man be tortured and another murdered. Why had I done that? Why had I let fear master me so completely? Because I wanted to live. But what good was living, if one had to live with such self-knowledge? What would my life be, after this night? How could I face my wife, my children, with this shame blazoned upon me like a brand? (BROOKS, 2005, p. 189)

66 Mrs. March: Your husband is very ill. Come at once. S. Hale, Blank Hospital, Washington. (BROOKS, 2005, p.207)

relação ao papel que a sociedade espera que ela desempenhe. Já nas primeiras linhas, liga-se ao texto de *Mulherzinhas*, contando que ela não chora na partida do marido e orienta as filhas sobre como elas sentir-se-iam felizes por cumprir o dever e dar o melhor de si para a causa da guerra. Ela também aproveita a oportunidade para admitir que aquelas são palavras desprovidas de significado e confessa que chorou em segredo. As suas características morais ficam claras na passagem que segue:

Não podemos corrigir injustiça com injustiça. Não devemos difamar Deus, pregando que ele deseja que homens ainda jovens matem uns aos outros. Que tipo de Deus desejaria o que eu estou vendo aqui? Há confederados sendo atendidos neste hospital; portanto, finalmente, há união: Estados Unidos na dor. Será que Deus queria que o garoto da cidade, na ala ao lado, levasse um tiro, ou que cortasse com uma lâmina de aço a barriga do garoto do campo, deitado ao seu lado agora – um jovem pobre, talvez, que nunca teve um escravo?⁶⁷ (BROOKS, 2009, p. 230)

Marmee deixa de mostrar-se como uma jovem rebelde e apaixonada pela causa abolicionista, para dar vazão à adulta, mãe de família, preocupada com os valores e a (in)justiça da guerra. Nesse capítulo de confissões, ela admite ter sido loucura e egoísmo deixar que o marido partisse para a batalha e revolta-se com o fato de fazê-lo apenas porque é aquilo que se espera de uma esposa; fazer um sacrifício nobre pelo mundo, pois impedir o marido está na longa lista das coisas que as mulheres não devem fazer.

A presença das filhas é evocada com mais frequência a partir desse momento, provavelmente porque é quando o enredo de Brooks cruza-se com a parte final da história de Alcott. Em *Mulherzinhas*, o leitor acompanha a doença de March a longa distância. Junto com as meninas, apenas sabemos o que chega até elas através da carta que Marmee lhes envia com as notícias de recuperação do pai. Em *O Senhor March*, o leitor entra em contato com o que realmente acontece no hospital. O estado grave do pai é privado das filhas pela mãe. O pensamento de Marmee está constantemente focado no que será do futuro se ela perder o marido para a guerra, como ela e as filhas sobreviverão e na gratidão em apenas ter filhas

⁶⁷ You cannot right injustice by injustice. You must not defame God by preaching that he wills young men to kill one another. For what matter of God could possibly will what I see here? There are Confederates lying in this hospital, they say; so there is union at last, a united states of pain. Did God will the mill-town lad in the next ward to be shot, or to run a steel blade through the bowels of farmhand who now lies next to him? – a poor youth, maybe, who never kept a slave? (BROOKS, 2005, p. 210)

mulheres, afinal, se fossem homens, Meg já poderia ser um soldado aos 16 anos e Jo teria uma idade muito próxima.

O foco narrativo na esposa passa também por flashbacks, esses um pouco mais recentes. Ao deparar-se com o marido moribundo, Marmee se lembra dos preparativos para a viagem até Washington: de como é difícil descansar e de esconder a ansiedade das filhas; como Jo parece um menino dormindo com os cabelos recém-cortados, ato de humildade perante a situação da família, já que os vende para conseguir dinheiro para a mãe, de como Meg está cada vez mais adulta e logo ocuparia um lugar ao lado de um homem em uma cama, e de como Beth e Amy parecem duas bebês inocentes, jovens demais para ficarem sem a vigilância da mãe. No momento da despedida, as meninas são firmes e não choraram. Escrevem cartas de amor para o pai, mesmo sabendo que talvez seja tarde demais para a mãe entregá-las a ele.

A situação de Marmee em Washington a faz refletir também sobre a pobreza que aflige a família no passado e continua a os acompanhar. Em Concord, onde os amigos os auxiliam e ainda lembram-se de sua nobreza, a situação parece tolerável, mas em Washington, onde ninguém os conhece, a falta de dinheiro torna-se obstáculo para as condições de estadia na cidade, e para a socialização:

Como minha vida teria sido diferente se não tivéssemos perdido toda a nossa fortuna! Jamais culpei meu marido por desperdiçar tudo nas empreitadas de Brown; não tenho o direito de fazer isso. O dinheiro era inteiramente dele, produto de seu trabalho e de seus sábios investimentos; e a causa, sem dúvida, era algo que nós defendíamos. Incomodava-me cruelmente, porém, o fato de ele nunca me consultar nessa questão, um problema que me afetava muito e teve graves consequências para todos nós. Tentei suportar os pequenos insultos e indignidades da pobreza, chegando a adotar, como ele fazia, as virtudes de uma vida simples. Mas enquanto ele podia se retirar para seu escritório a fim de estudar e mergulhar na contemplação da Alma Superior, era eu quem sofria o assédio constante de nossas dívidas e me sentia humilhada por ter de pedir crédito aqui e ali; era eu quem passava fome para que ele e as meninas pudessem comer. Oh, ele plantava para pôr comida na mesa e cortava madeira para os outros quando a despensa ficava realmente vazia. E como era elogiado por isso. “Orfeu do arado”, o senhor Emerson o chamava. (Ninguém pensou em me dar um rótulo tão poético, embora eu me virasse de todo o jeito para providenciar as centenas de pequenas adaptações necessárias para nos manter a todos vivos.)⁶⁸ (BROOKS, 2009, p.243)

⁶⁸How different my life should have been, if our fortune had not been lost so completely! I had never blamed my husband for squandering all on Brown’s ventures: I had no right to do so. The money he advanced was his

Brooks nos apresenta uma mulher ainda mais forte do que aquela que conhecemos com Alcott. A Marmee de Brooks deixa o leitor entrar em seu interior e acompanhar seus pensamentos mais profundos. A figura materna, reguladora da educação das filhas, dá lugar a uma mulher forte, decidida e que sofre tanto quanto o homem que está na guerra. Ela apenas não demonstra. Marmee é forte em nome da família. É por suas pequenas mulheres que passa por todas as privações calada. É assim que assegura também uma mensagem que a sociedade do século XIX parece não compreender: administrar uma família é uma tarefa árdua e que merece ser valorizada.

Em Washington, Marmee também toma conhecimento da história de amor entre seu marido e Grace Clement, que na ocasião está trabalhando como enfermeira no hospital Blank. O fato de o marido ter-lhe escondido a história de sua juventude a deixa ferida. Ela se sente traída. Mas o mal entendido é resolvido quando a própria Grace conta a verdadeira história do passado deles e assegura o amor de March pela esposa e pelas filhas. Marmee decide perdoá-lo.

Na medida em que o tempo passa, o marido recupera-se. Seus dias tornam-se mais felizes, com o recebimento de recados das filhas em Concord. Elas esboçam poemas e desenhos para o pai. Ao aproximar-se a hora de deixar o hospital e voltar para casa, March é tomado pela culpa e manifesta a vontade de voltar para a guerra:

- Meu trabalho – falou num sussuro- não acabou. Os esforços do último ano só deram frutos podres. Pessoas inocentes morreram por minha causa. Algumas foram arrastadas de volta à escravidão. Não posso ir para casa, para o conforto e a paz, enquanto não tiver me redimido das perdas que causei.⁶⁹ (BROOKS, 2009, p.280)

entirely, the product of his own labors and sage investments, and the cause, surely, was dear to us both. Yet it bit at me cruelly that he had not even consulted me in this, a matter that touched me so nearly and had such large consequences for us all. I had tried to bear the small insults and indignities of poverty, even to embrace, as he did, the virtues of a simple life. But where he might retire to his study and be wafted off on some contemplation of the Oversoul, it was I who felt harassed at every hour by our indebtedness and demeaned by begging credit here and there; I who had to go hungry so that he and the girls might eat. Oh, he gardened to put food on the table, and chopped wood for others when the larder was truly bare. And what praise he won for it: “Orpheus at the plow”, Mr Emerson hailed him. (No one thought to attach such a poetic label to me, though I might wear myself to a raveling with hundred little shifts necessary to sustain us all.) (BROOKS, 2005, p. 222-223)

69 “My work”, he said in a whisper, “is not finished. The efforts of the past year, all of them bore rotten fruit. Innocents have died because of me. People have been dragged back into bondage. I cannot go home – to comfort

A confissão de March incita uma discussão com a esposa, que em um ataque de fúria deixa o hospital e o marido. Na manhã seguinte, March recebe a notícia de que a pequena Beth está com escarlatina há alguns dias e de que a esposa decide voltar sozinha para a casa. Nesse momento, o foco narrativo volta para ele, e o leitor volta para o enredo de *Mulherzinhas*. A doença de sua filha caçula faz March reconsiderar seu orgulho ferido em relação à derrota na guerra e o faz decidir que o melhor a ser feito é voltar para casa, para a sua família, para suas *Mulherzinhas*, especialmente para a sua pequena ratinha Beth.

Na véspera de Natal, March volta para Concord. É recepcionado com entusiasmo por Amy, Jo e Meg. Ao ouvir a agitação, Beth, mesmo doente, encontra forças para descer as escadas correndo para abraçar o pai.

Durante a ceia de Natal em *Mulherzinhas*, March faz considerações sobre as filhas e as mudanças a que estiveram expostas no decorrer de um ano. Em *O Senhor March*, no entanto, as declarações do pai vêm acompanhadas por pensamentos e lembranças da guerra. Elas tomam uma nova roupagem e adquirem um novo significado:

Alguma coisa mencionada no decorrer da conversa me fez olhar a mão de Meg. Parecia enrugada e queimada. De repente, não era a leve queimadura de fogão que eu via, mas a carne destrocada de Jimse (...)

(...) Beth, com o rostinho junto a meu ouvido, perguntou-me se achava que aquele ano tinha mudado Jô; respondi que sim, louvando sua nova e dignificada postura e os cuidados tão carinhosos que tivera com a irmãzinha. E, enquanto falava, o tempo todo meu coração doía pela postura dignificada daquela enfermeira, que logo estaria partindo para cuidar dos negros caídos em combate (...)

(...) comentei que minha Ratinha estava menos tímida. (...) Olhei para baixo e comecei a falar da mudança em Amy, e de como havia percebido, por seu comportamento durante o jantar, um novo sentimento de consideração pelos outros. (...) o modo como inclinou a cabeça e o brilho em seus olhos me fizeram pensar em minha pupila, Cilla, a pobre menina que não conseguia ficar segura comigo.⁷⁰(BROOKS, 2009, p. 296-297)

and peace – until I have redeemed the losses I have caused”. (BROOKS, 2005, p. 257)

⁷⁰Some turn in the conversation made me glance down at Meg’s hand. The flesh was puckered and burned. Suddenly, it was not Meg’s slight stove burn that I saw, but Jimse’s melted flesh (...) Beth, her small face pressed close to my ear, asked me to say how I thought the year had changed Jo, and so did I, speaking in praise of her newly dignified bearing and of her careful nursing of her little sister. And all the time I spoke, my heart ached for the dignified bearing of that other nurse, who would soon march off to care for the colored fallen (...) I

Brooks entrega à família um pai menos romantizado e mais comprometido com a realidade. O March que retorna da guerra, chega com as feridas psicológicas e morais abertas. A vivência dos dias com os soldados da União e como professor na plantação de algodão deixam nele marcas que vai carregar para o resto da vida. March conhece a dor, o sofrimento, a desumanidade, o medo e a covardia. Cada vez que estiver com a família a valorizará mais, porque sabe como tem sorte de não estar mais entre tantos outros que sacrificam suas vidas por um ideal político, que muitas vezes leva à injustiça.

Vale ressaltar também que a primeira parte da narrativa de Geraldine Brooks apresenta ao leitor um casal jovem, de acordo com as características encontradas no enredo de Louisa May Alcott. March é retratado como um jovem trabalhador, amante de literatura, que tem gosto por filosofia e anseia pela riqueza para dar uma vida melhor à família. É o mesmo pai encontrado em *Mulherzinhas* e também nos relatos biográficos de Bronson Alcott, pai de Louisa. Marmee é decidida, independente e engajada politicamente. Não tem medo de expor suas opiniões e possui um temperamento forte que a leva a constantes discussões, do tipo que não são esperadas de uma mulher de seu século. Assim como a filha Jo, que, no enredo original, questiona seu papel social e os limites impostos para a educação feminina.

Brooks respeita a escolha de Alcott ao retratar as duas mulheres principais de sua trama como autossuficientes; afinal, Grace Clement é uma jovem escrava com porte de nobreza, culta e bem educada. Sabe ler, escrever e estimula uma pequena menina, filha da escrava cozinheira, a seguir o mesmo caminho. De certa forma, as mulheres de Alcott e de Brooks são jovens transgressoras do padrão social.

A religião e a moral, tão preservadas em *Mulherzinhas*, ganham uma nova abordagem em *O Senhor March*, visto que são contestadas com frequência diante da ocorrência da guerra. Questiona-se que Deus é esse que permite que os homens se tratem como animais, que matem pelo prazer de matar e que violentem mulheres e crianças por diversão. Levanta-se a razão pela qual as mulheres permitem que seus homens saiam de casa para lutar pelo país, em uma batalha que deixará para trás os destroços das cidades atingidas. Elas e suas filhas

said something about finding my Mouse less shy (...) And I looked down, and began to speak of the change in Amy, and how I perceived, by her forbearance at the dinner table, a newfound consideration for others. (...) the tilt of her head and the light in her eyes recalled my pupil Cilla. That poor little girl, whom I had not been able to keep safe. (BROOKS, 2005, p.272-273)

terão que aprender a conviver com a situação de um homem ausente e a reconstruir uma família a partir dos destroços.

A ida de March à guerra acarreta no tratamento de outros temas. Os flashbacks que o levam a lembrar do relacionamento com Grace incitam dúvidas de ordem moral em relação a sua esposa. A discussão da infidelidade ganha espaço, embora nunca chegue a se concretizar. A questão que se levanta é: até que ponto é possível esconder algo da família, para preservá-la dos horrores da guerra? Quando opta por ocultar informações de sua mulher, March comete uma falta grave que coloca o seu casamento em perigo. Marmee choca-se ao ver Grace acariciando os lábios de March, no hospital. A desconfiança do carinho de Grace em relação ao marido, só é resolvida por Marmee após uma conversa franca com a escrava, que lhe conta o passado na casa dos Clement.

A história também permite que o leitor conheça melhor as personagens de acordo com a forma que elas vão vivendo suas experiências. Seus atos, por vezes, as fazem refletir sobre as suas próprias personalidades e corrigir seus comportamentos. Sendo assim, o autoconhecimento delas é uma consequência acentuada ao longo da narrativa. Por exemplo, March descobre-se muito radical quanto a seus ideais religiosos, a ponto de ser afastado do exército. Também sente prazer ao lecionar e é através da função de professor que encontra a sua maneira de proporcionar a verdadeira liberdade aos escravos. Marmee, por sua vez, descobre-se muito mais forte na adversidade financeira e na ausência do marido. Por vezes, deixa de lado seus pensamentos feministas e instrui as filhas a admirarem o sacrifício que deve ser feito por seus homens.

Brooks vai além da bricolagem ao presentear suas personagens com um passado desconhecido aos leitores de *Mulherzinhas*. A autora acerta ao dar vida a um pai com ideias transcendentalistas como o pai de Alcott. Como em um jogo de quebra-cabeças, o pai que Brooks constrói conecta-se ao ser quase invisível criado por Alcott. Esse pai, antes pouco conhecido, é íntegro o bastante para fazer parte daquela família. O March de Brooks torna-se o par perfeito para as *Mulherzinhas* de Alcott.

Apesar dessa sincronia entre histórias, não é necessário que se leia *Mulherzinhas* para que se entenda *O Senhor March*. O lado mais humano e adulto dos narradores de Brooks recria essa trama de forma que ela tenha vida própria. Embora já possamos visualizar essa

ligação entre as histórias, ainda nos falta compreender os mecanismos literários que fazem com que ela aconteça. Portanto, o capítulo que segue busca aporte nos conceitos de narrador e leitor implícito aqui já abordados para realizar a análise e fazer a identificação desses elementos nas obras estudadas, através de um paralelo comparativo a ser traçado. O resultado final da análise deve demonstrar como Geraldine Brooks modifica a história e conseqüentemente torna a narrativa para jovens do século XIX mais apropriada para o público leitor contemporâneo, bem como as razões que levam esse mesmo leitor ainda ao encontro da narrativa original, *Mulherzinhas*.

5 PROCEDIMENTOS INTERTEXTUAIS

5.1 A voz narradora

Como já abordamos nos capítulos anteriores, o narrador desempenha várias funções e é parte da narrativa. Esse elemento pode ser externo ou uma personagem da própria história. Em *Mulherzinhas*, ele é onisciente e está em terceira pessoa. Uma análise mais aproximada desse narrador nos faz concluir que se trata do narrador onisciente neutro de Friedman, que tem em seu poder o conhecimento sobre as personagens, e de seu foco narrativo, que é exterior, descreve suas ações, pensamentos e sentimentos. Na maior parte da obra, esse narrador foca sua visão sobre a protagonista, Jo March, como percebemos na passagem seguinte:

Jo foi a primeira a despertar na madrugada cinzenta de Natal. Nenhuma meia pendia da lareira, e por um momento ela se sentiu tão decepcionada quanto em outros tempos, quando não achava a sua meia, que tinha caído por estar repleta de guloseimas. Lembrou-se então da promessa da mãe e passou a mão por baixo do travesseiro, de onde puxou um pequeno livro de capa vermelha. Conhecia-o muito bem, pois era aquela linda e antiga história da melhor vida já vivida, e Jo convenceu-se de que era um verdadeiro livro-guia para qualquer peregrino em sua longa jornada.⁷¹ (ALCOTT, 1998, p. 20)

Essa “entidade” que nos fala descreve os sentimentos de Jo em relação à manhã de Natal humilde que ela vive naquele ano. Na tradição natalina norte-americana, toda a família pendura suas meias sob a lareira para que o Papai Noel as encha com doces. Jo decepciona-se porque a família está tão pobre a ponto não pendurar as meias naquele ano; e o narrador vai além, lembra-se dos tempos em que a família March é provida de dinheiro e os doces nas meias de Natal são fartos. Esse mesmo narrador expressa suas opiniões sobre as ações das personagens. É o que acontece na passagem que segue, em que ele relata o que as meninas

⁷¹Jo was first to wake in the gray dawn of Christmas morning. No stockings hung at the fireplace, and for a moment she felt as much disappointed as she did long ago, when her little sock fell down because it was so crammed with goodies. Then she remembered her mother's promise and, slipping her hand under her pillow, drew out a little crimson-covered book. She knew it very well, for it was that beautiful old story of the best life ever lived, and Jo felt that it was a true guidebook for any pilgrim going on a long journey. (ALCOTT, 1994, p. 13.)

sentem quando doam seu café da manhã de Natal para uma família mais pobre que a delas:

As meninas nunca tinham sido chamadas anjos antes e gostaram muito daquilo, especialmente Jo, que era considerada um “diabrete” desde que nascera. Foi um café da manhã muito alegre, embora elas nada tenham comido. E quando se foram, deixando o conforto atrás de si, não havia em toda cidade quatro pessoas mais felizes do que as meninas famintas que doaram sua refeição e se contentaram com pão e leite na manhã de Natal.⁷² (ALCOTT, 1998, p. 25)

Atentamos para o fato de a tradução de *Bagno omite* o uso da primeira pessoa do singular pelo narrador onisciente. Esse narrador heterodiegético deixa-se transparecer através da sua interrupção para expressar o que pensa sobre as jovens. Quando, no texto original, ele diz “I think⁷³ there were not in all city four merrier people than the hungry little girls...” (ALCOTT, 1994, p. 16), ele muda sua posição de um simples narrador onisciente neutro para narrador onisciente intruso, fazendo ressalvas na história, ao acrescentar sua própria opinião sobre a situação contada.

O que auxilia na definição do gênero da história, no entanto, não é apenas a voz do narrador, mas também o seu foco narrativo. Em *Mulherzinhas*, o narrador concentra-se em descrever a vida de quatro meninas jovens – e do amigo Laurie – e sua jornada até a idade adulta. Elas são apresentadas como crianças e adolescentes que têm expectativas e sonhos em relação ao futuro e, de acordo com que vão amadurecendo, precisam adaptar seus planos à nova situação a ser vivida. Nesse sentido, *Mulherzinhas* lembra o enredo de *Grandes esperanças*⁷⁴, de Charles Dickens. A diferença está, no entanto, no tom que o narrador dá às respectivas histórias. Na primeira, as situações parecem ser amenizadas pelo relacionamento familiar, tudo é mais simples e mais fácil. Os conflitos das meninas March giram em torno do autoconhecimento. À medida que vão resolvendo seus conflitos (ou como os chamam, seus fardos), as meninas caminham em direção a tornarem-se mais maduras e adultas. Na segunda, Pip (protagonista de Dickens) está sozinho e mais exposto às provações mundanas.

72 The girls had never been called Angel children before, and thought it very agreedable, especially Jo, who had been considered a “Sancho” ever since she was born. That was a very happy breakfast, though they didn’t get any of it; and when they went away, leaving comfort behind, I think there were not in all city four merrier people than the hungry little girls who gave away their breakfasts and contented themselves with bread and milk on Christmas morning. (ALCOTT, 1994, p. 16)

73Grifo nosso.

74Great Expectations (1860).

Consideremos a passagem do capítulo “Castelos no ar”⁷⁵, em que os jovens descrevem seus sonhos preferidos, em que todos, à exceção de Beth, falam em se tornarem ricos, famosos e terem uma vida deslumbrante. Seus conflitos, portanto, têm a ver com a busca da chave que abra seus castelos de sonhos. Laurie quer ser músico, mas é impedido pela faculdade imposta pelo avô; Amy quer ser pintora, mas não possui dinheiro para ir para Roma e fazer lindos quadros; Meg quer uma casa perfeita, com objetos de luxo e pessoas que a amem; e Jo quer ser uma escritora de renome, mas não sem antes marcar a História:

Eu teria um estábulo cheio de puros-sangues árabes, quartos apinhados de livros e escreveria com um tinteiro mágico, de modo que meus escritos seriam tão famosos quanto a música de Laurie. Quero fazer algo de maravilhoso antes de ir para o meu castelo, algo de heroico, de deslumbrante, para que não seja esquecida depois de morta. Não sei o quê, mas estou à espreita, e pretendo deixar todos vocês atônitos algum dia. Acho que vou escrever livros e ficar rica e famosa. Isso me conviria bem, por isso é meu sonho favorito.⁷⁶ (ALCOTT, 1998, p. 180)

As ambições dos adolescentes são respondidas ao longo da história através da palavra do narrador. De fato, a segunda metade de *Mulherzinhas, Good Wives*⁷⁷, publicada em 1869, dá a resolução a todos esses conflitos: Jo publica seu primeiro texto; Laurie torna-se um homem de negócios e deixa a música de lado; Beth nunca se recupera bem da escarlatina e morre; Meg casa-se com John Brooke e tem filhos gêmeos; Amy vai à Europa com sua tia Carroll para estudar arte e lá reencontra Laurie, com quem casa e tem uma filha.

Já nos referimos também ao narrador em *O Senhor March*. Trata-se de um narrador em primeira pessoa, narrador protagonista que relata a sua história e seu estado psicológico, mas não conhece a mente de outras personagens. Nesse caso, a ação gira em torno da figura de March, que está na guerra civil como capelão e luta pela causa da abolição. Sua narração movimenta-se entre os tempos presente e passado, uma vez que pequenos detalhes são responsáveis pela ativação da memória de experiências vividas. As descrições diretas e específicas dão um tom de verossimilhança maior à história. O leitor aceita como verdadeiro o

⁷⁵ Título original: Castles in the air.

⁷⁶ I'd have a stable full of Arabian steeds, rooms piled with books, and I'd write out of a magic inkstand, so that my works should be as famous as Laurie's music. I want to do something explendid before I go into my castle – something heroic or wonderful that won't be forgotten after I'm dead. I don't know what, but I'm on the watch for it, and mean to astonish you all some day. I think I shall write books, and get rich and famous: that would suit me, so that is my favorite dream. (ALCOTT, 1994, p.133)

⁷⁷ A partir de 1880, *Little Women* e *Good Wives* passam a serem publicados em um único volume que é comercializado até hoje com o título *Little Women*. Ambas as partes da história foram levadas em consideração no presente estudo.

juízo do narrador sobre o que ele sente e vê:

Nunca tive o hábito de consumir álcool, mas, por educação, aceitei a taça de champanhe que o senhor Clement me oferecia. Meu estado de espírito estava enlevado, graças aos eventos do dia, e, quando nos sentamos na suntuosa sala de jantar, as pequenas bolhas geladas me pareciam indiferentes agora. Um negro se aproximou com uma terrina de prata que continha um pedaço de carne malpassada, cercada de uma reluzente gordura amarela. Dela escorria sangue, que contaminava as batatas, tornando-as incomíveis para mim. Em seguida, trouxe um prato de folhas verdes, das quais aceitei uma porção generosa. Mas, quando levei o garfo à boca, senti o cheiro de gordura de porco e tive de largá-lo.⁷⁸ (BROOKS, 2009, p. 29)

O narrador criado por Brooks pode ser classificado também como autodiegético. Através do uso do ponto de vista interno (focalização interna), seleciona e filtra o que quer que o leitor venha a saber sobre a sua história. No trecho acima, verificamos um comentário desse narrador sobre os hábitos e preferências alimentícias dele. Trata-se de uma cena situada no passado, com comentários de alguém que já a viveu. Os comentários, portanto, são resultados da lembrança do agente da ação. O narrador não informa o que se passa na mente de Clement, muito menos descreve os sentimentos do escravo presente na cena. Tudo está atrelado a ele, às suas percepções. O jogo que esse narrador protagonista faz entre presente e passado mostra-se no decorrer da narrativa, algumas vezes de forma intensa e outras mais sutis, como é o caso do parágrafo que segue:

Foi conveniente para nós dois o fato de ela ter prática nesses passeios noturnos ilícitos, pois, algumas horas depois, quando retomamos clandestinamente à vila, nenhum dos dois se encontrava em condições de explicar o próprio estado. Não tenho a menor noção do que ela fez com aquele vestido branco, manchado de lama e também de sangue. Naquela noite nos casamos sobre um leito de pinhas caídas das árvores – até hoje o perfume dos pinheiros me enebria -, ao som da flauta de Henry como marcha nupcial e sob os galhos altos dos videiros como nossa basílica. A princípio ela tremia como um álamo, e eu me sentia envergonhado por minha falta de continência; mas não podia soltá-la. Sentia-me como Peleu na praia, agarrado a

78 I have never been in the habit of consuming alcohol, but out of politeness I took the glass of champagne Mr. Clement held out to me. My mood was elevated enough by the joys of my day, and by the time we sat down in the handsome dining room, the bitter little bubbles seemed to be bearing me aloft. A Negro glided in with a silver slaver, upon which stood a slab of sanguinary beef swaddled in a blanket of glistening yellow fat. The drippings from this joint had contaminated the potatoes so as to render them ineble to me. Next, he proffered a dish of greens, and I accepted a liberal serving. But as I brought a forkful to my mouth I caught the stench of pork grease and had to lay it down. (BROOKS, 2005, p. 20)

Tétis, para descobrir, por fim, que era ela que me agarrava; a mesma fornalha de sua natureza, que se acendera em ira, de repente brilhava novamente, em paixão.⁷⁹ (BROOKS, 2009, p. 102)

A cena descrita acima trata da primeira noite de amor entre March e Margaret Day, a noite em que se dá o início à história das *Mulherzinhas* (pois é quando a primeira filha é concebida). É através da palavra de March, e só da palavra dele, que o leitor conhece a história de sua juventude, bem como a história da juventude de Marmee. Apesar de temer o temperamento forte da jovem, de questionar se ela seria uma boa pretendente à esposa e mãe, March apaixonou-se e deixou-se levar pelo desejo. Ressaltamos o movimento quase imperceptível do narrador entre o momento passado (relatado) e o momento presente (vivido). Ao recordar o desconforto inicial causado pelas pinhas, sua lembrança sensorial é ativada. A partir do comentário “até hoje o perfume dos pinheiros me enebria” (BROOKS, 2009, p. 102), o leitor pode inferir que o cheiro das pinhas lembra o narrador da noite em que desposou sua mulher e por isso, até o momento presente de sua fala, ele o tem como uma lembrança positiva.

Algumas vezes, o narrador de Brooks desempenha a função ideológica, exprimindo valores morais, como vimos no caso em que se esconde para se proteger de tropas inimigas, no segundo capítulo de nosso estudo. Há vezes, no entanto, em que esse mesmo narrador dá a voz às outras personagens, permitindo que se expressem através de seus diálogos com eles. A lembrança do narrador permite que as opiniões das personagens que se relacionam com ele sejam ouvidas, mas não sem comentar o efeito desses pensamentos sobre a sua própria mente:

- A escravidão desaparecerá com o tempo. Não em meu tempo, nem no de meu filho. Mas desaparecerá, assim que o africano crescer moralmente, a cada geração sucessiva. O mero fato de viver entre nós já promoveu uma grandiosa e feliz mudança em sua condição. Nós o tiramos da noite escura e o trouxemos para a luz, senhor March. Mas o trabalho está longe de ser concluído. Cabe-nos desempenhar o

79 It was fortunate for both of us that she had such long practice in these illicit evening outings, for some hours later, when we made our clandestine way back to the village, neither of us in any state that could have been easily explained. I have no idea what she did with that white dress, stained as it was with mud and, yes, blood. For we married each other that night, there on a bed of fallen pine needles – even today, the scent of pitch-pine stirs me- with Henry’s distant flute for a wedding march and the arching white birds boughs for our basilica. At first, she quivered like an aspen, and I was ashamed at my lack of continence, yet I could not let go of her. I felt like Peleus on the beach, clinging to Thetis, only to find that, suddenly, it was she who held me; that same furnace in her nature that had flared up in anger blazed again, in passion. (BROOKS, 2005, p. 88)

papel de pai rigoroso. Não podemos apressar-lhe a saída da infância, por assim dizer. E se, às vezes, isso exigir castigo, que seja aplicado, então, assim como o pai castiga o filho desviado. Mas jamais com raiva. – Clement se recostou na cadeira, bebendo o restante do vinho em seu copo. Seu tom, quando prosseguiu, era reflexivo, como se falasse consigo mesmo em vez de me instruir. – Controlar o negro sem excesso de paixão, esse é o desafio para o cristão. Dessa maneira não se confunde a maldade pessoal com a mera necessidade de uma boa administração. (...)

Sorri e assenti, pensando no bom exemplo dele e na boa fortuna de seus escravos. Também me sentia afortunado: lisonjeado pela atenção daquele homem, fascinado ante sua sabedoria e emocionado por participar, ainda que brevemente, de seu modo superior de vida.⁸⁰ (BROOKS, 2009, p. 36-37)

Ao permitir a fala do outro, o narrador abre espaço para a expressão dos pensamentos e opiniões dos sulistas norte-americanos, que vêem a escravidão como algo necessário. Observamos que através da lembrança do narrador, vincula-se a influência daquele discurso sobre os seus valores morais: o fervor do abolicionista March, que prega a igualdade entre os homens e o trabalho livre, dá lugar à satisfação de pertencer a uma situação avantajada. Ele acredita fielmente na palavra de Clement, que apresenta a escravatura como algo naturalmente necessário para a educação e maturação dos africanos, e ainda alega que um senhor de escravos nada mais é do que um pai que educa seus filhos através da punição, quando for preciso. March acata a opinião de Clement e o considera um homem muito bom por tratar seus escravos com ponderação, sem sequer prever que aquela mesma atitude em relação aos negros ainda lhe causaria dor na ocasião do açoitamento de seu primeiro amor, Grace.

O principal elemento intertextual que faz a ponte referencial entre as duas histórias é o narrador-protagonista escolhido por Brooks. A autora australiana opta por recontar a estadia de March na guerra civil através do único ponto de vista que ainda não havia sido ouvido em *Mulherzinhas*, o do próprio pai. Esse narrador eventualmente dá espaço para a voz de Marmee, que é apresentada ao leitor em primeira pessoa. Por outro lado, Marmee permite ao

80 “Slavery Will wither, in time. Not my time. Not my son’s. Yet wither it will, as the African grows morally in each succeeding generation. His mere residence among us has already wrought a great and happy change in his condition. We have raised him out of the night, and into the light, Mr March. But the work is far from complete. It is our place to act the role of stern father. We should not rush them out of their childhood, as it were. And if sometimes that means a resort to punishment, so be it, as a father must punish the wayward child. But never in anger.” He leaned back in his chair, draining the wine in glass. His tone, when he continued, was reflective, as if he were speaking to himself, rather than instructing me. “To manage the Negro without excess of passion, this is the Christian challenge. In this way no one mistakes personal malice for what is mere necessity of good husbandry”. (...) I smiled and nodded, thinking what an apt example he made, how fortunate his slaves. I, too, felt fortunate: flattered by his attention, overcome by his wisdom, and thrilled to be, even briefly, a part of this higher way of life. (BROOKS, 2005, p. 26-27)

leitor do enredo original de Alcott algo inédito: compreender o que se passa em seu íntimo no período em que assume todas as responsabilidades de sustento de sua família. Ela diz:

Não sou a única. Deixei que fizesse comigo o que os homens há muito fazem com as mulheres: marchar para uma glória vazia e um clamor inútil, deixando-nos para trás juntando os pedaços. As cidades dizimadas, os celeiros queimados, os animais inocentes feridos, os corpos arruinados dos meninos que nasceram de nós e dos homens com quem nos deitamos.

Quanto desperdício! Estou sentada aqui, fitando-o; é como se cem mulheres se sentassem ao meu lado: a esposa do fazendeiro revolucionário, a camponesa na Inglaterra, a mãe espartana: “Volte com o seu escudo ou deitado nele”, ela grita, porque é o que se espera dela.⁸¹ (BROOKS, 2009, p. 231)

O trecho ilustra o poder narrativo que é concedido a essa personagem. Através da focalização interna de Marmee, compreendemos o momento presente de March, que está inconsciente em um hospital. O seu foco narrativo passa pela descrição do que sente – a culpa, o desespero por ter deixado o marido partir – e pelo que vê. A narração que se segue ao parágrafo que estamos observando deixa claro o estado lastimável em que se encontrava March, após adoecer durante o ataque para libertar os escravos que se deixam prender para protegê-lo. Marmee não reconhece o marido, ele está severamente ferido e envelhecido. Através de seus pensamentos, ela permite que o leitor se aproxime da insegurança que sente diante da possibilidade de tornar-se viúva e ter que administrar uma casa com quatro filhas ainda muito jovens para serem independentes do cuidado materno.

A relação intertextual das obras *Mulherzinhas* e *O Senhor March* fica, então, assegurada através da presença das mesmas personagens e do choque entre os focos narrativos distintos aqui estudados. A questão que nos resta levantar, portanto, é aquela que dá motivação a esse estudo: como e por que a mudança da voz e do foco narrativo entre as duas obras acarretam a mudança do leitor previsto para as histórias e, conseqüentemente, a alteração de literatura juvenil para a adulta.

81 I am not alone in this. I only let him do to me what men have ever done to women: march off to empty glory and hollow acclaim and leave us behind to pick up the pieces. The broken cities, the burned barns, the innocent injured beasts, the ruined bodies of the boys we bore and the men we lay with. The waste of it. I sit here, and I look at him, and it is as if a hundred women sit beside me: the revolutionary farm wife, the English peasant woman, the Spartan mother – “Come with your shield or on it”, she cried, because that was what she was expected to cry. (BROOKS, 2005, p. 211)

5.2 O leitor previsto

Uma vez que o texto literário é caracterizado por sua incompletude, considerando que sempre resta um tanto de significado para o devir, a literatura concretiza-se na sua leitura. Assim, a interação entre texto e o leitor assegura, de certa forma, a existência dupla da literatura: como material físico (ao exemplo de um livro na biblioteca) e como texto dotado de significado “completo” através da leitura, ou o mais próximo disso. Portanto, o leitor apresenta-se como sujeito ativo e passivo, pois a ele cabe absorver as informações deixadas pelo autor (vazios), decifrar a estrutura textual pré-determinada e munir o leitor empírico para que ele concretize o texto ativamente através das informações oferecidas e do seu repertório.

O texto literário tem caráter subjetivo, dialético e dialógico e, por isso, possui pontos de indeterminação que devem ser preenchidos pelo receptor no ato da leitura para que se construa o sentido da obra. A partir desse ponto de vista, Wolfgang Iser postula o conceito de concretização para definir a função do leitor ao interagir com o texto literário. O ato da concretização, portanto, se dá quando o leitor ativa a sua experiência estética, resultado de suas leituras anteriores. Entendemos, então, que o leitor torna-se uma peça indispensável para a construção do sentido do texto.

Em uma primeira análise, podemos afirmar que Geraldine Brooks comporta-se como leitora de *Mulherzinhas* e preenche os vazios deixados por Alcott ao recriar a história de um novo ponto de vista. O deslocamento da focalização ocasiona também a alteração de leitor previsto para o enredo, característica importante nas narrativas contemporâneas em que novas perspectivas desconstruem o texto original, possibilitando, inclusive, que outras vozes participem daquele discurso apresentado⁸².

Assim, pressupomos que o leitor previsto na história alcottiana seja jovem, mais especificamente do sexo feminino, ainda em fase de crescimento. Nossa pressuposição parte do fato de que a obra focaliza a vida das quatro adolescentes March e de que a linguagem é

82Conforme Jaques Derrida, em *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas* (In: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 227-249.) e Stuart Hall, em *A Identidade em Questão* (In: HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 6. Ed. 2001. p. 7-22.).

adequada para leitores menos experientes. O olhar voltado à descrição dos conflitos que as meninas enfrentam até a chegada à maturidade prevê uma leitora implícita que deve compreender os fardos que o crescimento traz e, junto com as personagens, tentar resolvê-los.

Ressaltamos, ainda, que a leitura somente é bem sucedida se o leitor implícito e o autor implícito entrarem em acordo. Por outro lado, esse leitor implícito serve de modelo para um leitor real, empírico. É o leitor implícito quem permite ao leitor real construir o sentido do texto.

Esse leitor real (de carne e osso), munido de um conjunto de normas sociais, históricas e culturais, vai ao encontro do texto e adere seus conhecimentos de mundo ao que o leitor implícito o oferece, e conseqüentemente, dá sentido ao texto. O leitor empírico de *Mulherzinhas* em seu tempo de produção não se limita às meninas, e nem mesmo às crianças. Como já mencionamos no capítulo 2, a obra é escrita por Louisa May Alcott a pedido de seu editor. Segundo Beverly Lyon Clark (2003), os livros produzidos nos Estados Unidos na metade do século XIX são certamente voltados para um público jovem e feminino. A ficção ainda não estava dividida em livros para as crianças, os adolescentes e os adultos, mas a autora ressalta a presença implícita desse público como leitor dos romances que vinham sendo produzidos.

O editor de Alcott foi específico ao exigir um livro para meninas, mas isso não significa que o público atingido pela obra seja exclusivamente formado por elas. Clark (2003) comenta o assunto:

Se uma obra era abertamente endereçada a meninas – e Alcott, conscientemente, escreveu para meninas em *Little Women*, atendendo a um pedido de seu editor, essa obra estava sujeita a ser considerada, pela elite, como tendo um apelo menos amplo, e sendo menos séria. No entanto, o sexo e a idade estavam entrelaçados complexamente no século XIX, quando se tratava de determinar o valor literário. O mercado de livros infantis (inclusive para adolescentes) – no sentido em que os livros infantis compunham um mercado distinto daquele para os adultos - foi bem menos segregado de acordo com o gênero, como se tornou posteriormente. O trabalho de Alcott teve um apelo feminino e masculino considerável (...)

Ao conscientemente escrever para as meninas, Alcott não estava necessariamente excluindo adultos ou meninos; neste momento os ideais de masculinidade ainda não haviam sido transmitidos pelas ideologias do self-made man ou do homem primitivo. O que impressiona o leitor contemporâneo em relação aos comentários sobre muitas obras de Alcott é o pressuposto de que não só adultos e jovens irão

apreciá-los, mas que ambos os homens e mulheres irão.⁸³ (CLARK, 2003, p. 113)

Sendo admitido por alguns estudiosos contemporâneos como o livro que abre a literatura juvenil estadunidense, *Mulherzinhas* possui todas as características de um livro voltado para adolescentes. O romance é protagonizado por quatro jovens, com idades próximas ao seu público previsto (a menina mais velha tem 15 anos). Exatamente como ocorre na idade da adolescência, o enredo ora mostra as atitudes infantis das personagens (as brincadeiras, o faz de conta, os sonhos e desejos) e ora deixa transparecer suas caminhadas rumo à idade adulta, através da lição moral que cada uma delas aprende ao desvincularem-se de seus “fardos”. O texto assegura a fantasia e a presença de universos paralelos através das peças escritas por Jo e pelos diálogos que as meninas trocam com o vizinho Laurie. A identificação do leitor empírico com as personagens torna-se, assim, tarefa simples, uma vez que cada uma das jovens tem uma personalidade e características psicológicas distintas e muito bem definidas.

O leitor implícito de *Mulherzinhas* também liga o leitor empírico ao fator pedagógico da obra. As lições de moral, encobertas nas falas da Sra. March, são voltadas às pessoas ainda em formação. Trata-se de jovens que aprendem com seus erros. O leitor de Alcott recebe através de sua narrativa os ensinamentos para se tornar uma boa menina/um bom menino. Sob a influência dos manuais de boa conduta, Alcott passa mensagens de moral e de cunho religioso. Mas não só de educação as suas personagens precisam. Como toda adolescente, as protagonistas de Alcott transgridem os padrões sociais, especialmente Jo e Laurie.

O leitor previsto de *O Senhor March* não é mais um indivíduo em formação. O foco narrativo dedicado quase que exclusivamente ao Sr. March e a linguagem utilizada e os temas expostos, pressupõem um leitor mais maduro e experiente, possivelmente, um adulto. Esse adulto pode ou não conhecer a história a qual Brooks recorreu para escrever sua obra. Em caso positivo, tem acesso às informações intertextuais contidas no texto. Nada impede, no entanto, que um jovem entre em contato com a história de Brooks. Esse jovem contemporâneo, munido de conhecimentos históricos, pode ou não compreender a totalidade da obra.

83 Tradução livre feita pela autora deste estudo.

Como leitora empírica de Alcott, Brooks preenche os vazios deixados pela autora para conceber a sua obra. Observa-se um trecho de *Mulherzinhas* que mais tarde tem seus vazios preenchidos em *O Senhor March*:

O Senhor March contou o quanto desejara surpreendê-las e como o médico permitira aproveitar o bom tempo para viajar. Falou da dedicação de Brooke e do quanto ele era um jovem prestimoso e honrado. Deixarei o leitor imaginar por que *O Senhor March* fez uma pausa nesse instante, depois de dar uma espiada em Meg, que estava atijando o fogo com impaciência, e por que se voltou para a mulher com um olhar interrogativo.⁸⁴ (ALCOTT, 1998, p. 268)

As hipóteses que o leitor pode construir a fim de concretizar esse vazio são as mais variadas. Algo havia acontecido com Meg, não há dúvidas. Concluímos isso a partir do testemunho de que o marido lança um olhar interrogativo à mulher. Mas porque ele faz uma pausa? No que está pensando? Indo um pouco além da concretização, Brooks deixa sua imaginação fluir para encontrar as respostas a essas perguntas. E ela o faz de maneira coerente à narrativa que constrói em torno da personagem principal de seu livro. *O Senhor March* sofre muito enquanto está com os batalhões da União. Vê atrocidades, ainda se lembra daqueles que morrem inocentemente e daqueles que são forçados a voltar ao trabalho escravo, mesmo que a abolição já lhes garanta o direito à liberdade. O detalhe da pausa faz Brooks imaginar March olhando para a mão da filha, que atija o fogo impacientemente:

Alguma coisa mencionada no decorrer da conversa me fez olhar a mão de Meg. Parecia enrugada e queimada. De repente, não era a leve queimadura de fogão que eu via, mas a carne destrocada de Jimse, com a cicatriz em forma de teia de aranha, que não lhe permitia abrir totalmente a palma. Minha preocupação era que aquela mão poderia lhe causar problemas mais tarde na vida; mas, agora, ele não tinha mais vida.⁸⁵ (BROOKS, 2005, p. 296)

84 Mr March told how he had longed to surprise them, and how, when the fine weather came, he had been allowed by his doctor to take advantage of it, how devoted Brooke had been, and how he was altogether a most estimable and upright man. Why Mr March paused a minute just there, and after a glance at Meg, who was violently poking the fire, looked at his wife with an inquiring lift of the eyebrows I leave you to imagine. (ALCOTT, 1994, p. 204)

85Some turn in the conversation made me glance down at Meg's hand. The flesh was puckered and burned. Suddenly, it was not Meg's slight stove burn that I saw, but Jimse's melted flesh, healed into the white cobweb

A mão da filha está queimada e a queimadura lembra-o de um companheiro perdido em batalha. Enquanto a filha treme a mão ao mexer no fogo porque a fala do pai refere-se ao seu pretendente a futuro marido, o amigo não volta a viver. A dor que lhe causa a lembrança, para Brooks, é o que o faz pausar sua fala. No livro de Alcott, a hipótese da pausa é atualizada pela fala de Jo, que segue a cena. Jo alega não gostar de “jovens prestimosos e honrados”, o que dá a entender que o pai pausa porque quer confirmar com a mãe que o amor de Brooke em relação a Meg é correspondido.

A concretização é feita através das lacunas deixadas no texto pelo autor para que o leitor as preencha. O leitor imagina-se no lugar das personagens para simular suas ações e criar projeções a respeito delas. É o caso que vemos em *O Senhor March*, quando a obra recupera a chegada da senhora March em Washington, onde o marido enfermo está hospitalizado após sofrer ferimentos durante a fuga de um ataque inimigo. Na falta de mais informações sobre o que acontece no hospital, a autora remonta ao que imagina ser correto. Dá vida àquilo que Alcott apenas cita ligeiramente, com a chegada do telegrama urgente do Dr. Hale, e recorre às informações de que o pai melhora com o passar dos dias, para em sua história descrever como se dá essa recuperação.

O autor, ao escrever a obra literária, desafia o leitor a interagir com o texto, criando expectativas, levantando hipóteses em relação às projeções, corroborando-as ou não confirmando as pretensões do leitor. Tal fato acontece de maneira evidente, quando Alcott solicita que o leitor se ponha a imaginar a razão pela qual *O Senhor March* pausa sua fala ao ver a filha se estressar com o fogo. O narrador de Brooks aceita o convite e, como que em um pacto, responde de maneira coerente através da trama que constrói a partir das pistas deixadas por Alcott em *Mulherzinhas*.

Por fim, resta-nos concluir que, através das pistas deixadas no texto, o autor conduz a leitura para que ela se efetive, deixando que o leitor se identifique com as ações da obra. Esse leitor, por sua vez, é construído pelo próprio texto e serve de orientação para o leitor externo/real. As hipóteses que o leitor vai levantar dependem de seu conhecimento de mundo

that would not allow his little palm to fully open. I had been concerned that the hand would trouble him, later in his life. And now there would be no later life. (BROOKS, 2005, p. 272)

e, por isso, cada leitor concretiza a obra a sua maneira.

Brooks aceita o contrato e parte das informações fornecidas por Louisa May Alcott para construir a história da personagem que menos tem destaque na novela original⁸⁶. Ao fazer isso, cria um novo narrador que possui um foco narrativo diferente daquele do enredo de Alcott. A mudança de foco narrativo acarreta a alteração da temática da obra, que passa a explorar a intolerância racial, a escravidão e o abolicionismo, a moral religiosa e a obrigação para com a família, o casamento e a fidelidade, a guerra e o autoconhecimento. Esses temas diferem daqueles tratados por Alcott (quase sempre limitada aos problemas adolescentes). Portanto, o leitor-modelo de Alcott não é mais o mesmo na obra de Brooks. Na primeira, o leitor previsto é adolescente e na segunda, um adulto. Contudo, mesmo que o público a quem os livros sejam voltados seja diferente, está assegurada a relação intertextual das obras, porque a autora australiana Geraldine Brooks lê e cria uma história que agora se desenvolve a partir da visão do pai da família March, e daí sua originalidade.

86 No entanto, no posfácio de seu livro, Brooks admite que apenas cobrir o hiato que foi deixado como rastro para seguir em *Mulherzinhas* não lhe foi o suficiente para caracterizar a personagem do senhor March. Para tanto, Geraldine recorreu à pesquisa de campo, entrando em contato com literatura sobre como era a vida dos ministros religiosos que lutavam junto às tropas da União, e principalmente com o estudo aprofundado da biografia de Bronson Alcott, pai de Louisa. A idéia de basear a personagem no pai da autora é oriunda do fato de que a própria Louisa baseou-se em si e em suas irmãs para criar o enredo de *Mulherzinhas*. Assim, Brooks recorreu ao seu conhecimento de mundo e buscou aperfeiçoá-lo com o propósito de melhor concretizar a história que lia. O hospital descrito em *O senhor March* também é fruto de pesquisas, baseado em *Hospital Sketches*, escrito por Alcott sobre seu breve período de serviços prestados como enfermeira durante a Guerra Civil.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, abordamos a reescrita de um livro juvenil norte-americano, tendo como base para a sua análise a teoria da intertextualidade. Da leitura de *Mulherzinhas* e de *O Senhor March* surge a necessidade de compreender a construção cultural do leitor a quem a primeira obra é voltada, para mais adiante, explicitarmos o processo que desloca o centro dessa narrativa e, através de um novo ponto de vista, remonta o enredo.

Através da análise das temáticas das obras estudadas, denotamos uma adequação dos textos quanto às necessidades do público a quem são voltados. No caso de *Mulherzinhas*, a história é escrita para um público que ainda está se desenvolvendo psíquica e moralmente. O estudo da narrativa nos permite concluir que, apesar de afastar-se dos manuais de boa conduta produzidos durante o século XIX, ela ainda apresenta traços característicos daquele gênero, deixando transparecer, por hora, ensinamentos de cunho moral e religioso. Por tratar-se de um texto precursor da literatura juvenil estadunidense, compreendemos que essa ligação de caráter pedagógico está relacionada ao contexto histórico-cultural de produção da obra. Observamos, também, que as personagens construídas por Alcott ainda buscam aprender as boas normas de comportamento e etiqueta social, lutando duramente contra suas naturezas impuras sob a vigia dos mais velhos e experientes.

Quanto à estrutura da narrativa, *Mulherzinhas* é narrado em terceira pessoa, através de um narrador onisciente. Esse narrador dispensa boa parte de seu tempo sobre as ações da personagem Jo March, que é uma das figuras mais “polêmicas” (e vanguardistas) da obra. A moça é dotada de um temperamento que não é esperado em uma mulher daquele século. O comportamento atrevido dela assegura a discussão do papel social da mulher. Ao mesmo tempo, esse narrador possui um conhecimento completo de todas as personagens (conhecimento a que elas não têm acesso) e adapta-se de acordo com sua necessidade para descrevê-las.

Os temas que a obra aborda são aqueles de interesse dos jovens de todos os tempos: a busca da identidade, a vida social, o primeiro amor e os relacionamentos familiares. O leitor implícito que emana do texto é jovem, especificamente do sexo feminino, que tenta resolver

seus problemas com a ajuda de uma personagem reguladora da moral. Diferente do que acontece nas narrativas juvenis contemporâneas, o jovem de Alcott não tem autonomia para resolver seus problemas. Sempre há um adulto dizendo-lhe o que fazer e como agir em determinada situação, para que ele alcance a maturidade. No caso, percebemos isso através da presença constante da mãe Marmee. No entanto, a liberdade das personagens está no fato de elas não serem perfeitas e poderem cometer erros, através dos quais buscam o aprendizado.

O que chama a atenção em *Mulherzinhas* é justamente a ocorrência de um enredo com heroínas mulheres. Aí está outro ponto vanguardista da obra. As quatro meninas passam por um processo de autoconhecimento para chegar à idade adulta, acompanhadas também por outras três mulheres: a mãe, a empregada e a tia. O pai, responsável pela situação financeira em que se encontram, é ausente em quase a totalidade da obra, participando ativa e diretamente apenas nos capítulos finais.

O conhecimento da intertextualidade e a caracterização do palimpsesto nos concedem as ferramentas necessárias para compreender o processo que Geraldine Brooks segue ao dedicar-se à reescritura do clássico estadunidense nos tempos de hoje. *O Senhor March* altera o elemento mais característico de *Mulherzinhas* para recontar a história: o foco narrativo agora é dedicado ao pai da família.

Durante a leitura de seu primeiro capítulo, já é perceptível a mudança de público a quem a obra se dirige. A escolha de palavras da autora denota um leitor muito mais maduro do que aquele que lê *Mulherzinhas*. As cenas descritas requerem um leitor que possa lidar com a violência. O próprio contexto de guerra em que se passam os primeiros momentos admite apenas a participação de adultos.

Os temas tratados por Brooks são também mais complexos. Através da ativação de flashbacks da memória da personagem principal, a autora coloca em pauta a questão da escravidão, a igualdade de direitos entre negros e brancos, o papel social da mulher e a fidelidade no casamento.

O Senhor March também difere estruturalmente de *Mulherzinhas*, a começar pelo novo narrador. Ele é apresentado em primeira pessoa e é protagonista da história, no entanto, não possui conhecimento sobre as outras personagens. Tudo o que conta passa pelo seu filtro,

é a opinião que ele tem. Para chegar ao enredo original, esse narrador reconta, através da sua memória, o passado que o constrói. Lembra-se de quando era um jovem caixeiro-viajante, de quando se apaixonou pela primeira vez por uma escrava e do dia em que desposou sua futura mulher na mata que cercava a cidade. A ativação dessas lembranças acontece frequentemente durante os momentos de reflexão perante alguma cena da guerra em que está inserido.

Ressaltamos, também, a mudança de narrador e de foco narrativo na segunda parte da história, que é assumida por Marmee. A doença de March faz com que ele literalmente se cale e dê espaço para que o leitor ouça a voz de Marmee. Apresentada também em primeira pessoa, Marmee permite que exploremos o seu interior e relata todas as suas inseguranças naquele período em que deixa que o marido vá para a guerra e assume a responsabilidade de criar quatro meninas sozinha.

O recurso de alteração de narradores e focos narrativos cria a ponte intertextual de que o leitor precisa para ligar uma história à outra. O pai que se constrói através de suas lembranças e a mãe que desabafa tudo que até então não pode expressar por conta das convenções sociais vão ao encontro das personagens originalmente criadas por Alcott. No entanto, o emprego da voz em primeira pessoa dá a elas mais profundidade e as torna mais complexas. Assim, o pai, antes passivo, torna-se um homem idealista e ativo politicamente. E a mãe, doce e protetora, uma mulher de valores vanguardistas, que transgride os limites do próprio gênero naquele século. Embora o palimpsesto deixe transparecer algumas vezes o texto de Alcott, não se faz necessário que o leitor contemporâneo o conheça. Brooks cria um enredo autônomo, que se sustenta através da recuperação do passado juvenil da personagem principal adulta.

Ao partir da história de Alcott, Brooks projeta a sua visão moral de escritora do século XXI sobre gênero, raça e classe em personagens que vivem muito antes de nós. Embora ela o faça respeitando os limites impostos pelas próprias personagens. A reescrita da história juvenil origina, assim, uma obra adulta que aprofunda e torna mais complexo o enredo da primeira. O leitor implícito projetado em *O Senhor March* é, então, um leitor maduro, adulto, portador de um léxico mais complexo, com conhecimentos da história dos Estados Unidos e das motivações da Guerra Civil. Ele também deve ser capaz de compreender a violência e identificar-se com os demais temas em discussão. Mesmo quando o enredo recorre às

analepses para recriar uma personagem jovem, os temas discutidos são de ordem mais séria. Trata-se do julgamento da guerra como algo certo ou errado e do debate das motivações da escravidão nos EUA. Concluimos, assim, que não só os elementos intertextuais analisados, mas também a diferença temática entre as obras, contribuem para a construção de um leitor mais experiente e, portanto, adulto para *O Senhor March*, enquanto que em *Mulherzinhas* esperamos que o público seja jovem e feminino.

Através da análise das obras, compreendemos que o apelo de *Mulherzinhas* para o leitor de sua época está no fato de que a história explora quatro diferentes possibilidades de comportamento juvenil feminino. Além disso, ela também serve naquele contexto como guia para a educação moral das meninas. Apesar disso, o livro não se fecha apenas para o leitor de seu tempo. A larga publicação contemporânea é prova de que ainda se lê o clássico no século XXI. Atribuímos tal sucesso à caracterização atemporal das personagens. Todo mundo conhece uma moça tímida, vaidosa, talentosa ou uma menina que se identifica mais com as atividades masculinas. Também relacionamos isso às temáticas abordadas (a exemplo do amor e do relacionamento familiar), que ainda são problemas com os quais nosso leitor adolescente consegue se identificar.

A recontagem da história em *O Senhor March*, apesar de respeitar o contexto histórico e cultural do passado, está impregnada de temas que estão em alta na contemporaneidade. Através da voz de dois adultos, a autora ultrapassa a mera construção de uma história de fundo para *Mulherzinhas* e coloca em pauta as consequências da guerra e a mudança da natureza das personagens que ela causa. A passividade e a delicadeza de March e Marmee, até então conhecidas pelo leitor de Alcott, dá espaço à transgressão, à atividade política, à discussão do certo e do errado e o aprofundamento de questões do mundo adulto. Brooks esforça-se para mostrar um lado da História americana que não é contado nos livros didáticos, e para tanto, apoia-se nas biografias sobre o pai de Louisa May Alcott. A atitude é coerente, uma vez que é de conhecimento geral que a autora baseou-se em sua própria família para escrever *Mulherzinhas*.

O estudo intertextual das obras nos permite ainda o contato com muitas outras questões que elas abordam. Parece-nos importante apontá-las, uma vez que os dois livros se abrem para outras pesquisas. Sugerimos que se desenvolvam estudos sobre os gêneros, com

foco em Jo e Laurie, que se dedique uma análise para a Marmee construída por Brooks, e que se compare March à Bronson Alcott. Também é possível analisar *O Senhor March* em comparação a outra obra alcottiana, *Hospital Sketches*. Os ideais transcendentalistas percorrem boa parte do enredo de Brooks e dão o tom ideológico da história. Podemos analisar a construção psicológica da personagem de March de acordo com eles e a influência das personagens ficcionais Emerson e Thoreau em sua vida. Apesar de dispormos de uma vasta bibliografia de pesquisa publicada em torno de *Mulherzinhas* e suas personagens em outros países (a exemplo de estudos estadunidenses e britânicos), destacamos a pesquisa escassa no Brasil sobre a obra e a própria literatura infantil norte-americana, bem como sua relevância.

Tanto as investigações sobre *Mulherzinhas* como aquelas sobre *O Senhor March* possibilitam que reflitamos mais sobre os livros voltados ao público jovem no passado e no presente, e que se compreenda por que e como se constitui esse produto cultural.

REFERÊNCIAS

ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. New York: Penguin, 1994.

ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BARTHES, Roland. *From work to text*. Traduzido por Stephen Heath, 1977. Disponível em: < <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes05.htm>>. Acesso em: 16 de Nov. de 2009, às 14h30min.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia. In: FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BROOKS, Geraldine. *March*. USA: Penguin, 2005.

BROOKS, Geraldine. *O Senhor March*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Ediouro, 2009.

CECCANTINI, João Luis. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: *Leitura e Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis, 2004.

CERRILLO, Pedro C. Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil. In: RETTENMAIER, Miguel; Rösing, Tania. *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

CLARK, Beverly Lyon. *Kiddie Lit: the cultural construction of children's literature in America*. USA: Johns Hopkins, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens Indo-Europeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CORSO, Mário. Admirável Mundo Teen. In: *O adolescente e a modernidade*. Congresso internacional de psicanálise e suas conexões. Rio de Janeiro: 1999.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Tradução Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.

FÁVERO, Leonor. *Coesão e Coerência Textuais*. São Paulo: Ática, 2003.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. In: *PLMA*, Vol.70, n.5. Modern language

association, 1955.

GENETTE, Gérard. Boundaries of narrative. In: *New literary history*. Vol 8, n. 1, Readers and spectators, some views and reviews. John Hopkins: 1976.

GENETTE, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method*. Tradução de Jane Lewin. Nova Iorque: Cowell University, 1990.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GRAY, Richard. Writing and Condition of Women. In: *A history of american literature*. Blackwell: 2005.

GROPPO, Luis Antônio. A juventude como categoria social. In: *Juventude*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2000.

GROPPO, Luis Antônio. Juventude e modernidade. In: *Juventude*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2000.

HIGH, Peter B. *An outline of American history*. Nova Iorque: Longman, 2003.

HYMOWITZ, Carol. WEISSMAN, Michael. *A history of women in America*. EUA: Bantam Books, 1978.

IANNI, Octávio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KLEIN, Sarah. *Bringing Up Jo: Little Women, Female Rhetorical Activity, and the Nineteenth Century American Conduct Book Tradition*, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LEVI, Giovanni. SCHMITT, Jean-Claude. *História dos jovens*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MACLEOD, Anne Scott. From rational thinking to romantic: the children of children's literature in the nineteenth century. In: *Poetics Today*. Vol. 13, n. 1, Spring 1992, pp. 141-153.

MCLUHAN, Marshal. *O Meio é a Mensagem*. Trad.: Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MORIN, Edgar. Juventude. In: *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo I – Neurose*. Tradução de: Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MURRAY, Gail Schmunk. *American children's literature and the construction of childhood*. New York, NY : Twayne, 1998.

NESBITT, Elisabeth. The critic and Children's Literature. In: FENWICK, Sara Innis. *A critical approach to Children's Literature*. University of Chicago: Chicago and London, 1975.

PADRINO, Jaime Garcia. Vuelve la polémica: existe la literatura... juvenil?. In: *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: UPF, 2005.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e companhia*. São Paulo: Ática: 1985.

SOUZA, Malu Zoega de. *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*. São Paulo: Cortez, 2001.

WILKIE-STIBBS, Christine. Intertextuality and the child reader. In: HUNT, Peter. *International companion of children's literature*. Nova Iorque: Routledge, 2004.