



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

QUEERIZANDO O CÂNONE: UMA LEITURA ASSEXUAL DE JO MARCH
EM *LITTLE WOMEN*, DE LOUISA MAY ALCOTT

Priscilla Thuany Cruz Fernandes da Costa

Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider

João Pessoa
Dezembro/2023

Priscilla Thuany Cruz Fernandes da Costa

QUEERIZANDO O CÂNONE: UMA LEITURA ASSEXUAL DE JO MARCH
EM *LITTLE WOMEN*, DE LOUISA MAY ALCOTT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica. Linha de Pesquisa: Estudos Decoloniais e Feministas. Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider.

João Pessoa
Dezembro/2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838q Costa, Priscilla Thuany Cruz Fernandes da.
Queerizando o cânone : uma leitura assexual de Jo
March em Little Women, de Louisa May Alcott / Priscilla
Thuany Cruz Fernandes da Costa. - João Pessoa, 2023.
151 f. : il.

Orientação: Liane Schneider.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Alcott, Louisa May, 1832-1888. 2. Literatura -
Estudos de gênero. 3. Mulherzinhas - Obra literária. 4.
Assexualidade. 5. Sexualidade compulsória. 6. Jo March
- Personagem. I. Schneider, Liane. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82:305(043)

PRISCILLA THUANY CRUZ FERNANDES DA COSTA

**QUEERIZANDO O CÂNONE: UMA LEITURA ASSEXUAL DE JO MARCH
EM *LITTLE WOMEN*, DE LOUISA MAY ALCOTT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

João Pessoa, 31 de janeiro de 2024.

Resultado obtido: aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Liane Schneider
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
(Examinadora Interna)

Profa. Dra. Eliza de Souza Silva Araújo
Universidade Federal Fluminense - UFF
(Examinadora Externa)

AGRADECIMENTOS

Se minha falta de habilidade na costura me impede de produzir um par de pantufas para cada pessoa que contribuiu direta ou indiretamente para a conclusão do meu mestrado, recorro às palavras, as mais simples e sinceras, para expressar minha gratidão.

Agradeço ao corpo docente e administrativo do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba.

Aos colegas de PPGL, em especial aos representantes discentes de mestrado e doutorado, pela dedicação e generosidade.

À CAPES pelo financiamento sem o qual a realização e conclusão desta pesquisa não seria possível, e às políticas públicas de fomento ao acesso à educação superior e ao fortalecimento dos programas de pós-graduação no Brasil.

À Liane Schneider pelos conhecimentos e materiais compartilhados, pela orientação, paciência e confiança, pelas palavras de conforto e de encorajamento.

Às professoras Eliza Araújo e Moama Marques pela leitura atenta e pelas generosas contribuições na banca de qualificação.

A minha família, pelo esforço em me aceitar como eu sou, pela paciência com minhas limitações e pelo apoio incondicional.

Às amigas e aos amigos de longa data ou recentes, que seguem ao meu lado ou que a vida fez distantes, pelas alegrias e pelos aprendizados.

Ao clube de leitura Leia Mulheres João Pessoa, por ser refúgio e conforto e pelo privilégio da companhia de mulheres que me ensinam vulnerabilidade a cada encontro.

Ao programa Fulbright FLTA, intercâmbio educacional e profissional através do qual vivenciei dois semestres acadêmicos na University of Utah, nos Estados Unidos, uma experiência transformadora que influenciou diretamente a escolha do tema desta pesquisa.

Aos livros e à escrita, por serem meu castelo no ar e no espelho.

‘You’re gonna be OK. There’s nothing you have to do except *be*.’

(Alice Oseman)

RESUMO

O romance *Little Women* da escritora estadunidense Louisa May Alcott, publicado em 1868, tem sido objeto de intenso interesse acadêmico no campo dos estudos feministas e de gênero e permanece culturalmente relevante ainda hoje. Uma temática se destaca dentre as discussões sobre literatura e sua intersecção com questões de gênero e sexualidade no que diz respeito ao romance em foco: as possíveis [re]leituras queer da protagonista Jo March desenvolvidas nos campos acadêmico e literário. Partindo de uma perspectiva queer, este trabalho foca na assexualidade e em como sua representação na literatura vem ganhando dimensão tanto em textos contemporâneos quanto em clássicos revisitados. Assim, a proposta desta pesquisa consiste em desenvolver uma leitura do romance *Little Women*, através do emprego de um referencial teórico-crítico produzido no que atualmente se entende como o campo dos estudos assexuais. Num primeiro momento, reúno elementos biográficos sobre Louisa May Alcott bem como informações sobre o conteúdo, o contexto histórico e a recepção de seu romance. Em seguida, apresento uma breve contextualização histórica da assexualidade e alguns dos principais conceitos que sustentam o campo teórico dos *estudos assexuais*. Para tal, a pesquisa traz como principais referências as contribuições de Ela Przybylo, Elisabete Regina Baptista de Oliveira, KJ Cerankowski e Megan Milks para os estudos contemporâneos sobre assexualidade. No capítulo final, busco produzir uma leitura assexual de *Little Women* com foco na personagem Jo March, reunindo trechos do romance à luz das categorias de análise apresentadas, destacando a resistência da personagem à sexualidade compulsória, à amatonormatividade e aos scripts sexo-normativos vigentes.

PALAVRAS-CHAVE: Mulherzinhas. Louisa May Alcott. Assexualidade. Sexualidade Compulsória. Jo March.

ABSTRACT

American writer Louisa May Alcott's novel *Little Women*, published in 1868, has been the subject of intense academic interest in the field of Feminist and Gender Studies and remains culturally relevant today. One theme stands out among the discussions about literature and its intersection with issues of gender and sexuality with regard to the novel in focus: the possible queer [re]readings of the protagonist Jo March developed in the academic and literary fields. Stemming from a queer perspective, this work focuses on asexuality and how its representation in literature has been gaining dimension both in contemporary texts and in revisited classics. Thus, the proposal of this research consists of developing a reading of the novel *Little Women*, through the use of a theoretical-critical framework produced in what is currently understood as the field of asexuality studies. Firstly, I gather biographical elements about Louisa May Alcott as well as information about the content, historical context, and reception of her novel. Next, I present a brief historical contextualization of asexuality and some of the main concepts that support the theoretical field of asexuality studies. To this end, the research brings as its main references the contributions of Ela Przybylo, Elisabete Regina Baptista de Oliveira, KJ Cerankowski and Megan Milks to contemporary studies on asexuality. In the final chapter, I seek to produce an asexual reading of *Little Women* focusing on the character Jo March, bringing together excerpts from the novel in light of the categories of analysis presented, highlighting the character's resistance to compulsory sexuality, amatonormativity and current sexonormative scripts.

Key words: Little Women. Louisa May Alcott. Asexuality. Compulsory Sexuality. Jo March.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 - “GOSTO DE PALAVRAS FORTES, QUE SIGNIFICAM ALGUMA COISA”: LOUISA MAY ALCOTT, <i>LITTLE WOMEN</i> E JO MARCH.....	13
1.1 <i>Little Women</i> ou <i>Mulherzinhas</i> : de drama doméstico a texto feminista.....	24
1.2 Jo March através dos tempos	43
CAPÍTULO 2 - “JAMAIS ME OCORREU APAIXONAR-ME POR ELE OU POR QUALQUER OUTRA PESSOA”: ASSEXUALIDADE, CONHECIMENTO E CULTURA.....	48
2.1 Contextualizando a assexualidade	50
2.2 Estudos assexuais e suas contribuições teórico-críticas.....	64
2.3 Lendo assexualmente.....	73
CAPÍTULO 3 - “É IMPOSSÍVEL AMAR ALGUÉM QUANDO NÃO É ISSO QUE SE SENTE”: EM BUSCA DE RESSONÂNCIAS ASSEXUAIS EM JO MARCH.....	82
3.1 Ressonâncias assexuais em <i>Little Women</i>	88
3.2 De “menino Jo” a “uma mulher forte, prestativa e carinhosa”: sobre os capítulos finais de <i>Little Women</i>	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

No final de 2019, li *Little Women* pela primeira vez, motivada pelo iminente lançamento de uma adaptação cinematográfica da história, realizada pela cineasta estadunidense Greta Gerwig. Partindo de uma série de suposições minhas sobre o enredo, relacionadas principalmente ao fato de se tratar de um livro do século XIX, iniciei a leitura sem qualquer pretensão de me identificar com a história. Mas, como frequentemente acontece, fui surpreendida pelo livro, absorvida pela trama e pelas personagens, e em pouquíssimo tempo as irmãs March eram como pessoas reais por quem passei a nutrir intensa afeição. Com o lançamento do filme e meu inevitável encantamento pela adaptação realizada de forma primorosa por uma de minhas diretoras de cinema preferidas, uma nova obsessão estava instaurada e passei a dedicar qualquer tempo livre a descobrir tudo que fosse possível sobre uma obra publicada mais de um século antes do meu nascimento.

Assim, fui gradativamente sendo exposta à vastidão da influência desse livro, que pouco tempo antes me parecia tão remoto. Artistas por quem desde muito tempo eu sentira profunda admiração, como a autora de ficção especulativa Ursula K Le Guin e a musicista e escritora Patti Smith, já haviam expressado publicamente como o romance as influenciara pessoal e artisticamente. Patti Smith assina inclusive o prefácio de uma das edições do livro, onde conta que talvez nenhuma outra obra tenha sido maior guia no início de sua juventude do que o romance de Louisa May Alcott. Sobre a heroína Jo March e a influência que esta exerceu em sua percepção de si, Smith escreve em sua autobiografia *Só Garotos*:

Eu encontrava consolo nos meus livros. Por estranho que pareça, foi Louisa May Alcott que me ofereceu uma visão positiva do meu destino feminino. Jo, a moleca das quatro irmãs March em *Mulherzinhas*, escrevia para ajudar a sustentar a família, lutando para pagar as contas todo mês durante a Guerra Civil. Com seus garranchos, enchia folhas e mais folhas, mais tarde publicadas nas páginas literárias do jornal local. Ela me deu a coragem de uma nova meta, e logo eu também estava criando pequenos contos e contando longas histórias para meu irmão e minha irmã. Desde então, passei a cultivar a ideia de que um dia escreveria um livro (Smith, 2010, p. 19-20).

Outra de minhas artistas contemporâneas favoritas, a escritora estadunidense Carmem Maria Machado, contribuiu com um ensaio para o livro *March Sisters: On Life, Death, and Little Women*, onde descreve como o romance a impressionou quando o leu pela primeira vez, aos sete anos de idade, tornando-se um de seus livros favoritos:

O livro era, como objeto físico, bonito e especialmente perigoso. Também era enorme, o maior livro que eu já tinha visto. Parecia ter seu próprio campo

gravitacional, puxando outros livros ao seu redor na prateleira em direção a sua órbita. Eu gostava de carregá-lo porque impressionava e confundia os adultos, o que naquela época era minha principal preocupação (Machado, 2019)^{1 2}.

A metáfora é imagética e certa: cada vez mais me parecia que havia um conjunto de corpos celestes formado por minhas mulheres criativas favoritas e *Little Women* era o sol. Além disso, algo se repetia nos relatos dessas artistas sobre sua atração pelo livro: a protagonista Jo March e seu caráter subversivo, rebelde e contestador. Contudo, o aspecto da personagem que mais me chamou atenção, e que me fez duvidar de mim mesma sempre que era lembrada do ano de publicação do livro (*não pode ser!*) é como a personagem apresenta características que perturbam o *status quo* da heteronormatividade e do essencialismo de gênero. Rapidamente, tive nova surpresa ao descobrir que essa interpretação era amplamente compartilhada por fãs do romance. No mesmo ensaio supracitado, Carmem Maria Machado aponta características de Jo que não conseguiu acessar em sua leitura durante a infância; em especial, a maneira como transgride normas de gênero³, emprestando-se a leituras queer⁴ de sua caracterização:

Quando eu era criança, achava que Laurie – propenso a “ataques de melancolia dignos de Lord Byron”, um “menino glorioso” que “regalou-se, flertou e virou um dândi, um remador, um sentimental ou um ginasta”, que “passou a falar sombriamente numa paixão única que o consumia” – era o único amor verdadeiro de Jo e, claro, fiquei com o coração partido quando ela o rejeitou. Como adulta – e reconhecendo Jo por quem era de verdade – percebi que minha tristeza era uma premonição perturbadora de que eles teriam formado um ótimo, embora instável, casal gay (Machado, 2019)⁵.

Assim, a motivação por trás de minha escolha de *Little Women* enquanto corpus desta dissertação parte de uma identificação com interpretações queer da protagonista Jo March, análises desenvolvidas em contextos acadêmicos formais, mas também em espaços virtuais de compartilhamento de informação. Tais interpretações nos oferecem

¹ Neste trabalho, os textos ainda não traduzidos para o português aparecem com minhas traduções no corpo do texto, enquanto o texto fonte em língua inglesa é apresentado em nota de rodapé.

² It was, as a physical object, beautiful and distinctly dangerous. It was also huge, the hugest book I'd ever seen. It seemed to have its own gravity, to pull other books around it on the shelf into its formidable orbit. I liked carrying it around because it impressed and confused adults, which was at that age my primary concern.

³ No texto fonte, Machado usa o excelente neologismo em língua inglesa *genderfuckery*.

⁴ Por *queer*, entenderemos no contexto deste trabalho um termo utilizado no imaginário social enquanto guarda-chuva para uma série de identidades, expressões e possibilidades que extrapolam determinados sistemas normativos de poder, comumente associado a experiências de mundo que transcendem a cisheteronormatividade, ou seja, a identidades e vivências que problematizam e tensionam convenções sociais especialmente no que se refere a gênero e sexualidade.

⁵ As a child, I thought that Laurie – prone to “Byronic fits of gloom,” a “glorious human boy” who “frolicked and flirted, grew dandified, aquatic, sentimental, [and] gymnastic,” “hinted darkly at one all-absorbing passion” – was Jo’s one true love, and was of course heartbroken when she rejected him. As an adult – and recognizing Jo for who she was – I realized that my heartbreak was an unsettling precognition that they would have made a mercurial but otherwise fine gay couple.

interessantes novas leituras da personagem e do romance, bem como possibilidades de *queerizar* o cânone literário, ou seja, de investigar livros ditos clássicos que aparentemente dispõe personagens tradicionais e conservadoras, em busca de espaços onde elementos como gênero, sexualidade, masculinidade e feminilidade possam ser questionados. Contudo, nesta pesquisa, tomo um caminho ainda pouco traçado no que se refere a estudos e leituras queer, apresentando a assexualidade como tema central de minha análise.

Esse trabalho, portanto, tem como objetivo desenvolver uma leitura assexual do romance *Little Women*, de Louisa May Alcott, especialmente de sua protagonista Jo March, através de perspectivas desenvolvidas dentro do campo teórico dos estudos assexuais. De antemão, é importante esclarecer que esta pesquisa não almeja ser um mero exercício de anacronismo, no qual “tiro Jo March do armário” enquanto assexual. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de contribuir para a consolidação de uma historicidade da assexualidade, através da busca por ressonâncias dessa identidade e dos discursos por ela produzidos em um texto clássico, estabelecendo pontes entre passado e presente e colaborando, assim, com o estabelecimento de uma nova tradição que busca *queerizar* o cânone literário.

Entendo historicidade como a qualidade do que é histórico, ou seja, potencialmente autêntico e verídico, em oposição ao que é ficcional ou ilusório. A consolidação de uma historicidade da assexualidade se revela importante por se tratar de uma vivência frequentemente compreendida enquanto recente e originada no âmbito digital, percepções vistas de maneira pejorativa e comumente usadas para deslegitimar a assexualidade como algo sem história, sem passado. A identificação de “ecos de assexualidade” em textos literários clássicos e/ou canônicos, lidos aqui também como documentos históricos, pode contribuir com o entendimento de que pessoas e atitudes legíveis enquanto assexuais sempre existiram, tendo a internet apenas oferecido as ferramentas para a formação de comunidades e a promoção de discussões sobre o tema numa escala que não era possível antes. Dessa forma, a ampliação de um arquivo que englobe tais vivências a partir da recuperação desses “ecos” contribui para a (re)construção de uma historicidade e o (res)surgimento de narrativas outras sobre formas de relacionamento, intimidade e desejo que não se restrinjam a uma heteronormatividade centralizada no sexo e no amor romântico.

Esta dissertação encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro deles, contextualizo Louisa May Alcott enquanto escritora e o romance *Little Women*

enquanto livro clássico que mantém sua relevância cultural e acadêmica até hoje. Busco reunir informações biográficas relevantes, trazendo sempre que possível a voz direta da autora através de suas cartas e diários, além de discutir o contexto histórico de escrita e de publicação do livro, seu status enquanto romance de formação, a fortuna crítica sobre a obra produzida no Brasil, entre outros pontos que se revelaram significativos ao longo da pesquisa. Esta primeira parte trará ainda um apanhado de análises de *Little Women* desenvolvidas no contexto acadêmico brasileiro, bem como algumas das adaptações do livro ao longo das décadas, tanto dentro do campo literário quanto para outros formatos, principalmente o cinema.

Embora muitas dessas ideias sejam retomadas mais adiante na análise, pareceu-me fundamental no segundo capítulo contextualizar historicamente a assexualidade e apresentar alguns conceitos que fundamentam o campo teórico dos estudos assexuais, por acreditar que eles ainda não estão tão estabelecidos para o público leitor geral. É importante ressaltar que grande parte do conhecimento sobre o tema, tanto no nível nacional quanto global, é produzido no âmbito digital, principalmente porque grandes comunidades de pessoas assexuais se formaram e continuam se formando nesse contexto. Estes são ambientes de compartilhamento de experiências e informações relevantes e, conseqüentemente, este trabalho se apoiará também no conhecimento produzido e compartilhado nesses espaços. Neste capítulo, exploro ainda as fronteiras entre os estudos da assexualidade e os estudos literários, tentando organizar as categorias que constituem uma metodologia para ler textos queer e assexualmente.

Por fim, embora a obra de Louisa May Alcott e as diversas contribuições do discurso assexual permeiem toda a pesquisa, o terceiro capítulo será especificamente destinado a discutir de que maneira essas contribuições podem oferecer uma perspectiva de (re)leitura de *Little Women* e da personagem Jo March, apoiada principalmente nas contribuições de Ela Przybylo, KJ Cerankowski, Megan Milks e Elisabete Regina Baptista de Oliveira para os estudos assexuais contemporâneos. Nesta última seção, também apresentarei trechos do romance dialogando com o aporte teórico investigado anteriormente, buscando demonstrar como esses conceitos podem funcionar na prática da análise literária.

I. “GOSTO DE PALAVRAS FORTES, QUE SIGNIFICAM ALGUMA COISA”: LOUISA MAY ALCOTT, *LITTLE WOMEN* E JO MARCH

Li a biografia de Charlotte Brontë. Muito interessante, mas triste. Tão cheia de talento; e depois de tanto trabalho, com a chegada do sucesso, do amor e da felicidade, ela morre. Eu me pergunto se serei famosa o bastante a ponto de as pessoas se importarem em ler minha história e minhas batalhas. Não posso ser uma C. B., mas ainda assim vou fazer algumas coisas.

(Louisa May Alcott)⁶

Durante os quatro anos de meu curso de graduação em Letras, fui convidada diversas vezes a refletir sobre as fronteiras entre autoria e obra, quanto a biografia de uma escritora pode informar sobre o texto literário por ela escrito. Houve docentes que insistiam na liberdade inerente à escrita literária e que me encorajavam a buscar sentidos apenas nas obras em si; em outros momentos, fui convidada a discutir a função social da literatura e incentivada a exercitar minha curiosidade acerca das possíveis relações entre a escrita literária e os fatos sociais, políticos e históricos que a cercam. Como pretendo demonstrar ao longo deste capítulo, essa discussão se torna ainda mais interessante no caso de *Little Women*. Isso porque os paralelos entre o romance e a vida de Louisa May Alcott são muito bem documentados por biógrafas e estudiosas de sua obra, e mediante acesso aos registros pessoais da autora, fica claro que o texto de *Little Women* foi em grande parte inspirado na vida de sua família. Entretanto, esse vínculo com a realidade não deve servir como única explicação para a qualidade e a verossimilhança da obra. Embora o caráter autobiográfico do livro seja frequentemente tomado como importante (como o será neste trabalho, inclusive), isso não implica qualquer diminuição da habilidade de Louisa May Alcott enquanto escritora de ficção, habilidade essa que por muito tempo não foi reconhecida por uma crítica literária majoritariamente masculina.

⁶ Entrada do diário de Louisa May Alcott, datada do final de 1857.

A fim de contextualizar *Little Women* enquanto objeto desta pesquisa, exploro neste primeiro capítulo o enredo e as personagens principais do livro, reunindo informações relevantes sobre o contexto histórico de escrita e de publicação do romance, seu status enquanto romance de formação e texto feminista, e a fortuna crítica produzida sobre ele no Brasil. Contudo, torna-se quase impossível adentrar no desenvolvimento dos pontos acima sem antes investigar um pouco sobre a vida de Louisa May Alcott. De maneira alguma, as informações reunidas a seguir buscam esgotar o que se conhece sobre sua história pessoal, dada a enorme diversidade de suas experiências. Várias biografias foram escritas sobre a autora e sua família, incluindo duas que focam nos pais de Louisa: *Eden's Outcasts: The Story of Louisa May Alcott and Her Father* (2007), escrita por John Matteson e *The Untold Story of Louisa May Alcott and Her Mother* (2012), de Eve LaPlante. Neste trabalho, atendo-me aos escritos pessoais da escritora, reunidos e organizados por Ednah Dow Cheney no livro *Louisa May Alcott: Vida, Cartas e Diários* (2021), bem como nas informações comumente apresentadas nas introduções das edições de seu livro.

Louisa May Alcott nasceu em 29 de novembro de 1832 em Germantown, no estado da Pensilvânia, a segunda filha de Amos Bronson Alcott e Abigail “Abba” May. Fruto de uma família rural pobre, desde jovem seu pai se mostrou um idealista e entusiasta da reforma educacional. Dentre as diversas biografias sobre os Alcott publicadas desde o final do século XIX, as caracterizações de Bronson enquanto homem, pai e educador tendem a divergir. Por exemplo, na introdução do livro *Short Stories*, lemos que “[c]ríticos e biógrafos têm apontado para a lealdade dividida de Louisa entre sua mãe e seu pai, e as tensões que surgiam da inabilidade do último de prover o sustento da família” (Alcott, 1996)⁷. A biógrafa Susan Cheever pinta um retrato pouco lisonjeiro de Bronson, narrando as diversas frustrações profissionais ao longo de sua carreira como educador, depreciando suas habilidades enquanto escritor, e mesmo criticando suas práticas parentais, ao caracterizá-lo como um pai extremamente controlador. Sobre o relacionamento pai-filha, Cheever afirma que, baseando-se exclusivamente nos diários de Louisa, ela se mostra absolutamente leal; contudo, ela teria encontrado na ficção — mais especificamente na representação do Sr. March em *Little Women*, personagem secundário que pouco aparece na história — o espaço para expressar seus verdadeiros sentimentos sobre a figura paterna: “Como filha, ela nunca

⁷ Critics and biographers have pointed out Alcott's divided loyalties between her mother and father, and the tensions that arose from the latter's inability to provide for his family.

disse sequer uma palavra contra o pai, contra sua irresponsabilidade, sua intimidação ou seu preconceito contra ela. Como escritora, ela expressou seus sentimentos de uma forma muito mais eficaz e literária. Ela o deixou de fora de sua obra de arte” (Cheever, 2010)⁸. Na introdução à edição brasileira de *Little Women*, Patti Smith também comenta sobre como o pai de Alcott parece ter sido a exceção em seu método de se inspirar na realidade para escrever o livro: “Seu pai idealista, embora em vida tenha sido um homem vigoroso e de mente aberta, não desponta no livro. Talvez para evitar sua calamitosa falta de praticidade em relação às necessidades da família” (Smith, 2020, p. 11).

Quanto à Abigail, um pouco do relacionamento mãe-filha ficou registrado nos diários de Louisa: neles, as duas trocavam bilhetes em que a mãe encorajava a filha ainda pequena a controlar seu temperamento e a aperfeiçoar sua escrita. Elaine Showalter enxerga de maneira mais cética o relacionamento das duas, afirmando que “a devoção mútua de Abba e Louisa manteve a segunda presa a uma ética feminina de sacrifício — ela nunca foi capaz de se afastar da mãe e criar uma vida independente para si” (Showalter, 2020, p. 18). Há diversas passagens em seus escritos pessoais em que uma Louisa já mais velha discorre sobre os sacrifícios feitos por Abigail em função da família — especialmente do marido que, por anos, não teve nenhum meio de subsistência — e o desejo de Louisa de garantir a felicidade e o conforto de sua mãe como forma de compensação. Isso acaba se tornando uma motivação para consolidar uma carreira como escritora e conquistar estabilidade financeira, como ela mesma explica em seu diário:

Com frequência penso em como ela teve uma vida difícil desde que se casou — tão cheia de questionamentos e toda sorte de preocupações! Tão diferente de seus dias fáceis de infância, a mais jovem e mais mimada da família! Acho que ela é uma mulher muito corajosa e boa; e meu sonho é lhe dar uma casa adorável e silenciosa, sem nenhuma dívida ou problema para onerá-la (Cheney, 2021, p. 57).

Desde muito cedo incentivada pelos pais a registrar suas ideias e seus sentimentos, Louisa May Alcott começou ainda criança a manter um diário e a escrever poemas, cartas, contos e peças. Em sua juventude, trabalhou como costureira e professora mesmo enquanto já publicava textos: na época, a costura era mais lucrativa

⁸ As a daughter, she never spoke a word against her father, against his irresponsibility or his bullying or his prejudice against her. As a writer, she expressed her feelings in a far more effective and literary way. She left him out of her masterpiece.

que a escrita, então por muito tempo não podia ser totalmente abandonada⁹. Por anos nutriu o sonho de ser atriz, mas circunstâncias externas, especialmente as dificuldades financeiras da família, a impediam de testar sua vocação: “Aliviei minha paixão por palco escrevendo uma história, e me senti melhor; e também um conto com moral, e recebi vinte e cinco dólares, o que remendou nossos vestidos e chapéus de verão. Pelo menos, a parte interna de minha cabeça pode cobrir a de fora” (Cheney, 2021, p. 91). Essa e outras reflexões escritas em seus diários ilustram o contexto de vulnerabilidade financeira no qual, por muitos anos, a família Alcott se encontrava.

Embora não tenha tido acesso estável e constante à educação formal, Louisa May Alcott teve uma formação bastante privilegiada, estando frequentemente cercada de grandes nomes da literatura e da cultura estadunidense como Margaret Fuller, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, todos eles escritores associados ao movimento cultural e literário conhecido como Transcendentalismo. Com Emerson como principal porta-voz e alimentado pelo espírito do Romantismo, o transcendentalismo valorizava instintos espirituais interiores e a necessidade de uma relação privada entre o eu e o universo (Ruland e Bradbury, 1992, p. 18). Enquanto filosofia, tinha como doutrina central que o divino estava presente em cada fato natural, em cada indivíduo (Ruland e Bradbury, 1992, p. 120), favorecendo assim a relação do ser humano com a natureza em detrimento a estruturas religiosas formais. Enquanto movimento literário, representava um esforço pela independência literária dos Estados Unidos, especialmente dos valores europeus, e está intimamente associado à cidade de Concord, onde viveram Fuller, Emerson, Thoreau e diversos outros escritores, incluindo Bronson Alcott, pai da autora de *Little Women*. Cheney explica que

[e]la teve a rara boa sorte, que um herdeiro milionário talvez inveje, de viver toda a vida na companhia dos mais nobres homens e mulheres. Os Emersons, os Thoreaus, os Hawthornes e a senhorita Elizabeth Peabody foram companheiros constantes de sua infância e juventude. Foi com base neles que os alicerces de seu caráter foram constituídos, e ela nunca poderia ter frequentado um círculo mais elevado do que aquele em que viveu livremente desde criança (Cheney, 2021, p. 356).

Alcott vivenciou um período de amadurecimento dos 16 aos 23 anos, durante o qual seus textos começaram a ser publicados em periódicos locais e, em 1854, seu primeiro livro é publicado, chamado *Flower Fables*. Numa carta destinada à sua mãe, acompanhada de um exemplar do livro, ela escreve: “Querida mãe, coloquei em seu

⁹ Em uma entrada de março de 1956 em seu diário, ela escreve “Costurar não me deixará rica, mas posso planejar minhas histórias enquanto trabalho e depois rascunhá-las aos domingos” (Cheney, 2021, p. 77).

pacote de Natal meu ‘primogênito’, sabendo que vai aceitá-lo com todas as falhas (pois as avós são sempre benevolentes) e encará-lo como mera amostra do que ainda estou para fazer” (Cheney, 2021, p. 70). Esse é um costume que se repete em outros momentos dos seus escritos pessoais: uma linguagem comumente utilizada para descrever filhos sendo empregada para descrever seus livros publicados. É interessante observar como a publicação de um livro pode ser considerada um marco na vida de uma artista que não aderiu a pilares mais tradicionais da vida adulta, como o casamento e a maternidade.

Pouco tempo depois, Alcott sofre duas grandes perdas: a morte de sua irmã Elizabeth em março de 1858 e, dois meses depois, a notícia de que Anna, sua irmã mais velha, estava noiva de John Pratt, fato sobre o qual ela escreve que é “mais uma irmã que se vai, portanto” (Cheney, 2021, p. 90). Contudo, gradualmente passa a reconhecer as virtudes do marido de Anna e a nutrir grande admiração pelo cunhado, tendo-lhe representado nos livros na figura do humilde Sr. Brooke¹⁰.

Um elemento importante da biografia da família Alcott é o fato de que eram abolicionistas e muito de suas vidas é atravessado por seu envolvimento na luta antiescravista. Por exemplo, em 1839, a escola gerenciada por Bronson acaba sendo fechada por aceitar uma criança negra como estudante, o que força a família a se mudar para Concord, no estado de Massachusetts. Esse evento é inclusive representado em *Little Women*: nos momentos finais do livro, há uma breve descrição dos meninos que frequentam a escola fundada por Jo e Bhaer, dentre eles “um pequeno quadrarão¹¹ alegre que não foi aceito em nenhum outro lugar, mas foi bem-vindo no ‘Jardim dos Bhaer’, apesar de algumas pessoas terem previsto que aquilo levaria a escola à ruína” (Alcott, 2020, p. 675). Sobre sua experiência no movimento antiescravista estadunidense, Alcott escreve:

Tornei-me abolicionista na mais tenra idade, mas nunca consegui decidir se foi por ver o retrato de George Thompson escondido sob a cama durante a revolta de Garrison, e por ter ido confortar o “pobre homem que fora bom com os escravos”, ou porque alguns anos mais tarde fui salva do afogamento no tanque das rãs por um menino negro. Independentemente do motivo, a conversão foi genuína; e meu maior orgulho reside no fato de ter vivido para conhecer os homens e mulheres corajosos que tanto fizeram pela causa, e de ter tido uma pequena contribuição na guerra que pôs fim a tão grande erro (Cheney, 2021, p. 25-26).

¹⁰ Pratt acaba falecendo dez anos após seu casamento com Anna, o que é refletido na ficção de Alcott com a morte do Sr. Brooke no segundo livro da trilogia, *Little Men*.

¹¹ Quadrarão é um termo da época para uma pessoa com um quarto de sangue negro.

A pequena contribuição à qual se refere nesse trecho é sua atuação como enfermeira por algumas semanas durante a Guerra Civil dos Estados Unidos¹². Em dezembro de 1862, Alcott parte “com a sensação de ser o filho da casa indo para guerra” (Cheney, 2021, p. 128) em direção a Georgetown, onde ficava o hospital onde trabalharia. Contudo, sua saúde começa a decair devido à exposição característica da função e ela é obrigada a se afastar do trabalho em janeiro do ano seguinte. Ao retornar para casa, uma febre tifoide quase fatal a debilita por três meses e, mesmo tendo eventualmente se recuperado da doença, sua saúde nunca mais foi a mesma.

Fetterley aponta como a Guerra Civil dos Estados Unidos “é uma metáfora óbvia para o conflito interno e sua invocação como pano de fundo para *Little Women* sugere a presença de tal conflito na história. Há tensão no livro, atribuível ao conflito entre suas mensagens explícitas e ocultas” (Fetterley, 1979, p. 370)¹³. Contudo, sabendo do envolvimento de Alcott e sua família com a causa antiescravagista, vale questionar por que este conflito histórico fortemente atravessado por questões raciais serve apenas como uma metáfora para os conflitos existenciais de Louisa May Alcott sobre a domesticidade feminina. Ao longo do romance, há apenas breves menções à guerra enquanto realidade, quase sempre pequenas iterações em meio a expressões de preocupação pela segurança do Sr. March ou por parte de Jo ao expressar sua insatisfação em não poder lutar por ser mulher — como quando ela decide focar em suas obrigações domésticas, “sentindo que não perder a paciência em casa era muito mais difícil do que enfrentar um ou dois rebeldes no Sul” (Alcott, 2020, p. 63).

Alcott em nenhum momento se detém às circunstâncias e motivações do conflito, embora use essas sutis menções para deixar claro que o Sr. March luta pelo exército da União, que defendia os estados do Norte dos Estados Unidos, organizados em torno de um modelo industrializado, pautado no trabalho assalariado (ao contrário dos Estados do Sul, cujo modelo econômico se baseava principalmente na agricultura e no trabalho escravo). Além disso, com exceção da nacionalidade francesa de Esther, que trabalha na casa da tia March, não há qualquer marcação racial das criadas existentes no

¹² A experiência como enfermeira teve consequências em sua escrita, que ganhou em maturidade e realismo, e levou à publicação de *Hospital Sketches*, obra cujo caráter original e autêntico acalmou os ansiosos “por notícias não apenas do campo de batalha e do acampamento, mas também dos hospitais, onde filhos e irmãos recebiam cuidados tão ternos” (Cheney, 2021, p. 127).

¹³ [...] an obvious metaphor for internal conflict and its invocation as background to *Little Women* suggests the presence in the story of such conflict. There is tension in the book, attributable to the conflict between its overt messages and its covert messages.

romance, embora Hannah, a criada da casa onde moram as irmãs, tenha sido interpretada nas adaptações audiovisuais do romance por atrizes brancas¹⁴.

Contudo, a aparente ausência de pessoas negras no romance e a escolha por não se aprofundar na dimensão racial do conflito que cerca a história da família March não deixa de ser uma marcação. Em seu livro *Playing in the Dark*, Toni Morrison chama atenção para como

“[o] ato de impor a ausência de raça no discurso literário é em si um ato racial. Derramar ácido retórico nos dedos de uma mão negra pode de fato destruir as impressões digitais, mas não a mão. Além disso, o que acontece, nesse ato violento e egoísta de apagamento, com as mãos, os dedos, as impressões digitais de quem derrama? Eles permanecem livres de ácido? (Morrison, 1993, p. 46)¹⁵.

Partindo dos questionamentos de Morrison, é difícil não tentar buscar hipóteses sobre o que teria levado Alcott a essas escolhas, principalmente se tratando de um livro em que as pressões editoriais e de público limitaram uma série de decisões criativas da autora. Fetterley nos oferece uma possível explicação, afirmando que “ao escrever não sobre o mundo externo do poder masculino representado pela Guerra Civil, mas sobre o mundo interno de Jo e seu conflito entre resistir e se render às doutrinas da feminilidade, [Alcott] demonstra sua compreensão da exclusão de Jo das fontes reais de poder” (Fetterley, 1979, p. 382)¹⁶. Mas, principalmente se consideramos o status de literatura infantil atribuído a *Little Women* na época de sua publicação, vale lembrar que

[...] em questões de raça, o silêncio e a omissão têm governado historicamente o discurso literário, [o que] é ainda mais complicado pelo fato

¹⁴ Falando em adaptações visuais, o filme de Gerwig parece tentar reparar minimamente a omissão do livro e duas cenas em particular chamam atenção. Na primeira, que se passa na escola onde Amy estuda, suas colegas de classe pedem que ela desenhe uma caricatura do presidente Lincoln, ao que ela responde: “Não, papai está lutando por ele na guerra”. Uma das garotas afirma: “Meu pai diz que a guerra é inútil e que devemos deixar que mantenham seus escravos”. Amy responde: “Susan, é imoral”, ao que a garota retruca: “Todos se beneficiaram do sistema, até vocês, os March. Por que só o Sul deve ser punido?”. Finalmente, Amy diz: “Talvez todos devêssemos ser punidos”. Já mais para o meio do filme, numa cena que mostra um ponto de apoio para soldados onde várias mulheres desempenham diversas funções, vemos Marmee trabalhando ao lado de uma mulher negra que diz que ela pode ir para casa ficar com suas filhas, pois consegue terminar o serviço sozinha. Marmee responde: “Não. Preciso ficar aqui. Passei a vida toda com vergonha do meu país”. A mulher negra diz: “Sem querer ofender, mas você ainda deveria sentir vergonha”. Marmee replica: “Eu sei. E sinto”. A cena continua com uma conversa entre Marmee e um homem branco, pai de quatro filhos enviados para a guerra, dois deles mortos no conflito. São dois momentos muito interessantes no filme: o primeiro, pois toca no tema da escravização e na dimensão racial do conflito, e o segundo pois remove o foco das irmãs e mostra “o mundo lá fora”, ou seja, as consequências da guerra para a população.

¹⁵ [...] [t]he act of enforcing racelessness in literary discourse is itself a racial act. Pouring rhetorical acid on the fingers of a black hand may indeed destroy the prints, but not the hand. Besides, what happens in that violent, self-serving act of erasure to the hands, the fingers, the finger-prints of the one who does the pouring? Do they remain acid-free?

¹⁶ Alcott's recognition that she must write not about the external world of male power embodied in the Civil War but about the internal world of Jo's struggle between resistance and capitulation to the doctrines of little womanhood indicates her understanding of Jo's exclusion from the real sources of power.

de que o hábito de ignorar a raça é entendido como um gesto liberal gracioso, até mesmo generoso. [...] Reforçar sua invisibilidade através do silêncio é permitir ao corpo negro uma participação insubstancial no corpo cultural dominante (Morrison, 1993, p. 9-10)¹⁷.

Esse silêncio fala ainda mais alto mediante a comum atribuição da universalidade como uma das grandes qualidades do romance de Alcott. Em um artigo de opinião para o *The New York Times* intitulado *The Bearable Whiteness of 'Little Women'*, Kaitlyn Greenidge descreve sua experiência enquanto mulher negra leitora do romance canônico e espectadora da adaptação de Greta Gerwig para o cinema:

“*Little Women*” é um livro que seus fãs tendem a descrever como uma descrição definitiva do que significa ser menina nos Estados Unidos. Suas personagens são carinhosamente interpretadas como arquétipos. Toda garota, fica decidido, deve ser ainda que parcialmente uma Jo, uma Meg, uma Beth ou uma Amy. É essa suposição de universalidade que irrita quando você é uma leitora negra (Greenidge, 2020)¹⁸.

Para citar Morrison mais uma vez, “[uma] crítica que precisa insistir que a literatura não é apenas ‘universal’, mas também ‘que não vê cor’ corre o risco de lobotomizar essa literatura e diminui tanto a arte quanto o artista (Morrison, 1993, p. 12)¹⁹. Portanto, quando desconsideramos vivências e epistemologias que podem remapear possibilidades de leitura de textos literários, o próprio texto perde. Com novas perspectivas de análise, como a que a própria Morrison desenvolve e aplica à obra de Edgar Allan Poe, Herman Melville e Ernest Hemingway em *Playing in the Dark*, nossos olhares enquanto leitoras e pesquisadoras é desautomatizado, novos detalhes e nuances emergem do texto e revitalizam o material. Tais considerações serão retomadas ao longo deste trabalho, uma vez que são relevantes para a análise de *Little Women* que pretendo desenvolver.

Falando sobre o objeto desta pesquisa, em setembro de 1867, quase vinte anos após a primeira convenção sobre os direitos das mulheres nos Estados Unidos em Seneca Falls, Alcott aceita escrever “um livro para meninas”²⁰ a pedido de seu editor

¹⁷ [...] in matters of race, silence and evasion have historically ruled literary discourse, [which] is further complicated by the fact that the habit of ignoring race is understood to be a graceful, even generous, liberal gesture. [...] To enforce its invisibility through silence is to allow the black body a shadowless participation in the dominant cultural body.

¹⁸ “*Little Women*” is a book that its devotees tend to stress as a defining description of American girlhood. Its characters are lovingly interpreted as archetypes. Every girl, it is decided, must be in some part a Jo, a Meg, a Beth or an Amy. It’s that assumption of universality that irks when you are a black girl reader.

¹⁹ [...] [a] criticism that needs to insist that literature is not only universal”, but also “race-free” risks lobotomizing that literature and diminishes both the art and the artist.

²⁰ Elaine Showalter aponta o caráter essencialmente moralizador desse tipo de literatura, que “havia sido pensado para criar uma ponte entre a sala de aula e a sala de estar e para recomendar docilidade, casamento e obediência em vez de autonomia e aventura (Showalter, 2020, p. 26).

Thomas Niles e, embora relutante — “Jamais gostei de meninas nem conheci muitas, com exceção de minhas irmãs; mas nossas peças e experiências estranhas podem se revelar interessantes, embora eu tenha minhas dúvidas” (Cheney, 2021, p. 180) — , dá início ao primeiro volume de *Little Women*. Quase ao mesmo tempo em que se dedica à criação do que se tornaria seu maior sucesso, ela escreve o ensaio *Happy Women*, sobre o qual fala em seu diário logo após ter recebido um pagamento há muito esperado:

Aproveitando com moderação o momento de entusiasmo, planejei meu artigo enquanto comia minha torta desmanchada, e então comecei a escrevê-lo com a nota de cem à minha frente. Era sobre mulheres solteiras. “*Happy Women*” era o título, e coloquei na lista todas as solteironas ocupadas, ativas e independentes que conheço, pois a liberdade é um marido melhor que o amor para muitas de nós (Cheney, 2021, p. 179).

Este ensaio, escrito quando Alcott tinha 36 anos de idade, é bastante revelador no que se refere a suas ideias sobre o matrimônio, ideias que ecoam na personagem Jo March, como será explorado mais adiante. Em *Happy Women*, a escritora descreve a vida de quatro mulheres, as quais chama de L., M., S. e A., mulheres que por escolha ou circunstância, não se alinham às expectativas de adesão ao amor romântico e ao casamento. Alcott se dirige a mulheres de forma geral, chamando atenção para o medo de se tornar uma *old maid*, ou seja, uma mulher solteira considerada velha demais para o casamento — ou como frequentemente chamamos no Brasil, o medo de “ficar para titia”. Ela explica que

[p]ara escapar desse destino terrível, as jovens se precipitam em direção ao matrimônio com uma imprudência surpreendente; nunca parando para lembrar que a perda de liberdade, felicidade e dignidade é mal recompensada pela honra estéril de ser chamada de “Sra.” em vez de “Senhorita” (Alcott, 1996)²¹.

O ensaio tem um tom otimista, pois Alcott sugere que tal percepção — a de que ser vista como uma *spinster*, ou seja, uma solteirona é o pior destino que uma mulher poderia ter — vem sendo cada vez mais desafiada pelo sucesso conquistado por uma classe de mulheres que, dedicando-se à arte, à filantropia ou ao trabalho, permanecem fiéis e felizes em sua escolha tal qual supostamente as mulheres com maridos e lares. De fato, um aspecto que se sobressai neste ensaio é a equidade com que Alcott trata o amor romântico e o casamento em comparação com o amor familiar ou fraternal, e até mesmo o amor pelo trabalho. Na parte do texto dedicada à personagem S., uma jovem descrita como pobre, humilde e de poucas virtudes além de seu espírito altruísta, Alcott afirma

²¹ To escape this dreadful doom, young girls rush into matrimony with a recklessness which astonishes the beholder; never pausing to remember that the loss of liberty, happiness, and self-respect is poorly repaid by the barren honor of being called ‘Mrs.’ instead of ‘Miss’.

que “[s]eus amores não são do tipo romântico; mas velhas senhoras, crianças pequenas, homens errantes e meninas desamparadas dão a ela uma afeição tão cativante e sincera quanto qualquer marido poderia ter feito” (Alcott, 1996)²². Já em seu relato sobre A., descrita como uma mulher mais individualista e com uma vida intensa de experiências diversas, Alcott conta que

O amor filial e fraterno deve satisfazê-la e, grata por tais laços serem possíveis, ela vive para eles e é feliz. A literatura é uma companheira carinhosa e fiel, e a pequena família que surgiu ao seu redor, embora talvez desagradável e desinteressante para os outros, é uma fonte lucrativa de satisfação para seu coração materno. [...] Não é solitária, pois pais, irmãos e irmãs, amigos e bebês mantêm seu coração cheio e aquecido; não é ociosa, pois a necessidade, professora igualmente severa e gentil, ensinou-lhe o valor do trabalho; não é infeliz, pois o amor e o labor, como bons anjos, a acompanham de ambos os lados, e o Amigo divino enche o mundo de força e beleza para a alma e os olhos que aprenderam a enxergá-lo com gratidão (Alcott, 1996)²³.

Pela representação da literatura como algo que ocupa a posição tradicionalmente preenchida por um marido e, mais uma vez, a ideia de que os livros criados pela artista são como filhos que completam esse núcleo familiar alternativo — além, é claro, do enaltecimento do amor à família —, é possível sugerir que Louisa May Alcott descreve a si mesma nesse trecho do ensaio, visto que a escritora materializa a possibilidade de uma mulher da época viver uma vida completa e plena, “apesar” de suas experiências não incluírem o amor romântico e a maternidade.

Falando das experiências de Alcott, em 1870, a escritora faz sua segunda viagem à Europa. Excertos de seus diários e cartas destinadas a seu pai sugerem que essa segunda visita foi mais agradável que a primeira, realizada cinco anos antes, quando sua mãe teve que fazer dívidas para garantir sua estadia e alimentação. Cheney explica que, durante essa segunda experiência, Alcott havia se tornado financeiramente independente por meio de sua escrita e adquirira uma popularidade que lhe conferia reconhecimento e admiração onde passasse²⁴. Contudo, pagou

²² Her lovers are not of the romantic sort; but old women, little children, erring men, and forlorn girls give her an affection as endearing and sincere as any husband could have done.

²³ Filial and fraternal love must satisfy her, and grateful that such ties are possible, she lives for them and is content. Literature is a fond and faithful spouse, and the little family that has sprung up around her, though perhaps unlovely and uninteresting to others, is a profitable source of satisfaction to her maternal heart. [...] Not lonely, for parents, brothers and sisters, friends and babies keep her heart full and warm; not idle, for necessity, stern, yet kindly teacher, has taught her the worth of work; not unhappy, for love and labor, like good angels, walk at either hand, and the divine Friend fills the world with strength and beauty for the soul and eyes that have learned to see it thankfully.

²⁴ Baseado nas situações descritas em seus diários, é possível afirmar que, para o contexto da época, Louisa May Alcott se tornou uma espécie de celebridade. Sobre a fama, ela escreve: “A fama é um luxo caro. Posso viver sem isso. Essa é minha maior dificuldade, creio eu. Pedi pão e ganhei uma pedra — em forma de pedestal” (Cheney, 2021, p. 259-260).

um preço alto por esses ganhos. Sua saúde estava extremamente abalada. A longa dedicação à escrita, às vezes durante catorze horas por dia – a tensão da agitação que a impedia de comer e dormir –, além da tristeza e da ansiedade, afetou seus nervos e sua resistência, e muitas vezes ela não conseguiu desfrutar dos prazeres que se abriam para si (Cheney, 2021, p. 193).

A morte de sua mãe em 1877 e de sua irmã May em 1879 (esta última bastante inesperada) foram intensamente sentidas por Alcott e influenciaram sua escrita. No prefácio para *Jo's Boys*, o terceiro livro da série de *Little Women*, ela escreve:

Para justificar a aparente negligência a respeito de Amy, permitam-me acrescentar que, desde que a pessoa que deu origem ao personagem morreu, foi-me impossível escrever sobre ela da mesma forma como quando ela estava aqui para dar sugestões, criticar e rir de sua homônima. A mesma desculpa se aplica a Marmee. Mas as folhas dobradas não estão em branco para aqueles que as conheciam e as amavam, e que conseguem descobrir lembranças delas em tudo aquilo que for alegre, verdadeiro ou útil nestas páginas (Cheney, 2021, p. 323).

Após a morte de May, sua filha é enviada da França para os Estados Unidos para ficar sob os cuidados da tia Louisa e a presença da criança, embora exija muito de Louisa física e emocionalmente, traz alegria aos seus últimos anos de vida. Em 6 de março de 1888, Louisa May Alcott morre aos 55 anos durante o sono em Concord, Massachusetts, sem saber que o pai havia morrido dois dias antes. Embora muitos fãs de *Little Women* não o saibam, Alcott deixou uma vasta coleção de escritos para além da trilogia pela qual é mais reconhecida. Seus principais trabalhos incluem: *Flower Fables* (1849), coletânea de contos que escreveu originalmente para a filha de Ralph Waldo Emerson; *Hospital Sketches* (1863), livro que ganhou popularidade na época, baseado em cartas que Alcott enviou para a família durante o período em que serviu como enfermeira durante a Guerra Civil dos Estados Unidos; *Moods* (1864), *Work: A Story of Experience* (1873) e *A Modern Mephistopheles* (1877), alguns de seus romances destinados ao público adulto, nos quais ela mostra preocupação com questões sociais como educação, reforma prisional e direitos das mulheres (o último publicado anonimamente); *Aunt Jo's Scrap-Bag* (1872-1882), uma coleção de 66 contos para crianças divididos em seis volumes; *Lulu's Library* (1886-1889), uma coleção de 32 contos escritos para a filha de May, também chamada Louisa (ou Lulu, como no título); entre outros. Além disso, Alcott escreveu e publicou anonimamente sob o pseudônimo de A. M. Barnard diversos thrillers do tipo *pulp fiction* que só foram descobertos em meados do século XX pela pesquisadora Madeleine B. Stern, um dos principais nomes nos estudos sobre Louisa May Alcott nos Estados Unidos.

Apesar dessa ampla e diversa produção literária, sem dúvida, a autora firma sua posição no cânone estadunidense com *Little Women*, primeiro livro de uma trilogia que inclui ainda *Little Men* e *Jo's Boys*. Na próxima seção deste capítulo, exploro o enredo do primeiro livro da trilogia, foco deste trabalho, bem como as relações que podem ser estabelecidas com a vida de Louisa May Alcott, as diversas leituras críticas do livro, principalmente no que se refere a seu status enquanto texto feminista e romance de formação, além de apresentar a fortuna crítica acerca da obra no contexto acadêmico brasileiro dos últimos 10 anos. Contudo, dou início à seção justificando algumas escolhas metodológicas associadas à tradução do título do livro para o português brasileiro e a escolha das edições adotadas nesta pesquisa.

1.1 *Little Women* ou *Mulherzinhas*: de drama doméstico a texto feminista

Por se tratar de um livro do século XIX em domínio público, *Little Women* possui uma quantidade relativamente grande de reedições e traduções para o português brasileiro²⁵. Logo, nos momentos iniciais do processo de amadurecimento deste trabalho, tive que decidir qual delas seria escolhida para compor o corpus da pesquisa. Optei por utilizar a edição publicada pela Penguin-Companhia das Letras em 2020, com tradução para o português de Julia Romeu, nas citações diretas do livro, as quais apresentarei em português. Contudo, recorro à edição da Oxford University Press do texto fonte, publicada em 2008 com introdução de Valerie Anderson, quando questões tradutórias se mostrarem relevantes para os objetivos do trabalho. Além de amplamente anotada também por Anderson, a edição, que integra a coleção *Oxford World's Classics*, resgata o texto original conforme foi concebido e publicado por Louisa May Alcott antes das revisões que amenizaram certos aspectos da linguagem, especialmente a coloquialidade com que Jo frequentemente se expressa. Ambas as edições (em português e em inglês) seguem a tradição presente em publicações mais recentes do romance de incluir, sob o único título de *Little Women* ou *Mulherzinhas*, também o segundo volume do livro, originalmente intitulado *Good Wives*²⁶. Sendo assim, baseada

²⁵ A historiadora e tradutora Denise Bottmann, corresponsável pela tradução de *Little Women* publicada em 2017 pela L&PM Pocket, registrou em formato de blog sua pesquisa acerca da história da tradução do romance de Alcott no Brasil. Ver: <http://traduzindomulherzinhas.blogspot.com/>

²⁶ Em 1968, a tradução de Sônia Coutinho para a editora Ediouro inicia no Brasil a tendência, que se tornou regra desde então, de publicar as partes I (*Little Women*) e II (*Good Wives*) do romance em um só volume, como uma única história, prática que também é regra quando se trata da publicação do livro nos Estados Unidos. Contudo, as edições inglesas, tais como a da *Wordsworth Classics* e a da *Chiltern Publishing*, costumam trazer os dois volumes como livros separados.

nas edições utilizadas neste trabalho, quando falo de *Little Women*, refiro-me aos dois volumes juntos que totalizam 47 capítulos.

Além da escolha da edição, a tradução do título do livro se mostrou particularmente relevante para esta pesquisa. Embora diferentes traduções tenham sido adotadas em edições datadas do século passado, a tradução mais comum no Brasil é, sem dúvida, *Mulherzinhas*, sendo sua utilização aparentemente unânime desde a década de 1970. Santos afirma que embora o título *Mulherzinhas* possa remeter a significados equivocados, evocando a imagem de mulheres vulgares, “a contextualização reconstrói os sentidos e reafirma a ideia de uma figura feminina comum” (Santos, 2021, p. 66). Apresento aqui uma interpretação diferente, que se pretende coerente com a proposta deste trabalho de fazer uma leitura crítica do livro, incluindo a tradução de seu título.

O dicionário online Michaelis²⁷ oferece quatro definições para o termo “mulherzinha”. A primeira delas é uma tradução literal do uso do diminutivo como “mulher pequena”, a única conotação aparentemente neutra da palavra. A segunda define “mulherzinha” como “nome que se dá a homem efeminado”. Coloquialmente, expressões como “coisa de mulherzinha” são usadas para reforçar uma concepção de masculinidade caracterizada pela agressividade, insensibilidade e dominação, chamando atenção, através do constrangimento, para quando um homem vem a falhar na performance dessa masculinidade²⁸. Elas refletem uma percepção binária e rígida de gênero que associa a mulher a uma fragilidade vista como inferior, ou seja, que posiciona aquilo que é feminino ou afeminado como indesejável. Tais significados se ramificam para a literatura e o campo editorial: a expressão “literatura de mulherzinha” tende a indicar um rebaixamento da literatura escrita por mulheres sobre mulheres como um tipo de literatura que trata de temas vistos como de interesse exclusivamente feminino, sendo talvez o principal deles o amor romântico.

A terceira definição, usada coloquialmente de maneira pejorativa, designa o termo como sinônimo de “mulher vulgar, desprovida de valores morais”, o que imediatamente nos leva a imaginar quais valores morais uma mulher deve possuir para se livrar desse infame status. A quarta e última definição oferecida pelo dicionário é a de que mulherzinha significa “menina cujo desenvolvimento precoce já lhe dá aparência

²⁷ Ver: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mulherzinha/>

²⁸ Interessante observar como a tradução para o português mais comum do título do livro que encerra a trilogia da família March, *Rapazinhos*, do original *Little Men*, não carrega a mesma conotação pejorativa.

de mulher”, o que remete a um processo de adultificação de meninas, de atribuição de uma maturidade por vezes utilizada para justificar situações de exploração e abuso.

No texto fonte, as palavras “*little women*” aparecem pela primeira vez ainda no primeiro capítulo do livro, numa carta que o pai das irmãs March escreve dando notícias de seu posto na Guerra Civil dos Estados Unidos. A carta se encerra com “*I know they will remember all I said to them, [...] and conquer themselves so beautifully that when I come back to them I may be fonder and prouder than ever of my **little women**.*” (Alcott, 2008, p. 12, grifo nosso) e a adoção do termo nesse contexto sugere se tratar uma forma afetuosa pela qual o pai costuma se dirigir às filhas. Quando se considera o contexto maior do livro, a expressão vem carregada de uma noção de responsabilidade atribuída às meninas no início da história mediante a ausência do pai, dando a entender que as circunstâncias forçam seu amadurecimento, transformando-as em “pequenas adultas” de acordo com o que isso representava para mulheres na época. Isso se confirma com o comentário de Jo após a leitura da carta: “*I’ll try and be what he loves to call me, ‘a **little woman**’ and not be rough and wild, but do my duty here instead of wanting to be somewhere else*” (Alcott, 2008, p. 12, grifo nosso).

Outros momentos em que a expressão aparece confirmam esse sentido, como no capítulo 23, quando o Sr. Brooke declara seus sentimentos e suas intenções de casamento a Meg pela primeira vez e ela percebe que seu constrangimento diante da declaração parece diverti-lo um pouco: “*This nettled her. Annie Moffat’s foolish lessons in coquetry came into her mind, and the love of power, which sleeps in the bosoms of the best of **little women**, woke up all of a sudden and took possession of her*” (Alcott, 2008, p. 221, grifo nosso). Aqui, o uso do termo “*little Women*” nos remete a um ideal de comportamento estabelecido no seio familiar, ideal este que é posto à prova durante a cena, quando Meg se sente provocada; um dos principais objetivos das jovens garotas durante toda a primeira parte do romance é, justamente, representar e sustentar esse ideal, a fim de se mostrarem maduras e se tornarem um orgulho aos olhos de seus pais.

Dito tudo isso, mediante a conotação que o termo carrega no contexto brasileiro, a tradução do título como *Mulherzinhas* não abarca qualquer um dos sentidos que a expressão “*little women*” carrega no texto fonte, mostrando-se uma tradução não apenas inadequada como contraditória em relação ao conteúdo da narrativa e sua posição na história da literatura escrita por mulheres. É importante acrescentar que não há qualquer indício de que essa tradução se trate de um processo de reapropriação de um termo anteriormente pejorativo no sentido político, como ocorre com as palavras “queer” ou

“vadia”, por exemplo²⁹. Vale mencionar ainda que, mais recentemente, a tradução *Adoráveis Mulheres* foi adotada para a adaptação cinematográfica lançada no Brasil em 2020, o que pode muito bem ter sido motivada pela conotação pejorativa do diminutivo, a fim de evitar estranhamento por parte de um público não familiarizado com tais discussões. Baseado nos significados expostos acima, opto por utilizar ao longo desta dissertação o título *Little Women*, como no texto fonte em língua inglesa, sempre que me referir ao corpus deste trabalho, exceto em citações diretas em que a tradução *Mulherzinhas* é utilizada, com os votos de que editoras brasileiras decidam buscar uma nova tradução que quebre com essa tradição que representa um desserviço à obra de Alcott, especialmente quando consideramos um novo público leitor que possa se deparar com o livro pela primeira vez.

Outro momento importante no processo de amadurecimento desta pesquisa foi o esforço de situá-la dentro de uma fortuna crítica produzida no contexto acadêmico brasileiro. Para tal, busquei reunir trabalhos acadêmicos sobre o livro *Little Women* no âmbito da pós-graduação com foco nos últimos dez anos³⁰. Ao realizar pesquisas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES utilizando os termos “Mulherzinhas”, “Little Women”, “Louisa May Alcott” e “Jo March”, obtive oito resultados que investigavam a autora e a obra objeto desse trabalho, os quais listo e descrevo brevemente abaixo.

O trabalho mais antigo a compor essa revisão de literatura data de 2012. Trata-se da dissertação de mestrado intitulada *A Literatura Juvenil reescrita: Mulherzinhas e O Senhor March*, da pesquisadora Taís Helena Mallmann, defendida no contexto do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Na pesquisa, temos uma investigação sobre a intertextualidade entre o romance de Louisa May Alcott e o livro *O Senhor March* (2005), de Geraldine Brooks. Este último consiste em uma recontagem de *Little Women* com foco no patriarca da família March e em suas experiências durante e após a Guerra Civil dos Estados Unidos. O foco do trabalho de Mallmann é compreender como a mudança dos

²⁹ No artigo *Feminismo e redes sociais na Marcha das Vadias no Brasil*, Gleidiane Ferreira descreve o processo de apropriação da palavra “vadia” para compor o nome da marcha, sinalizando mobilização semelhante ao uso político da palavra *queer* no ativismo LGBTQIAP+ estadunidense. Ela explica: “Um dos maiores debates incitados pela Marcha, foi o uso e a reivindicação da palavra vadia. Muito próximo da perspectiva queer norte-americana, que buscou exprimir outra conotação para o termo queer, a luta pela resignificação do termo Vadia – recorrentemente utilizada no Brasil, como expressão de escárnio e xingamento – foi um dos objetivos principais da construção das marchas (Ferreira, 2013, p. 40).

³⁰ Dado meu interesse pelo ressurgimento do romance na última década, esse filtro temporal foi utilizado deliberadamente para a pesquisa.

elementos narrativos ocorrida na versão de Brooks sugere um novo leitor implícito a quem a narrativa se destina.

Em 2017, a pesquisadora Priscila Kaufmann Correa apresenta ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UNICAMP a tese de doutorado intitulada *Escritas femininas: trajetórias de vida e literatura infantojuvenil*, na qual analisa as trajetórias de vida de três escritoras — além de Louisa May Alcott, a russa Condessa de Ségur e a brasileira Maria Clarice Marinho Villac — a fim de compreender a longevidade de suas obras à luz da história cultural. Com ênfase na categorização das obras das três autoras enquanto literatura infanto-juvenil, a pesquisa visa à identificação de aspectos que conferem um caráter educativo aos livros investigados.

Em 2019, temos a dissertação de mestrado *Little Women, o Romance de 1868 e o Filme De 1994: Processo de Adaptação e Discussões Feministas*, de Gabriela Burgardt, cujo texto integral infelizmente não esteve acessível no repositório da universidade até o momento de conclusão deste trabalho. De acordo com o resumo disponível no banco de dados da Plataforma Sucupira, essa dissertação analisa o processo de adaptação do romance de Louisa May Alcott para sua versão cinematográfica homônima lançada em 1994, investigando as relações entre o texto literário e o fílmico a partir de um viés crítico feminista.

Em 2020, Jailda Passos Alves apresenta a dissertação intitulada *Louisa May Alcott e a Escrita de Si: Uma Leitura das Suas Cartas, Diários e da Sua Ficção Sensacional*, defendida no contexto do Programa de Pós-Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia. No trabalho, que segundo a Plataforma Sucupira, não possui divulgação autorizada, Alves dá maior enfoque à ficção sensacional³¹ escrita por Alcott sob pseudônimos e realiza uma leitura comparativa entre Jo March e Jean Muir, personagem de sua novela *Behind a Mask* (1866), embasada em perspectivas da crítica literária feminista.

Em 2021, a pesquisadora Fabiana dos Santos defende na Universidade Federal de Sergipe a tese de doutorado *Louisa May Alcott e Alina Paim: Uma Leitura Comparada da Formação das Protagonistas em Mulherzinhas (1868) e a Sombra Do Patriarca (1950)*. Partindo de uma perspectiva que une análise literária e crítica feminista, Santos situa Alcott na tradição dos romances de produção feminina, bem como a trajetória de sua protagonista Jo March enquanto exemplo de romance de

³¹ Por “ficção sensacional”, entende-se uma literatura popular com enredos marcados por suspense sobre temas emocionalmente intensos, como crimes e assassinatos.

formação (*Bildungsroman*). A tese destaca o local de invisibilidade e marginalização por séculos ocupado pela literatura feita por mulheres, traçando um panorama histórico da representação da mulher nos textos literários que desemboca na obra de Alcott nos Estados Unidos do século XIX e no Brasil do século XX na produção da sergipana Alina Paim. Santos aponta uma intersecção entre as duas autoras no que se refere ao diálogo que suas escritas estabelecem com questões sociais e culturais de seu tempo, além da centralização da educação e da escrita como ferramentas para a conquista da liberdade e da cidadania feminina, ou seja, como modos de resistência. Ao localizar *Little Women* enquanto romance de formação feminino do século XIX, Santos ressalta que esse aspecto formativo do gênero, no sentido de acompanhar uma pessoa jovem em direção ao aprimoramento na qualidade de ser social, estaria relacionado a uma série de expectativas quanto a uma concepção ideal de ser mulher, intrinsecamente associada à preparação para o casamento e a maternidade. Essa perspectiva do romance de formação feminino é de grande relevância para minha pesquisa e será retomada mais adiante.

Em 2022, temos a dissertação *Little Women Becoming Writers: Female Künstlerroman In Alcott's Little Women and Ferrante's Neapolitan Series*, de Nathalie de Souza Kappke. Defendido no contexto do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a pesquisa discute, como sugere o título, obras de Louisa May Alcott e de Elena Ferrante partindo do conceito de *Künstlerroman* (ou romance da artista), estabelecendo enquanto ponto de encontro entre as séries das duas autoras o fato de que as personagens Lila e Lenù, da tetralogia de Ferrante, são inspiradas a se tornarem escritoras após lerem Louisa May Alcott. Kappke defende a categorização de *Little Women* enquanto *Künstlerroman* feminino, ou seja, um tipo de *Bildungsroman* que acompanha a personagem central em sua jornada para se tornar artista.

A pesquisadora Thailise Roberta Becker defende também em 2022, no Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Campos de Andrade, a dissertação de mestrado *A Voz Da Mulher Sem Marido: Uma Leitura Contemporânea das Personagens Femininas em Orgulho e Preconceito e 'Mulherzinhas'*. Nela, Becker investiga as personagens femininas desses dois clássicos do século XIX sob uma ótica biográfica, histórica e social, ressaltando os pontos em comum entre as autoras e as personagens, e de que maneiras os valores morais e sociais de suas épocas eram questionados nas tramas de seus livros.

Por fim, a pesquisadora Giovana Lasalvia Teles defende em 2023 o trabalho mais recente que pude encontrar, a dissertação de mestrado *Aspectos Metaficcionais do Romance Mulherzinhas (1868) e da Adaptação Fílmica Adoráveis Mulheres (2019)*, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Nele, Teles busca observar como aspectos metaficcionais existentes no romance foram adaptados para a obra fílmica roteirizada e dirigida por Greta Gerwig, e como a adaptação ilustra a necessidade de se (re)interpretar narrativas que, mesmo após tanto tempo, seguem debatendo questões relevantes à sociedade contemporânea, como se através da metaficção, escritora, personagem e diretora pudessem coexistir.

Partindo dessas breves descrições dos trabalhos, algumas informações se destacam. Primeiro, nenhuma das pesquisas encontradas lida com o livro de Louisa May Alcott de maneira exclusiva; todas elas realizam algum tipo de leitura comparada, em sua maioria, entre *Little Women* e um livro de diferente autoria, com exceção dos trabalhos de Burgardt, Alves e Teles que analisam *Little Women* junto à adaptação cinematográfica do próprio livro ou a outra obra de Alcott. Segundo, há uma predominância da crítica feminista enquanto perspectiva adotada na análise das obras, com ênfase em questões de escrita e autoria feminina e o lugar das mulheres no cânone literário. Nesse sentido, vemos a tentativa de situar a obra de Louisa May Alcott dentro de uma história da literatura, a partir de gêneros como literatura infanto-juvenil, romance de formação, romance da artista e metaficção. Assim, a pesquisa desenvolvida nesta dissertação almeja somar a esse corpo de estudos acadêmicos, contribuindo com uma análise de *Little Women* focada na sua protagonista e a partir de uma perspectiva queer pautada nas contribuições teórico-críticas dos estudos assexuais.

Feitas tais justificativas, adentremos no conteúdo do livro, suas personagens e o contexto histórico de sua publicação. *Little Women* foi publicado em 1868, apenas três anos após o fim da Guerra Civil dos Estados Unidos e é o primeiro livro de uma trilogia que acompanha a família March: as irmãs Meg, Jo, Beth e Amy que são criadas por sua amorosa mãe, Marmee, e contam com o auxílio da governanta Hannah, em uma pacata cidade estadunidense. Com o pai da família ausente durante a maior parte da história por estar servindo como capelão³² do exército da União durante a Guerra Civil dos Estados Unidos, somos apresentadas ao cotidiano dessa casa de seis mulheres, que juntas vivenciam intensas mudanças individuais e familiares. Ao longo do romance, as

³² Um capelão é um ministro religioso autorizado a prestar assistência e a realizar cultos em comunidades religiosas, conventos, instalações militares, etc.

irmãs fazem amizade com Laurie, o neto solitário de seu vizinho, o Sr. Lawrence, e o jovem se torna rapidamente como uma quinta irmã March, passando a participar de suas brincadeiras e atividades diversas. *Little Women* é uma história de amadurecimento das quatro personagens principais — mas também de Laurie, que tem quase a mesma idade que Jo no início do livro — e nos apresenta as dificuldades e obstáculos cotidianos que elas enfrentam no processo de se tornarem jovens adultas.

A epígrafe de *Little Women* vem do livro *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, um romance alegórico popular no século XIX sobre como levar uma vida cristã direcionada à salvação. Além disso, os títulos de alguns capítulos fazem menção aos desafios que o protagonista do livro de Bunyan precisa ultrapassar para chegar ao paraíso (Vale da humilhação, Feira das Vaidades, etc). Alcott usa o tema de peregrinação como uma metáfora para os fardos que as meninas precisam superar — seus “inimigos do peito”, como diz o Sr. March — em sua jornada de autoaperfeiçoamento. Esses fardos podem ser entendidos como traços da personalidade de cada uma que as impedem de atingir o ideal cristão estabelecido: Meg deve lidar com sua vaidade, Jo com sua raiva, Beth deve superar seu “medo das pessoas” e Amy seu egoísmo³³.

O contexto histórico de escrita e publicação de *Little Women*, bem como a configuração da produção cultural e literária da época nos fornecem informações interessantes. Segundo Mallmann,

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) (Mallmann, 2012, p. 27).

Assim, quando publica *Little Women* em 1868 e *Good Wives* no ano seguinte, Louisa May Alcott apresenta uma história bastante influenciada pela fórmula padrão do romance doméstico. No entanto, o sucesso dos livros e a grande identificação do

³³ Marmee resume como o livro de Bunyan se torna uma alegoria para a vida das irmãs March e seus esforços para serem boas: “Nossos fardos estão aqui, a estrada está à nossa frente, e nosso anseio pela bondade e pela felicidade é o que nos leva a passar por muitos problemas e erros até chegar à paz que é a verdadeira Cidade Celestial. Agora, minhas pequenas peregrinas, que tal começar de novo, não de brincadeira, mas de verdade, e ver até onde conseguem chegar antes de papai voltar?” (Alcott, 2020, p. 64).

público com o enredo são frequentemente atribuídos a seu tom autobiográfico, que garante às personagens uma caracterização realista³⁴. Contudo, como explica Showalter,

o realismo de Alcott nunca foi simplista; ela encontrou diversas maneiras inovadoras de representar as tensões e os conflitos na vida de seus personagens. [...] Além de equilibrar o romance entre as atrações da peregrinação moral e as tentações da bruxaria rebelde, Alcott incorporou diversas formas literárias nas duas partes do livro, fazendo grande uso imaginativo de seus próprios escritos de juventude, incluindo contos, peças, poemas, cartas e até jornais (Showalter, 2020, p. 30-31).

As palavras de Showalter servem para ressaltar que, apesar do sucesso comercial do livro, é importante também compreender o lugar ocupado pela escrita de mulheres nos Estados Unidos no século XIX. Em *Provisions: a reader from 19th Century American Women*, Judith Fetterley avalia a recepção da escrita dessas mulheres dentro da crítica literária da época. Na introdução ao livro, ela conta que em 1981, realizou com uma colega

uma pesquisa por antologias recentes e atualizadas da literatura americana para determinar a qualidade da representação de mulheres escritoras nesses livros. Das escritoras incluídas [em *Provisions*], apenas [Harriet Beecher] Stowe apareceu em algum dos textos examinados. Assim como Stowe, Margaret Fuller fazia aparições ocasionais e mínimas. Fora isso, para os editores dessas antologias, não houve nenhuma mulher escrevendo durante o período de 1830 a 1865 cujo trabalho valesse a pena ser reimpresso para o público leitor contemporâneo – ou seja, não há nada escrito por mulheres durante este período que seja esteticamente interessante, culturalmente representativo ou historicamente importante (Fetterley, 1985, p. 16)³⁵.

A partir de diversos exemplos como esse, Fetterley conclui que

dentro do modelo conceitual que informa o estudo da literatura americana do século XIX, existe uma fusão entre “americano” e “escritor” e “homem” tão completa que a um editor que procura definir a literatura americana através de uma antologia, ou a um historiador literário ou bibliógrafo comprometido em registrar e descrever o desenvolvimento da literatura americana, ou a um crítico interessado em explorar a imaginação literária americana, simplesmente nunca ocorre considerar a obra das mulheres americanas do século XIX. Para eles, é como se essa obra não existisse (Fetterley, 1985, p. 18)³⁶.

³⁴ Em 15 de julho de 1868, Louisa May Alcott escreve em seu diário sobre *Little Women*: “Chegou uma prova do livro inteiro. É melhor do que eu esperava. Nem um pouco sensacionalista, mas simples e verdadeiro, pois realmente vivemos a maioria das situações; e, se ele tiver êxito, esse será o motivo (Cheney, 2021, p. 181).

³⁵ [...] a survey of recent and current anthologies of American literature to determine the quality of their representation of women writers. Of the writers included in this anthology, only Stowe appeared in any of the texts examined. Like Stowe, Margaret Fuller made an occasional, minimal appearance. Otherwise, as far as the editors of those anthologies were concerned, there were no women writing during the period from 1830 to 1865 whose work is worth reprinting for the contemporary reader – which is to say, there is nothing written by women during this period that is aesthetically interesting, culturally representative, or historically important.

³⁶ [...] within the conceptual framework that informs the study of nineteenth-century American literature there exists a fusion between “American” and “writer” and “male” so complete that it simply never occurs to an editor seeking to define American literature through an anthology, or to a literary historian or bibliographer committed to recording and describing the development of American literature, or to a critic

Fetterley fala sobre “o escárnio e o desprezo expressos nos adjetivos geralmente aplicados” à literatura em prosa das mulheres americanas do século XIX: “sentimental, boba, delicada, sem sentido, feminina, florida, frívola” (Fetterley, 1985, p. 1)³⁷ e cita como uma icônica ilustração da resistência a reconhecer o valor da literatura escrita por mulheres, “o infame e incessantemente citado ataque de [Nathaniel] Hawthorne contra a ‘maldita turba de mulheres escrevinhadoras’ que dominou a cena literária americana em meados do século XIX e frustrou, segundo Hawthorne, suas próprias chances de sucesso comercial” (Fetterley, 1985, p. 3)³⁸. Apesar do “incômodo” sucesso comercial do livro, *Little Women* foi inicialmente alvo desse mesmo escárnio e desprezo. O interesse crítico e acadêmico pela obra de Alcott foi amplamente influenciado pelos valores patriarcais impregnados nos processos de constituição de uma literatura canônica estadunidense e como estes ditavam o que era considerado arte:

Apesar de ter influenciado a obra de muitas escritoras americanas, na literatura masculina, como nos contos de Hemingway e Fitzgerald, *Mulherzinhas* é um código que significa sentimentalismo e religiosidade femininas, embora seja muito improvável que Hemingway ou Fitzgerald o tenham lido. Com o desinteresse típico da crítica por este romance na década de 1950, Edward Wagenknecht declarou que *Mulherzinhas* “não precisa de – e não é suscetível a – muita análise”. [...] Na última década³⁹, a reputação crítica de Louisa May Alcott, assim como a de outras romancistas populares do século XIX, como Harriet Beecher Stowe, tem sido vigorosamente contestada por críticas feministas como Nina Baym e Jane Tompkins, que questionaram as presunções patriarcais da história literária americana, ao mesmo tempo que edições cuidadosas dos contos sensacionalistas de Alcott, assim como de seus escritos satíricos, romances feministas e cartas, mostraram o quanto sua obra demanda atenção e análise sérias (Showalter, 2020, p. 15-16).

Partindo de “análises” como a escrita por Wagenknecht e citada acima por Showalter, carregadas de desdém e escritas por críticos e escritores que dificilmente liam os livros que estavam comentando, Fetterley aponta como a maioria das referências à literatura escrita por mulheres na época é marcada por uma “combinação de desleixo com os fatos e um tom de autoridade absoluta (Fetterley, 1985, p. 21). “A consequência da invisibilidade”, ela acrescenta “é o silêncio. Desprezo proferido com

interested in exploring the American literary imagination, to consider the work of nineteenth-century American women. For them, it is as if it does not exist.

³⁷ [...] the scorn and contempt conveyed in the adjectives usually applied to the prose literature of nineteenth-century American women: sentimental, silly, soft, senseless, feminine, florid, frivolous.

³⁸ [...] Hawthorne’s infamous and endlessly quoted jibe against the “damned mob of scribbling women” who dominated the American literary scene at mid-century and prevented, according to Hawthorne, his own chances for commercial success.

³⁹ A primeira edição de *Little Women* que encontramos com a introdução de Elaine Showalter foi a edição da Penguin Classics, publicada em 1990. Logo, podemos inferir que a década a que ela se refere nesse trecho é a década de 1980.

tal autoridade legítima a recusa de ler esta literatura e, na prática, silencia estas escritoras. [...] Que verdade as escritoras americanas de meados do século XIX poderiam estar tentando dizer que exige tal silenciamento? (Fetterley, 1985, p. 22)⁴⁰.

Ao dar início ao projeto de ler e analisar a escrita de mulheres estadunidenses do século XIX, Fetterley conta como a impressionou perceber a aparente naturalidade com que elas escolheram escrever sobre as vidas e as experiências de mulheres — ou seja, escolheram escrever sobre si mesmas. No caso de Louisa May Alcott, isso se torna ainda mais evidente, visto que ela utiliza experiências vividas por ela própria e por sua família como matéria prima para seu romance. Assim, talvez uma das verdades que essas mulheres escritoras estavam tentando registrar por meio de sua arte possa ser resumida pelas palavras de Jo March na adaptação de 2019 de *Little Women*: que mulheres “[...] têm mentes e almas, além de apenas corações. E elas têm ambições e talento, além de beleza” (Adoráveis, 2019).

Dito tudo isso, a distinta relação entre o romance e a vida de Alcott possibilita uma leitura da protagonista Jo March enquanto uma espécie de alter ego da autora. A caracterização de Jo reflete, até certo ponto, a vida de Louisa May Alcott⁴¹, suas ambições e aspirações pessoais e profissionais, pois sua trajetória desafiou a temporalidade das narrativas de maturidade típicas da época. Cheney afirma que, embora propostas de casamento economicamente vantajosas lhe tenham sido oferecidas,

Louisa não tinha a menor inclinação para o matrimônio. Seu coração estava ligado à família, e ela mal conseguia contemplar os próprios interesses à parte dos interesses familiares. Ela adorava atividade, liberdade e independência. Não podia nutrir ilusões com ternura; sempre dizia que estava cansada de todo mundo, e tinha certeza de que se cansaria do marido se se casasse. Ela nunca quis fazer suas heroínas se casarem, e histórias de amor são a parte de seus livros pelas quais menos se importava (Cheney, 2021, p. 86).

Kappke afirma que Jo rompe com comportamentos esperados das mulheres da época, tendo, por exemplo, como sua maior aspiração se tornar uma escritora para apoiar sua família, principalmente provendo apoio financeiro. Dessa maneira, “ao contrário das heroínas do *bildungsroman* do século XIX, ela não espera um casamento para salvar as finanças da família. Ela não sonha em ser esposa. Em vez disso, ela

⁴⁰ The corollary of invisibility is silence. Contempt, delivered with such authority, legitimates the refusal to read this literature and in effect silences these writers. [...] What truth might mid-nineteenth century American women writers be trying to tell that requires such silencing?

⁴¹ O paralelo autobiográfico se estende às irmãs: Anna, a irmã mais velha de Louisa May Alcott, é descrita de maneira semelhante à Meg do livro; sua irmã Elizabeth, ou Lizzie, que vem a falecer de escarlatina ainda muito jovem, inspira a trágica vida da personagem Beth; e May, a filha caçula dos Alcott, que estudou arte na Europa e ilustrou a primeira edição de *Little Women* em 1868, é um anagrama do nome Amy.

afirma ao longo de todo o livro que nunca vai se casar” (Kappke, 2022, p. 51). Contudo, o caráter pedagógico das narrativas juvenis da época está presente ao longo de *Little Women*, principalmente quando vemos o livro pela lente do romance de formação feminino.

Em seu livro *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto afirma que “o termo alemão ‘Bildung’ tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de cultivo pessoal; em português ‘Bildungsroman’ seria traduzido como ‘romance de aprendizagem’, ‘de formação’, ou ‘de desenvolvimento’. Nesse subgênero narrativo, “há uma ênfase, portanto, no desenvolvimento interior do protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior” e por desenvolvimento interior, entende-se “as transformações emocionais, psicológicas e de caráter que ele sofre” (Pinto, 1990, p. 10). A autora cita os teóricos Karl Morgenstern e François Jost para ressaltar também a relação do gênero com preocupações pedagógicas, tendo o primeiro autor definido o *Bildungsroman* também por sua função didática de contribuir para a formação e o desenvolvimento de quem o lê. Entretanto, ainda segundo a autora, chama atenção como os teóricos supracitados, bem como boa parte daqueles que buscaram definir o romance de formação, trazem sempre um homem como o herói da história. Em seu livro, Pinto questiona a quase total ausência de protagonistas mulheres na tradição do *Bildungsroman* e apresenta investigações de críticas feministas sobre esse fenômeno.

Partindo das contribuições de Ellen Morgan em *Humanbecoming: Form and Focus in the Neo-Feminist Novel*, Pinto afirma que a aprendizagem observada em romances de formação femininos “se restringia à preparação da personagem para o casamento e à maternidade. Seu desenvolvimento era retratado em termos de crescimento físico, da infância a adolescência até o momento em que estivesse ‘madura’ para casar e ter filhos” (Pinto, 1990, p. 13). Além disso, os poucos exemplos de romance de formação que tratavam do desenvolvimento de fato pessoal e interno da protagonista sempre terminavam em fracasso, visto que

as protagonistas femininas que cresceram enquanto pessoas geralmente foram contidas e derrotadas antes de atingirem um nível transcendente de individualidade. Elas cometeram suicídio ou morreram; concederam ao matrimônio, dedicando-se a homens gentis; enlouqueceram ou entraram em algum tipo de retiro e isolamento do mundo (Morgan, 1972, apud Pinto, 1990, p. 13)⁴².

⁴² [...] the female protagonists who did grow as selves were generally halted and defeated before they reached transcendent selfhood. They committed suicide or died; they compromised by marrying and

Nesse sentido, o mundo exterior responsável pela formação da protagonista feminina estaria restrito aos limites do lar e da família, não havendo espaço para qualquer crescimento interior que destoasse dos papéis sociais impostos à figura da mulher, uma vez que o caminho para sua realização pessoal se tornaria uma ameaça ao status quo. As possibilidades de identificação entre *Little Women* e essa teorização do romance de formação feminino podem ser observadas até mesmo na composição visual de algumas edições do livro. Por exemplo, como mostra a figura 1, a edição do segundo volume do romance publicada no Brasil em 1965 pela Edições Paulinas trazia uma capa que, associada ao título *As Mulherzinhas Crescem*, tradução escolhida para o original *Good Wives*, reforça a associação entre a formação de mulheres em direção à vida adulta (em sociedades heteronormativamente organizadas) e a preparação para o casamento com um homem.

Figura 1 – Capa de *As Mulherzinhas Crescem* (1965)



Fonte: Estante Virtual.

devoting themselves to sympathetic men; they went mad or into some kind of retreat and seclusions from the world.

De fato, quando analisamos *Little Women* enquanto romance de formação, muito da trajetória de Jo March enquanto protagonista, mas também de suas irmãs enquanto heroínas da história, começa a fazer sentido ao pensarmos sobre as expectativas impostas às mulheres brancas estadunidenses do século XIX. Um momento se destaca na trajetória de Jo, quando ela transcende o espaço físico familiar e se muda brevemente para Nova York para trabalhar como governanta e escrever histórias “sensacionais”. Contudo, é justamente nesse mundo exterior, espaço que deveria promover seu desenvolvimento em direção à realização pessoal, em que ela conhece o Professor Bhaer, personagem que altera suas ambições de independência e redireciona a natureza tanto dos seus escritos quanto das suas intenções para o futuro, especialmente as relacionadas ao casamento.

Pinto afirma que frequentemente, “a interrupção do ‘Bildung’ da protagonista parece significar a aceitação das normas sociais do comportamento feminino pela escritora” (Pinto, 1990, p. 17), especialmente na forma da aquiescência ao matrimônio e à maternidade. De fato, ao final dos 47 capítulos da história, a conclusão para a realização pessoal de Jo — “Acho que escreverei livros e ficarei rica e famosa; isso me agrada e é *meu* sonho preferido” (Alcott, 2020, p. 233) — é frustrada. Jo passa, especialmente na segunda parte do romance, por um processo de domesticação que converge em sua integração ao ideal feminino da época. Kelly tece hipóteses sobre as motivações de Alcott para escrever esse final para sua protagonista:

Ela era, afinal, uma “solteirona” declarada (palavra dela) quando escreveu *Little Women*, sustentando sua família produzindo contos “sensacionais”, assim como os de Jo, sob o pseudônimo de A. M. Barnard. [...] Talvez o que a fez fazer isso foi o dinheiro que entrou depois que a primeira metade de *Little Women* vendeu 2.000 cópias em apenas algumas semanas, junto com a correspondência de fãs que entupiu sua caixa de correio. Os leitores queriam um conto “convencional”, e Alcott, vendo sua riqueza e seu status crescerem, achou que poderia manter vivo o sonho da independência feminina em si mesma sacrificando Meg, Jo, Beth e Amy. [...] Independentemente do motivo pelo qual ela fez isso, até Alcott sabia que a segunda metade do livro fora uma decepção, observando que foi escrito “em um estilo muito estúpido” (Kelly, 2018)⁴³.

De fato, seria ingênuo ignorar tais pressões sociais e econômicas enquanto influências no que se refere às escolhas narrativas identificadas no livro. Afinal,

⁴³ She was, after all, an avowed “spinster” (her word) when she wrote *Little Women*, supporting her family by producing “sensational” tales, just like Jo’s, under the pseudonym A.M. Barnard. [...] Perhaps what made her do it was the money that flowed in after the first half of *Little Women* sold 2,000 copies in just weeks, along with the fan mail that clogged her mailbox. Readers wanted a “conventional” tale, and Alcott, growing rich and proud, saw that she could keep the dream of female independence alive in herself by sacrificing Meg, Jo, Beth, and Amy. [...] Regardless of why she did it, even Alcott knew the second half was a letdown, noting that it was written “in a very stupid style”.

sabemos através dos escritos pessoais da autora que ela desejava um final diferente para sua protagonista. Alcott escreve em seu diário em 1º de novembro de 1868: “Meninas me escrevem perguntando com quem as mulherzinhas se casam, como se fosse esse o único objetivo da vida de uma mulher. Eu não casarei Jo com Laurie para agradar ninguém” (Cheney, 2021, p. 182). Nos comentários que introduzem os diários, Cheney acrescenta que “a própria senhorita Alcott não quis que sua porta-voz, Jo, se casasse; mas a exigência do editor e do público foi tão veemente que ela criou o professor alemão, de quem não existia nenhum protótipo” (Cheney, 2021, p. 174). Tudo isso sugere que Alcott acabou encontrando uma espécie de meio termo entre o que ela desejava para sua protagonista e o que foi pressionada a executar a fim de garantir a publicação e as vendas de seu livro.

Em *Fracturing Gender: Woman's Economic Independence*, Joyce Warren discute como, ao longo do século XIX, limitações legais e culturais, principalmente no que se refere a uma visão tradicional associada à religião, impediam mulheres de diferentes raças e classes sociais de atingirem independência financeira. Para as poucas que conseguiam acessar o mercado de trabalho, restava um número bastante limitado de caminhos profissionais, baixos salários e nenhuma proteção sindical. Ao mesmo tempo, era difícil apoiar publicamente a ideia de mulheres financeiramente independentes, principalmente porque ela estava associada, no imaginário social da época, a ideias de promiscuidade sexual e atitudes anti-casamento e anti-maternidade. Em uma sociedade que prezava pela pureza como parte essencial de uma feminilidade ideal, principalmente no que se refere a mulheres brancas, promover a independência financeira para mulheres era percebido enquanto imoral e, conseqüentemente, perigoso. Os prejuízos às carreiras literárias de mulheres como Kate Chopin e Lydia Maria Child demonstram o quão perigoso era para mulheres escritoras desafiar, em seus trabalhos, os padrões sociais de moralidade e as expectativas associadas à respeitabilidade feminina.

Tornar-se financeiramente independente garantia opções às mulheres; por outro lado, sua dependência a uma figura masculina, seja o marido, o pai, o irmão, tendia a confinar a mulher ao ambiente doméstico e alinhá-la à tradicional narrativa composta por casamento e maternidade. Ainda assim, Warren explica que

Ironicamente, a maioria das escritoras não defendia a independência econômica das mulheres, mesmo quando elas próprias eram economicamente independentes. Embora muitas vezes tivessem adotado nas suas vidas pessoais o papel de principal provedora das suas famílias, na sua ficção continuaram a retratar a domesticidade como o único objetivo aceitável para as mulheres. É possível que elas próprias não acreditassem nisso, mas fossem

astutas o suficiente para saber que, se quisessem que seus livros fossem publicados, e se quisessem vendê-los, não poderiam correr o risco de parecerem defender o que o público considerava imoral ou impróprio para mulheres. Esse tipo de escrita não só poria em risco a sua reputação como mulheres respeitáveis, mas também poria em risco as suas vendas (Warren, 1998, p. 150-151)⁴⁴.

Sem dúvida, evitar ameaças a real independência financeira da escritora de carne e osso pode ter sido a motivação por trás do final escrito para Jo, composto, em primeiro lugar, pela “surpreendente” escolha de seu marido: como numa tentativa deliberada de frustrar as expectativas de suas leitoras, Louisa May Alcott a une ao Professor Bhaer — um homem distante do ideal romântico estabelecido por Laurie no romance, de aparência pouco convencional e de idade bastante superior à de Jo. Na introdução da edição em inglês, Valerie Alderson escreve que

[e]m carta enviada a Elizabeth Powell (março de 1869), [Alcott] se refere a suas “mulherzinhas estúpidas” e, falando sobre a segunda parte prestes a ser publicada, ela reclama que “os editores não deixam as autoras concluírem [suas histórias] como querem, mas insistem em casar pessoas de maneira indiscriminada, o que muito me aflige. ‘Jo’ deveria ter permanecido uma solteirona literária, mas tantas jovens entusiasmadas me escreveram exigindo clamorosamente que ela se casasse com Laurie, ou com alguém, que não ousei recusar e, por perversidade, criei para ela um par esquisito” (Alcott, 2008, xxiii)⁴⁵.

Segundo, durante o momento do livro em que Bhaer declara seu amor a Jo, sugerindo que virão a se casar no futuro, Jo responde, resoluta: “eu levarei minha parte, Friedrich, e ajudarei a sustentar a casa. Conforme-se com isso, ou nunca irei. [...] Eu também tenho meu dever e meu trabalho. Não conseguiria me divertir se os negligenciasse, mesmo que fosse por você” (Alcott, 2020, p. 667). Portanto, também é possível argumentar que essa integração de Jo não é total, e que teria havido por parte de Alcott o que Pinto chama de *rejeição muda* “da estrutura social que exige da mulher submissão e dependência” (Pinto, 1990, p. 17). Embora sejam atos menos bruscos do que a morte, a loucura ou a alienação imposta ou involuntária da protagonista, essas

⁴⁴ Ironically, most women writers did not advocate economic independence for women even when they themselves were economically independent. Although they had in their personal lives often adopted the role of principal breadwinner for their families, in their fiction they continued to portray domesticity as the only acceptable goal for women. It is possible that they did not believe it themselves but were astute enough to know that if they wanted to get their books published, and if they wanted to sell their books, they could not risk seeming to advocate what the public regarded as immoral or improper for women. Not only would such writing jeopardize their reputations as respectable women, it would jeopardize their sales.

⁴⁵ In another letter to Elizabeth Powell (March 1869) she refers to her 'stupid Little Women' and, talking of the second part about to be published, she complains that 'publishers won't let authors finish up as they like but insist on having people married off in a wholesale manner which much afflicts me. Jo should have remained a literary spinster but so many enthusiastic young ladies wrote to me clamorously demanding that she should marry Laurie, or somebody, that I didn't dare refuse and out of perversity went and made a funny match for her.

pequenas recusas da autora “se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos” (Pinto, 1990, p. 18).

Como illustrei no início deste capítulo com a apresentação das produções acadêmicas brasileiras sobre *Little Women*, é preciso ressaltar que muito já foi escrito a respeito do romance, especialmente sobre se tratar de uma história a frente de seu tempo por focar no protagonismo feminino e nas possibilidades de liberdade pessoal e artística de mulheres. Louisa May Alcott e sua mãe eram bastante comprometidas com a causa do sufrágio feminino: a autora relata em seus diários seu empenho em organizar reuniões sobre o direito das mulheres ao voto em Concord, tendo sido inclusive a primeira mulher a votar na cidade, embora a votação se restringisse à eleição do conselho educacional local. Como mencionado anteriormente, Alcott cresceu próxima de mulheres como Margaret Fuller (1810-1850) — escritora, crítica literária, editora do periódico *The Dial*, integrante do grupo *New England Transcendentalists*⁴⁶, e eventualmente a primeira mulher editora de um jornal estadunidense, o nova-iorquino *Tribune* — e Elizabeth Peabody (1804-1894) — escritora, tradutora e grande nome da educação nos Estados Unidos do século XIX. Ou seja, seu contexto histórico e geográfico parecem propícios para que ideias relevantes ao feminismo vigente na época se infiltrassem em seus textos. Contudo, o caráter feminista de *Little Women* não é o consenso que talvez se imagine: muitas análises do livro, principalmente desde o seu centenário em 1968, têm argumentado que a obra apresenta contradições que complicam seu status de texto feminista.

Em seu ensaio *Does ‘Little Women’ Belittle Women?* [Mulherzinhas diminui as mulheres?], publicado no jornal *The New York Times* em 1973, Stephanie Harrington discute a adaptação do romance de Alcott produzida para o formato de minissérie de televisão pela BBC em 1970. Harrington trata da caracterização das irmãs March na minissérie, principalmente quando comparada à forma como mulheres eram representadas de maneira geral nos programas da época, afirmando que

[...] quando tomada isoladamente, e não comparada com as caricaturas predominantes atualmente, a história de Louisa May Alcott sobre as quatro irmãs March de Concord, Massachusetts, e como elas cresceram, pode compreensivelmente chocar uma mulher contemporânea que tenha algum comprometimento com o movimento feminista, por se tratar de um serviço perfeitamente repugnante, banal e covarde prestado à supremacia masculina. Isso porque Alcott é sempre cuidadosa em manter o desenvolvimento de suas personagens seguramente cercado por moralismos confortáveis que

⁴⁶ O *New England Transcendentalists* era um grupo influente de jovens escritores, críticos, filósofos, teólogos e reformadores sociais situado em Concord, Massachusetts, entre 1836 e 1860. O grupo tinha como líder Ralph Waldo Emerson e um de seus integrantes era o pai de Louisa, Amos Bronson Alcott.

demonstram que mesmo Jo, a “menos feminina” e mais independente das irmãs March, acabará por encontrar refúgio no porto de “Kirche, Küche und Kinder”⁴⁷. O casamento é consagrado como “o capítulo mais doce do romance que é a vida de uma mulher”, a maternidade como “a mais profunda e terna [experiência] da vida de uma mulher” (Harrington, 1973)⁴⁸.

No ensaio de 2018 para a Vulture intitulado *We Regret to Inform You That Little Women Is Not a Feminist Novel*, Hillary Kelly conta sobre sua decepção após reler o livro enquanto adulta, questionando a validade e a longevidade da história enquanto referência para jovens mulheres nos dias de hoje:

A segunda metade do romance, em que as irmãs March se casam e desempenham seus papéis como esposas, é ainda mais sombria do que eu lembrava. É obcecada pelo dever marital das esposas — resignada ao patriarcado e desdenhosa de ambições femininas de qualquer variedade que não a materna. Apenas Beth nunca sequer considera o casamento, e ela morre de uma doença pulmonar não revelada (ou talvez de solteirice aguda). É deveras estranho que mulheres inteligentes chamem de “leitura obrigatória” para as meninas de hoje um livro que descarta os sonhos de suas protagonistas para reduzi-las a vidas passadas remendando meias. [...] Talvez seja melhor, no nosso atual clima cultural, enfatizar o senso de solidariedade subversiva de Alcott, em vez da parte em que ela envia suas mulherzinhas para o purgatório de gênero. Talvez a devoção da primeira metade à vida interior das meninas, e meninas pobres ainda mais, seja tão sólida que, para grande parte da crítica, neutralize a obediência cega da segunda metade ao patriarcado (Kelly, 2018)⁴⁹.

De fato, grande parte das críticas ao status de texto feminista comumente atribuído ao romance é dirigida à segunda metade do livro, conforme as edições publicadas no Brasil e nos Estados Unidos. Contudo, uma evidência a favor dessas críticas pode ser encontrada ainda no primeiro capítulo, mais precisamente na já mencionada carta enviada pelo Sr. March a sua família, na qual ele afirma saber que elas “serão tão lindamente disciplinadas, que quando eu voltar, sentirei ainda mais amor

⁴⁷ Traduzido do alemão, a língua materna do professor Bhaer: “Igreja, cozinha e crianças”. Contudo, poderíamos traduzir para o português brasileiro do século XXI como “bela, recatada e do lar”.

⁴⁸ [...] taken on its own and not compared with currently prevailing caricatures, Louisa May Alcott's story of the four March sisters of Concord, Mass., and how they grew, might understandably strike a contemporary woman with only fellow-traveling ties to the movement as a perfectly disgusting, banal, and craven service to male supremacy. For Alcott is at all times careful to keep the development of her characters safely hemmed in by comfortable moralisms that make it perfectly clear that even Jo, the most “unfeminine” and independent of the March sisters, will come eventually to rest in the snug harbour of ‘Kirche, Küche und Kinder.’ Marriage is anointed as ‘the sweetest chapter in the romance of womanhood’, motherhood as ‘the deepest and tenderest [experience] of a woman's life’.

⁴⁹ The novel's second half, wherein the little women are married off and set to work as wives, is even more dismal than I'd remembered. It is obsessed with wifely duty — deferential to patriarchy and dismissive of female ambition of any variety other than the maternal. Only Beth never even considers marriage, and she dies of an undisclosed lung condition (or maybe spinsterhood). It's downright strange that intelligent women would call a book that disposes of its protagonists' dreams in order to settle them into lives darning socks “required reading” for young girls today. Maybe it st feels better, in this climate of cultural emergency, to emphasize Alcott's sense of subversive solidarity rather than the part where she sends her little women off to gender purgatory. Perhaps the first half's devotion to the inner lives of girls, and poor girls at that, is so enduring that for many critics it neutralizes the second half's blind obedience to patriarchy.

e orgulho pelas minhas mulherzinhas” (Alcott, 2020, p. 63). A tradução para o português de “*conquer themselves so beautifully that when I come back to them I may be fonder and prouder than ever of my little women*” (Alcott, 2008, p. 12) é, a meu ver, certa ao representar a ideia da conquista de si associada a um processo domesticador e disciplinante, de apagamento das individualidades em prol da adequação a um ideal feminino que garante a salvação, tanto a terrena quanto a eterna.

Por outro lado, Sarah Blackwood, em seu ensaio de 2018 intitulado *Why Little Women Endures* enfatiza as ambiguidades da história e apresenta uma interpretação do romance enquanto um texto complexo e marcado por contradições, sugerindo que muito de sua riqueza é perdida quando se toma *Little Women* apenas como uma história inofensiva sobre jovens mulheres. Blackwood ressalta até mesmo as nuances dos cenários construídos no livro para sugerir a presença de uma história secreta que fala a partir de um lugar questionador sobre a experiência das mulheres ali representadas:

Little Women também é um livro sobre raiva (“Sinto raiva quase todos os dias”, declara Marmee) e de uma maneira particularmente feminista. Alcott usa as estruturas que cercam as mulheres – o casamento, o lar, a religião – tanto para atrair quanto para repelir suas leitoras. As casas que ela retrata são ao mesmo tempo aconchegantes e claustrofóbicas, os casamentos permeados de companheirismo e também perversos, e os sonhos das garotas ao mesmo tempo realizados e deprimentemente renunciados. Certamente é possível ler *Little Women* como um texto sentimental sobre laços familiares e desenvolvimento individual, mas então, bem, você perderia a diversão e a percepção do relacionamento bizarro e frustrado do romance com o que significa ser mulher (Blackwood, 2018)⁵⁰.

De maneira geral, embora seja rico em elementos subversivos para a época, como será discutido de maneira mais aprofundada nos próximos capítulos deste trabalho, é inegável que o livro funciona como uma espécie de guia para meninas e jovens mulheres de sua geração, pautado numa rígida diferenciação dos papéis femininos e masculinos na sociedade. Em meio as pequenas aventuras vividas pelas irmãs March, encontram-se imperativos que, se reunidos, formam uma espécie de manual de como ser uma mulher, quase sempre proferidos pela figura de Marmee: “Quero que minhas filhas sejam belas, prendadas e boas” (Alcott, 2020, p. 176). A ambivalência característica do romance parece ser, em si mesma, parte da mensagem de

⁵⁰ *Little Women* is also an angry book (‘I am angry every day of my life’, Marmee declares), and in a specifically feminist way. Alcott uses the structures that hem women in – marriage, home, religion – both to attract and repel her readers. The homes she depicts are both cozy and claustrophobic, the marriages companionate and perverse, and the March girls’ dreams both fulfilled and depressingly renounced. It’s certainly possible to read *Little Women* as an untroubled sentimental text about family bonds and individual development, but then, well, you’d miss out on the fun and insight of the novel’s deeply weird and frustrated relationship to femininity.

Little Women pois reflete a posição das escritoras do século XIX nos Estados Unidos, confrontadas por todos os lados por forças que as pressionavam e limitavam.

O que podemos concluir das análises reunidas acima é que *Little Women* se presta a diversas leituras — embora não qualquer leitura — e que se trata de uma obra de difícil definição. Não há palavra ou categoria única que contemple a diversidade de temas explorados em seus 47 capítulos e os vários rótulos que historicamente lhe foram atribuídos não esgotaram sua capacidade de inspirar novas interpretações com o passar dos anos e com as transformações sociais que continuamos experimentando enquanto humanidade. É bastante plausível que a maleabilidade e a longevidade da obra se devam em grande parte ao carisma e ao dinamismo de sua protagonista, cuja caracterização discuto de maneira mais detalhada na próxima seção.

1.2 Jo March através dos tempos

Quando publicou *Little Women* em 1868, Louisa May Alcott dificilmente poderia imaginar o impacto cultural e a longevidade que sua obra teria. Muito se discute formal e informalmente sobre o que mantém histórias clássicas ainda relevantes no século XXI e, embora diversos indícios comprovem a expressão de *Little Women* ainda hoje, a popularidade e a longevidade da história são frequentemente atribuídas às personalidades marcantes de Meg, Jo, Beth e Amy, que por anos serviram e ainda servem como pilares de autoidentificação para meninas e mulheres dos mais diversos contextos. Nesse sentido, Jo March — descrita por Alcott nas primeiras páginas do romance como “muito alta, magra e morena”, de “membros longos”, “mãos e pés grandes, roupas desajeitadas e a aparência desconfortável de uma menina que estava rapidamente se transformando em uma mulher e não gostava daquilo” (Alcott, 2020, p. 57) — merece destaque. Rioux afirma que

Jo, em particular, tem sido uma referência fundamental para meninas que sentiram não poder ou não querer se adequar às normas convencionais de feminilidade (branca) — que devem ser muitas, considerando o quão difundido é seu apelo. É mesmo irônico que a garota que não queria ser uma garota tenha se tornado uma das heroínas literárias mais populares de todos os tempos (Rioux, 2019)⁵¹.

⁵¹ Jo, in particular, has been a touchstone for so many girls who felt they could not or did not want to measure up to conventional (white) norms of womanhood—which must be a very large number, considering how widespread her appeal is. It is ironic, really, that the girl who didn’t want to be a girl has been one of the most popular literary heroines of all time.

O contínuo renome de Jo March está ligado ao constante resgate e ressurgimento de sua história na cultura popular. Desde o início do século XX, *Little Women* já foi adaptado para teatro, ópera e balé, além de ter rendido adaptações para a TV no formato de minisséries e uma curiosa versão japonesa da história lançada como anime na década de 1980. Na literatura, diversas releituras do enredo foram publicadas ao longo dos anos. Ainda no início do século XX, a escritora estadunidense Marion Ames Taggart publicou *The Little Women Club* (1905), uma espécie de *spinoff* do livro de Alcott sobre quatro amigas de idades entre onze e treze anos que decidem formar um clube onde performam o romance de Alcott em suas vidas cotidianas. Taggart acabou inspirando a criação de clubes reais que se tornaram bastante populares e se espalharam pelos Estados Unidos⁵².

Dentre as adaptações do romance de Alcott no século XXI, talvez a mais peculiar delas seja *Little Vampire Women* [Vampirinhas], publicada em 2010: o livro da escritora Lynn Messina segue uma tendência popular no início dos anos 2000 que passa a ser conhecida pelo subgênero *mash-up classic*, em que textos clássicos são reformulados para incluir elementos sobrenaturais. Assim, *Little Vampire Women* é exatamente o que promete o título, a história das irmãs March vivendo vidas bem mais longas do que no texto original e tentando seguir o código moral ensinado por sua mãe, que implica neste caso em se abster de sangue humano. O livro de Messina modifica o texto de Alcott desde sua primeira frase, que nos apresenta uma Jo reclamando que o Natal não será o mesmo sem cadáveres.

Já em 2011, Lauren Baratz-Logsted publica *Little Women and Me*: o livro acompanha a jovem Emily que, após receber a tarefa de descrever o que ela mudaria em um romance clássico, e tendo escolhido modificar o enredo de *Little Women*, acaba sendo magicamente transportada para o mundo do livro na década de 1860. Nove anos depois, a escritora paquistanesa-americana Hena Khan lança *More to the Story*, literatura infantil assumidamente inspirada em *Little Women* que conta a história de quatro irmãs de uma família muçulmana americana moderna, com foco na jovem Jameela Mirza, que sonha em ser jornalista quando crescer. Para citar mais um exemplo que denota a adaptabilidade e longevidade do romance, em 2019, temos o lançamento

⁵² Por mais que o nome possa sugerir uma espécie de clube de leitura ou de teatro, na verdade os clubes assumiam propostas diferentes nos diversos lugares dos Estados Unidos onde eram fundados. Ver: <http://thegibsonhousemuseum.blogspot.com/2020/12/little-women-clubs-and-boston.html>

de *Little Women: A Modern Audio Drama*, uma adaptação do livro para o formato de podcast de ficção, escrito e produzido por Shannon Campe.

É possível ainda buscar para além das adaptações diretas da obra de Louisa May Alcott e traçar paralelos entre a personagem Jo March e uma série de heroínas subsequentes da literatura, do cinema e da TV. Em seu livro *Meg, Jo, Beth, Amy: The story of Little Women and why it still matters* (2019), Anne Boyd Rioux afirma que “em vez de crescerem com Jo March, as meninas [hoje em dia] estão crescendo com uma série de novas heroínas literárias que são claramente descendentes dela” (Rioux, 2019). Rioux traça uma linha que conecta Jo a princesas da Disney como Bela de *A Bela e a Fera* e Elsa do filme *Frozen*; a personagens de outros livros hoje considerados clássicos da literatura infanto-juvenil, como Anne Shirley, do romance *Anne de Green Gables* da escritora canadense L. M. Montgomery, e Matilda Wormwood, protagonista do best-seller infantil escrito por Roald Dahl; à personagem Rory Gilmore do seriado de TV *Tal Mãe, Tal Filha*; e até mesmo a protagonistas de grandes sucessos da literatura infanto-juvenil contemporânea como Hermione Granger e Katniss Everdeen das séries *Harry Potter* e *Jogos Vorazes*, respectivamente. O paralelo estabelecido com Katniss é particularmente interessante, pois sugere que mais de um século depois, a inclusão de uma história de amor romântico nos moldes heteronormativos ainda é vista como um requisito para a aceitação e o sucesso de uma história, como se uma narrativa não estivesse completa sem esse elemento⁵³, especialmente se seu público principal é constituído por jovens mulheres:

Katniss Everdeen se assemelha ainda mais com a criação de Alcott. Como Jo, sua principal preocupação é sustentar sua família na ausência do pai e, especialmente, cuidar de uma irmã mais nova que precisa de proteção. Ela também tem um amigo próximo, Gale, a quem considera um irmão, mas que quer ser mais que seu amigo. Também é interessante que o romance seja imposto a Katniss assim como foi a Jo. Em *Jogos Vorazes*, são as expectativas do público fictício dos Jogos que a forçam a fingir ser a namorada de Peeta, enquanto em *Little Women* era o público real do livro exigindo que Jo se apaixonasse (Rioux, 2019)⁵⁴.

⁵³ Essa ideia será aprofundada nos capítulos seguintes deste trabalho, na medida em que representa narrativamente uma ideia mais ampla de que a vida de uma mulher (ou mesmo, é possível argumentar, de pessoas de todos os gêneros) não estaria completa sem a presença do amor romântico, que, de maneira semelhante ao sexo, configura-se enquanto elemento essencial para o ingresso na vida adulta.

⁵⁴ Katniss Everdeen bears an even closer resemblance to Alcott's creation. Like Jo, she is primarily concerned with providing for her family in her father's absence and especially looks out for a younger sister who needs her protection. She also has a close male friend, Gale, whom she thinks of as a brother but who wants to be more than friends. It's also interesting that romance is imposed on Katniss as it was on Jo. In *The Hunger Games* it is the expectations of the fictional audience in the text that force her to pretend to be Peeta's girlfriend, whereas in *Little Women* it was the book's actual audience demanding that Jo fall in love.

Por fim, o cinema estadunidense produziu diversas adaptações de *Little Women*⁵⁵. Em 1933, o filme dirigido por George Cukor chega ao Brasil com o título *As Quatro Irmãs* e traz a atriz Katharine Hepburn como uma Jo de voz marcante e que adora mascar chiclete de boca aberta. A versão de 1949, do diretor Mervyn LeRoy, tem uma jovem Elizabeth Taylor no papel de Amy March e se distancia do livro ao nos apresentar um Laurie que fugiu da escola para servir ao exército, atitude que é bastante invejada por Jo no filme. A adaptação seguinte viria 45 anos depois: o longa de 1994, da diretora Gillian Armstrong, tem a atriz Winona Rider no papel de Jo March e Susan Sarandon como Marmee. Por se tratar de um filme com maior distribuição, essa versão dos anos 1990 parece ter sido a porta de entrada de muitas pessoas para a história das irmãs March.

A mais recente adaptação da obra para o cinema, mencionada na introdução deste capítulo, foi dirigida por Greta Gerwig e teve Saoirse Ronan e Timothée Chalamet como Jo e Laurie, além de um ilustre elenco que inclui nomes como Meryl Streep, Emma Watson e Laura Dern. O filme, que estreou no Brasil em janeiro de 2020 com o título *Adoráveis Mulheres*, foi responsável por apresentar a história a uma nova geração de espectadoras e possíveis leitoras e mostrou-se um sucesso de crítica, sendo indicado a seis Oscars, incluindo o de melhor filme. Em espaços digitais como *tumblr* e *YouTube*, Jo March ressurgiu desde o lançamento do filme de 2019 como um ícone queer, e parece traduzir uma necessidade da comunidade LGBTQIAP+ de reivindicar determinadas personagens ficcionais enquanto emblemas de representatividade. Talvez essa necessidade, principalmente quando envolve personagens de obras clássicas, reflita o desejo por uma “historicidade queer”: afinal, nossa história não é ensinada nas escolas ou exposta em museus, senão por negligência, por explícita proibição. Além disso, faltam recursos que nos permitam acessar essa história, visto que pessoas LGBTQIAP+ ao longo dos tempos deliberadamente evitavam deixar evidências de suas existências, como forma de se proteger. Talvez esse ímpeto se deva ao fato de que nossa representatividade ainda é escassa e/ou problemática, uma vez que ainda é comum vermos personagens LGBTQIAP+ serem utilizadas como tokens⁵⁶ ou mesmo desenvolvidas a partir de tropos narrativos baseados em preconceitos.

⁵⁵ De acordo com um artigo da revista *Vulture*, há duas adaptações de *Little Women*, filmes mudos do início da década de 1920, que foram perdidos ao longo dos anos. Ver: <https://www.vulture.com/2019/12/little-women-history-timeline.html>

⁵⁶ “Token” é a palavra em inglês para “símbolo”. O termo “tokenismo” foi utilizado pela primeira vez por Martin Luther King em um artigo publicado em 1962, período marcado pela luta pelos direitos civis das

Nesse contexto, uma temática se destaca para esta pesquisa em meio a expressões literárias e discussões acadêmicas sobre literatura atravessadas por questões de gênero e sexualidade: as (re)leituras queer da personagem Jo March. Por exemplo, a história em quadrinhos *Jo* (2020), de Kathleen Gros, apresenta a protagonista enquanto uma adolescente de treze anos que escreve contos, tem um blog anônimo e começa a fazer parte do jornal da escola após ser convidada para o grupo pela colega Freddie Baer, por quem Jo desenvolve um interesse romântico.

Em outros exemplos, vemos o caráter transgressor de Jo no que se refere a expectativas tradicionais de gênero recebendo novas interpretações. Em um recente artigo para o site *Oprah Daily*, o escritor canadense Peyton Thomas descreve a pesquisa que o levou a escrever seu próximo livro, uma interpretação contemporânea de *Little Women*. Nela, além de Jo conhecer Laurie na internet, Thomas se baseia em sua leitura de escritos pessoais de Louisa May Alcott para criar Jo como personagem trans. No artigo, Thomas faz referência a diferentes versões de *Little Women* que retratam Jo como lésbica e afirma: “Sou grato por esses livros e os recomendo. Mas ainda não vi uma adaptação que dê a Jo o presente da transição [de gênero] pela qual passou 154 anos implorando. Então estou escrevendo a minha” (Thomas, 2022).

Talvez a longevidade de Jo March como uma das principais heroínas literárias da língua inglesa deva-se ao fato dela materializar uma força criativa e contestadora, rebelando-se contra uma série de expectativas sociais e limitações práticas e materiais que lhe são impostas. Jo personifica a experiência comum a muitas mulheres de não se encaixar aos padrões impostos pela sociedade, especialmente padrões referentes ao que significa ser mulher, categoria essa que também é uma construção social que se transforma ao longo dos tempos e que é atravessada por diversas outras vivências e identidades. As (re)leituras da personagem reunidas nesta seção configuram um arcabouço literário e acadêmico que funciona como antecedentes e referências para esta pesquisa. No segundo capítulo, a fim de fornecer uma estrutura literária e histórica, queer e feminista para a compreensão de Jo March por uma lente assexual, busco contextualizar historicamente a assexualidade enquanto identidade e discutir conceitos afins que fundamentam os estudos assexuais, campo teórico-crítico que está na base da análise aqui proposta.

peças afro-americanas nos Estados Unidos e consiste em uma inclusão apenas simbólica de grupos minoritários com o objetivo de criar uma fachada de diversidade ou igualdade. Ver: <https://www.politize.com.br/tokenismo/>

II. “JAMAIS ME OCORREU APAIXONAR-ME POR ELE OU POR QUALQUER OUTRA PESSOA”: ASSEXUALIDADE, CONHECIMENTO E CULTURA

i want a world where friendship is appreciated as a form of romance. [...] i want a world that doesn't require us to be in a sexual/romantic partnership to be seen as mature (let alone complete). i want a movement that fights for all forms of relationships, not just the sexual ones. i want thousands of songs and movies and poems about the intimacy between friends. i want a world where our worth isn't linked to our desirability, our security to our monogamy, our family to our biology.

(ALOK)⁵⁷

Em abril de 2022, enquanto integrante do Grupo de Estudos sobre Crítica Feminista Estadunidense (GRIFES-UFPB), estive responsável pela mediação de uma de nossas reuniões mensais, na qual discutimos um capítulo do livro *Ace: What Asexuality Reveals About Desire, Society, and the Meaning of Sex*, da jornalista Angela Chen. Minha sugestão de discutir esse texto no grupo surgiu do interesse em fazer circular algumas das leituras que vinha realizando sobre o tema — leituras que eu julgava relevantes para o tema principal do nosso grupo de estudos, a crítica feminista — e de uma tentativa de consolidar a ideia que já reverberava em minha mente de transformá-lo de alguma maneira em objeto de pesquisa de minha dissertação de mestrado.

Durante a discussão, as integrantes do grupo começaram a notar uma dificuldade de registrar oralmente a palavra “assexualidade”: o prefixo a- frequentemente se perdia em meio ao discurso, especialmente quando a palavra era precedida de preposições, o que em alguns momentos chegou a causar confusão: “Você disse ‘da assexualidade’ ou

⁵⁷ Trecho do poema *FRIENDSHIP IS ROMANCE*, escrito por Alok Vaid-Menon e publicado em 14 de fevereiro de 2017, quando se comemora o Dia dos Namorados no Estados Unidos. Disponível em: <https://www.alokvmenon.com/blog/2017/2/15/friendship-is-romance>.

‘da sexualidade’”⁵⁸ Esse é um fenômeno que tem se repetido em reuniões de orientação, apresentações em eventos acadêmicos ou mesmo conversas informais sobre o tema. Escolho iniciar o capítulo com essa anedota, porque acredito que tal “acidente linguístico” serve de alegoria aos processos de invisibilização aos quais a assexualidade ainda é frequentemente submetida e a facilidade com que se encontra justificativas para questionar as reivindicações da comunidade assexual por visibilidade e respeito.

Não à toa, uma das primeiras publicações em livro sobre o tema em língua inglesa traz a questão da invisibilidade — ou melhor, invisibilização — das identidades assexuais para seu título. No livro *The Invisible Orientation: An Introduction to Asexuality*, Julia Sondra Decker descreve a reação de familiares, amigos e conhecidos à sua falta de interesse por sexo e relacionamentos românticos na adolescência e juventude, reunindo as principais perguntas e comentários que essas pessoas, muitas vezes bem-intencionadas, lançavam em sua direção:

Isso não é normal. Você precisa ir ao médico. Você nunca vai ser feliz. Eu posso consertar você. Posso te ajudar. Você é uma perdedora. Você é um fracasso. Você tem um distúrbio. Você vai morrer sozinha com uma casa cheia de gatos. Cala a boca e admite que você é gay. Por que é um problema tão grande assim tentar fazer sexo? Você é egoísta. Você gosta de provocar. As mulheres não precisam gostar de sexo, de qualquer maneira. Você só está tentando ser diferente. Você só quer chamar atenção. Você é feia demais para alguém querer transar com você. Você é bonita demais para ser desperdiçada (Decker, 2014)⁵⁹.

Na tentativa de contribuir para a legitimação da assexualidade, busco neste capítulo contextualizá-la enquanto identidade e categoria de análise componente de uma área de conhecimento em consolidação, apresentando um breve apanhado histórico da assexualidade e alguns dos principais conceitos que sustentam o que atualmente se entende como estudos assexuais. Ao longo desta pesquisa, o termo estudos assexuais⁶⁰, tradução para *asexuality studies*, será utilizado de maneira a englobar também investigações acerca da arromanticidade. Embora não sejam sinônimos e não

⁵⁸ Vale acrescentar que esse acidente também pode acontecer no inglês. Na série de comédia *Bojack Horseman*, produzida pela Netflix, vemos essa confusão sonora sendo usada para fins cômicos. Na cena em que Todd Chavez, talvez o personagem canonicamente assexual mais conhecido dos últimos anos, “saí do armário” para seu melhor amigo dizendo: “*I think I’m... Asexual*”, Bojack responde: “*A sexual what? Dynamo? Deviant? Harassment lawsuit waiting to happen?*” (Hooray, 2017)

⁵⁹ That’s not normal. You need to get checked out. You’re never going to be happy. I can fix you. I can help you. You’re a loser. You’re a failure. You have a disorder. You’re going to die alone with a houseful of cats. Shut up and admit you’re gay. Why is it such a big deal to try sex? You’re selfish. You’re a tease. Women aren’t supposed to like sex anyway. You’re trying to be different. You just want attention. You’re too ugly to get laid. You’re too pretty to go to waste.

⁶⁰ Adoto ‘estudos assexuais’ como tradução a fim de evitar o acidente linguístico descrito no início deste capítulo, que poderia se repetir com outras traduções possíveis, tais como “estudos da assexualidade” ou “estudos sobre assexualidade”.

necessariamente coexistam enquanto identidades, é comum que em produções acadêmicas sobre o assunto, experiências de assexualidade e arromanticidade se sobreponham e o termo “assexualidade” seja utilizado de maneira a englobar a “arromanticidade”. Por exemplo, diversos dos livros utilizados como referências nesta pesquisa trazem apenas a palavra “assexual” no título⁶¹, embora também discorram sobre vivências arromânticas e sobre as relações entre assexualidade e arromanticidade. A distinção entre os termos é importante porque está fundamentada na separação entre atração sexual e atração romântica, elemento significativo no discurso produzido pelas comunidades assexual e arromântica. Dito isso, embora no decorrer deste trabalho eu eventualmente utilize o termo assexualidade de modo a me referir de maneira geral a ambas as experiências, utilizarei sempre que possível a abreviação “arro/asse”⁶² quando o conteúdo se aplicar a ambas as identidades/comunidades, e mantereí um ou o outro termo específico quando cada uma for discutida particularmente.

Embora este trabalho esteja amplamente fundamentado em pesquisa desenvolvida sobre assexualidade no norte ocidental, busco neste capítulo reunir e refletir sobre a fortuna crítica acerca da assexualidade no Brasil, apresentando contribuições acadêmicas sobre o tema no contexto brasileiro da pós-graduação. Além disso, é importante ressaltar que grande parte do conhecimento sobre a assexualidade, a nível nacional e global, é produzido e compartilhado no âmbito digital, principalmente porque grandes comunidades de pessoas arro/asse se formaram e continuam a existir nesse contexto. Estes são ambientes de compartilhamento de experiências e convergência de informações e, conseqüentemente, esta seção em particular se apoiará também no conhecimento produzido e compartilhado nesses espaços digitais.

2.1 Contextualizando a assexualidade

Talvez um dos fatos mais conhecidos sobre a assexualidade seja que a organização de comunidades e de espaços de produção de conhecimento em torno do

⁶¹ Como também poderemos observar em algumas das referências desta pesquisa, na língua inglesa, é comum o uso do termo *ace* para se referir à identidade assexual e o termo se popularizou de maneira que é frequentemente utilizado também no Brasil. *Ace* também significa a carta “ás” do baralho, e por isso ela acabou se tornando uma espécie de símbolo para a comunidade, especialmente o ás de copas e o de espadas, cujos corações representam a dimensão da (ar)romanticidade.

⁶² Utilizo neste trabalho a abreviação “arro/asse” como alternativa para o termo em inglês *aroace*, este utilizado frequentemente pelas comunidades assexual e arromântica de países de língua inglesa. O termo inclusive dá nome a uma das principais plataformas sobre assexualidade e arromanticidade no Brasil, o site aroaceiros.com.

tema ocorreu em grande parte desde a popularização da internet que marcou especialmente as últimas duas décadas. Contudo, esse fato é comumente utilizado para invalidar a assexualidade, atribuindo-lhe status de “moda”, discurso que perpetua o mito de que se trata de um fenômeno nascido de fóruns digitais e redes sociais. Como veremos nesta seção, a história da assexualidade pode ser traçada de volta até o século XIX, quando o campo emergente da sexologia passou a investigar expressões diversas de comportamentos “não-sexuais”. Esta seção de nenhuma maneira esgota as informações disponíveis sobre o tema, mas se propõe a apresentar um recorte que contribua para a percepção da historicidade da assexualidade, de maneira a dialogar com os conceitos discutidos na última seção e com a análise de *Little Women*, a qual me dedicarei de maneira mais precisa no capítulo final desta dissertação.

Ao buscarmos evidências de assexualidade na história ocidental, vê-se como a medicina detém, historicamente, o monopólio sobre os discursos vigentes no âmbito da sexualidade humana e, assim, assexualidade foi por muito tempo investigada exclusivamente por uma perspectiva médica. Nesse sentido, dentre as primeiras menções a comportamentos “não-sexuais” que podem ser associados a concepções modernas de assexualidade está a publicação em 1886 do livro *Psychopathia Sexualis*, escrito por Richard von Krafft-Ebing, um dos primeiros sexólogos alemães. No que se tornaria um dos textos inaugurais sobre patologias sexuais, Krafft-Ebing cita 10 casos do que chamou de *Anæsthesia Sexualis*, descrevendo os sujeitos portadores dessa dita anomalia “como pessoas completamente desinclinadas para a atividade sexual de qualquer tipo e alguns que apenas se masturbavam. Ele afirmou que todos os casos de *anæsthesia sexualis* poderiam ser atribuídos a ‘defeitos degenerativos’ ou ‘distúrbios cerebrais funcionais’” (Stremel, 2022, p. 70)⁶³.

Dentre os pioneiros da chamada sexologia norte-americana no século XX, em sua maioria profissionais da Biologia, Medicina e Psicologia, o biólogo e pesquisador Alfred Kinsey é comumente citado em trabalhos sobre a história da assexualidade pela possibilidade de localizá-la anacronicamente em suas produções. Nas décadas de 1940 e 1950, Kinsey delineou uma escala para pensar a orientação sexual que media o grau em que alguém se sente atraído por um gênero ou outro. Contudo, segundo Przybylo,

o que é menos conhecido é que ele também propôs uma categoria conhecida como grupo “X”, entendida como incluindo aqueles “sem quaisquer contatos

⁶³ He described the subjects as people completely disinclined toward sexual activity of any kind, and some who only masturbated. He claimed all cases of *anæsthesia sexualis* could all be attributed to “degenerative defects” or “functional cerebral disturbances”.

ou reações sociossexuais” e que “não respondem eroticamente a estímulos heterossexuais ou homossexuais, e não têm qualquer contato físico com indivíduos de ambos os sexos em que haja evidência de alguma resposta.” Além disso, Kinsey identificou 2% dos homens com mais de 25 anos e “um bom número de mulheres” como pertencentes a este grupo. É interessante observar que a assexualidade, no modelo de Kinsey, ocupava um espaço fora do espectro hetero-homo, posicionando as pessoas assexuais como desviantes no mapa da orientação sexual (Przybylo, 2019, p. 12)⁶⁴.

Desde então, outros nomes da Psicologia como Michael D. Storms — que nas décadas de 1970 e 1980, reformulou a escala de Kinsey, transformando-a em uma espécie de tabela formada por quatro quadrantes que representavam a heterossexualidade, a homossexualidade, a bissexualidade e a assexualidade —, Paula Nurius e Anthony Boagert contribuíram para a introdução de uma concepção da assexualidade enquanto orientação sexual. Ainda sobre a consolidação da medicina enquanto a grande produtora e manipuladora de conhecimentos sobre a sexualidade humana, é importante mencionar que, baseado em um discurso científico entendido como verdade, algumas sexualidades foram historicamente submetidas a processos de patologização e medicalização, que serviram e ainda servem ao propósito de legitimar práticas de preconceito e violência.

A assexualidade não esteve imune a este processo. Um infame episódio do seriado televisivo *House M.D.*, exibido em 2012, ilustra bem o apagamento da assexualidade enquanto possibilidade a partir de um viés medicalizante. No episódio, o protagonista Dr. House descobre que seu colega de trabalho, o Dr. Wilson, tem uma paciente que se identifica como assexual e é casada com um homem também assexual. House aposta 100 dólares com Wilson que ele poderia encontrar uma razão médica pela qual o casal não sente atração sexual, explicando que “[Sexo] é o impulso fundamental de nossa espécie, sexo é saudável. [...] As únicas pessoas que não querem [fazer sexo] estão doentes, mortas ou mentindo” (Better, 2012). Ao final do episódio, House é provado correto quando consegue atribuir a assexualidade do marido a um tumor no cérebro e revelar que a esposa do paciente apenas fingia ser assexual para manter o relacionamento. Esse episódio é frequentemente mencionado pela comunidade assexual enquanto exemplo de representatividade problemática por perpetuar a ideia de que a

⁶⁴ What is less known is that he also put forward a category known as group “X,” which he understood as including those with “no socio-sexual contacts or reactions,” and who “do not respond erotically to either heterosexual or homosexual stimuli, and do not have overt physical contacts with individuals of either sex in which there is evidence of any response.” Further, Kinsey identified 2 percent of men over twenty-five and “a goodly number of females” as belonging to this group.⁴² It is interesting to note that asexuality, in Kinsey’s model, occupied a space outside of the hetero-homo spectrum, placing asexuals as outliers on the map of sexual orientation.

assexualidade não é real, que se trata de uma mentira ou mesmo um sintoma de um problema físico, ou seja, algo a ser curado.

Na vida real, uma das principais pautas do ativismo da comunidade assexual hoje trata da diferenciação entre a assexualidade, proposta enquanto orientação sexual válida, e o Transtorno do Desejo Sexual Hipoativo (do inglês *Hypoactive Sexual Desire Disorder* ou HSDD), disfunção sexual descrita no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais. O DSM-5, edição mais recente do manual, dividiu esse transtorno em dois: o Transtorno do Interesse/Excitação Sexual Feminino e Transtorno do Desejo Sexual Masculino Hipoativo. Para ambos os transtornos, há o requisito de que, para o diagnóstico, os sintomas devem causar “sofrimento clinicamente significativo para o indivíduo”. Przybylo chama atenção para como, além de representar uma clara patologização de níveis baixos de desejo sexual, o que pressupõe a existência de um nível normal e um nível deficiente desse desejo, esses diagnósticos

têm funcionado principalmente para problematizar de maneira desproporcional os baixos níveis de desejo sexual apresentado por mulheres (principalmente mulheres brancas). Argumenta-se que, com a virada do século XX, discursos sobre a “falta de paixão” de mulheres brancas ou seu presumidamente inato baixo desejo sexual começaram a dar lugar a ideias de que as mulheres deveriam ser – dentro do contexto heterossexual e conjugal adequado – sexuais e sexualmente desejantes. Além disso, esse aumento no nível esperado de desejo sexual das mulheres brancas no início do século XX está ligado também ao medo de que a branquitude estivesse ameaçada devido a uma taxa de natalidade mais baixa, motivando uma nova febre do casamento enquanto local de satisfação sexual para mulheres brancas e um afastamento de sua suposta natureza ‘assexual’ (Przybylo, 2019, p. 11)⁶⁵.

A autoridade adquirida pela medicina e a indústria farmacêutica sobre a sexualidade também produziu ramificações que se relacionam com a ideia de que o sexo é parte essencial de uma boa saúde. Os benefícios físicos associados às práticas sexuais se fundamentam numa “concepção essencialista da sexualidade, a qual situa o desejo sexual e sua satisfação no corpo biológico, desconsiderando outros elementos importantes de sua construção social” (Oliveira, 2014, p. 57). Essa concepção do sexo enquanto marcador de saúde se estende à forma como são idealizados os relacionamentos românticos: um relacionamento socialmente compreendido como

⁶⁵ These labels have functioned mostly to problematize women’s (and primarily white women’s) low levels of sexual desire disproportionately. It has been argued that with the turn of the twentieth century, discourses of white women’s ‘passionlessness’ or their presumed innate low sexual desire began to shift to ideas that women were meant to be—within the proper heterosexual and marital context—sexual and sexually desiring. Further, this increase in the preferred level of white women’s sexual desire in the early twentieth century is tied also to a fear that whiteness was under threat due to a lower birth rate, motivating a new intoxication with marriage as a site of sexual satisfaction for white women and a move away from their previously purported ‘asexual’ nature.

saudável quase sempre apresenta como requisito que seus integrantes pratiquem sexo regularmente (seja lá o que isso signifique na prática); em contraposição, a falta de sexo é sinal de crise, de um relacionamento fracassado ou em direção ao fracasso. Por exemplo, Ela Przybylo dedica o segundo capítulo de seu livro *Asexual Erotics: Intimate Readings of Compulsory Sexuality* a uma investigação da *lesbian death bed*⁶⁶, uma espécie de expressão idiomática que se popularizou na década de 1980 nos Estados Unidos e que representa o mito da diminuição da frequência da atividade sexual entre mulheres lésbicas em relacionamentos longos, principalmente quando comparado a outras configurações de casais. Essa ideia se tornou tão culturalmente relevante que chegou aos roteiros de séries de TV como *Orange is the New Black* e *The L Word*.

Assim, vemos que o termo “assexual” é identificado desde muito antes da democratização do acesso à internet, embora tenha sido cunhado inicialmente em espaços queer e feministas⁶⁷, possivelmente inacessíveis para um público mais amplo. A partir de informações disponíveis em arquivos, Michael Waters aponta que a identidade assexual faz parte do ativismo queer há mais de um século, embora essa história seja pouco conhecida. Ele ressalta, por exemplo, que o reverendo Carl Schlegel, pioneiro do ativismo gay nos Estados Unidos, é responsável por uma das primeiras referências explícitas à identidade assexual, clamando em um discurso composto em 1907 “[q]ue as mesmas leis para todas as instâncias da vida sexual: os homossexuais, heterossexuais, bissexuais, assexuais, sejam legítimas como agora as são para os heterossexuais” (Waters, 2020)⁶⁸.

Já na segunda metade do século XX, Waters cita a revista *Transvestia*, escrita por e para a comunidade trans que traz em uma edição de 1965 uma breve descrição do que foi denominado de “Faixa Assexual”, representando pessoas que simplesmente têm uma libido muito baixa ou nenhum desejo sexual notável. Waters cita ainda um artigo de outubro de 1970 do jornal da Filadélfia *Gay Dealer*, que dizia que o movimento pelos direitos trans “inclui travestis, transexuais e hermafroditas de qualquer

⁶⁶ Dentre as poucas menções do termo em sites em português que pude encontrar, algumas das traduções propostas são “leito de morte das lésbicas” e “apatia sexual lésbica”.

⁶⁷ Um desses espaços é o da produção de zines – pequenos livretos publicados e distribuídos de maneira independente pelas próprias artistas. Em 2015, a pesquisadora Olivia Montoya fundou a *Ace Zine Archive*, espaço on-line que reúne e torna acessíveis zines relacionados a comunidade arco/asse.

⁶⁸ Let the same laws for all the intermediate stages of sexual life: the homosexuals, heterosexuals, bisexuals, asexuals, be legal as they are now in existence for the heterosexuals,” Schlegel said in a speech composed in 1907.

manifestação sexual e de todos os sexos — heterossexuais, homossexuais, bissexuais e assexuais” (Waters, 2020)⁶⁹.

A assexualidade também tem sido pauta dentro do movimento feminista. O trabalho desenvolvido por Przybylo investiga alguns momentos históricos nos quais a assexualidade e a arromanticidade estiveram no cerne de práticas feministas de resistência. Em *Asexual Erotics* bem como em seu trabalho de conclusão de mestrado intitulado *Asexuality and the Feminist Politics of ‘Not Doing It’*, Przybylo discute casos de feministas do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que, como resposta à Revolução Sexual, articulavam tanto a assexualidade política quanto o celibato político enquanto estratégias feministas teórica e politicamente viáveis para desafiar a instituição da heterossexualidade e afirmar a independência das mulheres, contribuindo para o fim da opressão feminina (Przybylo, 2019, p. 35). Também na década de 1970, Bezerra aponta o artigo *Asexual and autoerotic women: two invisible groups* escrito por Myra T. Johnson, em 1977, como a primeira instância no âmbito acadêmico em que a assexualidade aparece caracterizada tal como descrita hoje. Neste trabalho, partindo da análise de uma série de cartas enviadas por mulheres a editores de revistas femininas, Johnson “levanta o problema da invisibilidade e da opressão à assexualidade de algumas mulheres [...] e faz uma severa crítica à ditadura do sexo e à incompleta revolução sexual que estava em curso” (Bezerra, 2015, p. 20).

Especialmente no final da década de 1990, experiências de pessoas que não experienciavam atração sexual e/ou romântica passaram a encontrar plataformas digitais em que puderam ser compartilhadas e assim contribuir para a formação de comunidades mais coesas. Um exemplo desse processo é o artigo *My Life as an Amoeba*⁷⁰, publicado em um blog por Zoe O'Reilly em 1997, que chamou a atenção de muitas pessoas que se identificaram com seu relato pessoal sobre “ser desprovida de sexualidade” e acabaram transformando a seção de comentários dessa postagem em uma espécie de protocomunidade online de pessoas assexuais.

Pulando para o século XXI, a fundação da *Asexual Visibility and Education Network* em 2001 — e a maneira como ela influenciou a formação de outras

⁶⁹ In an October 1970 article on trans liberation, the Philadelphia newspaper *Gay Dealer* wrote that ‘Trans Lib’ – short for transgender liberation – ‘includes transvestites, transsexuals, and hermaphrodites of any sexual manifestation and of all sexes – heterosexual, homosexual, bisexual, and asexual’.

⁷⁰ Ver: <https://web.archive.org/web/19970626042139/http://dispatches.azstarnet.com/zoe/amoeba.htm>

comunidades de pessoas arro/asse nos EUA e no mundo⁷¹ — é frequentemente apresentada como um marco na história da assexualidade. A AVEN foi fundada pelo ativista estadunidense David Jay e se autodeclara a maior comunidade assexual online do mundo. Além de funcionar como um repositório de diversos recursos sobre assexualidade, é notável o poder de influência dessa comunidade no que se refere à promoção da discussão pública sobre o tema e mesmo ao vocabulário utilizado pela comunidade assexual para descrever suas experiências e identidades. Vale mencionar, contudo, que a AVEN apresenta uma definição um tanto restrita de assexualidade, embora essa definição seja problematizada e expandida nos fóruns do site e pela comunidade online e offline de maneira geral. A homepage do site define assexual como “uma pessoa que não sente atração sexual”⁷², estabelecendo uma rígida distinção entre a assexualidade enquanto “uma parte intrínseca de quem somos, assim como outras orientações sexuais” e o celibato enquanto “uma escolha de abster-se da atividade sexual”⁷³ (Aven, 2023). Nos últimos anos, novas perspectivas passaram a questionar definições de assexualidade pautadas exclusivamente em noções de inatismo, permanência e totalidade e é cada vez mais comum que a assexualidade seja explicada como “um espectro que abrange orientações sexuais nas quais o indivíduo sente pouca ou nenhuma atração sexual” (Aroaceiros, 2020b).

De maneira geral, é possível concluir que essa organização de comunidades online que sediavam o compartilhamento de informações sobre a assexualidade, somada à emergência de interesse científico e acadêmico acerca do tema constituíram um solo fértil que possibilitou a crescente popularização da assexualidade, inclusive no Brasil, principalmente nas últimas duas décadas. Nesse sentido, a fim de compreender como ela gradativamente ganhou relevância no contexto acadêmico brasileiro desde o início do século XXI, bem como entender que local minha pesquisa produzida em 2023 no Nordeste brasileiro ocupa nesse plano, apresento a seguir um panorama do debate sobre assexualidade no Brasil, reunindo pesquisas sobre o tema produzidas no âmbito da pós-graduação.

⁷¹ A tese de Elisabete Regina Baptista de Oliveira, *"Minha vida de ameba": os scripts sexo-normativos e a construção social das assexualidades na internet e na escola* (2014), traça um panorama das comunidades, sites e fóruns online dedicados ao tema da assexualidade no Brasil, muitos deles, segundo a autora, fortemente inspirados no conteúdo da AVEN.

⁷² An asexual person is a person who does not experience sexual attraction.

⁷³ Unlike celibacy, which is a choice to abstain from sexual activity, asexuality is an intrinsic part of who we are, just like other sexual orientations.

Até abril de 2023, uma pesquisa pelos termos “assexualidade” e “assexualidades”⁷⁴ no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES nos oferecia 11 resultados relevantes para este trabalho⁷⁵. Uma das mais importantes pesquisas realizadas no Brasil sobre o tema da assexualidade é a tese de doutorado da pesquisadora Elisabete Regina Baptista de Oliveira, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo (USP) em 2014. A pesquisa intitulada *"Minha vida de ameba": os scripts sexo-normativos e a construção social das assexualidades na internet e na escola* busca demonstrar, através de dados empíricos — obtidos por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas presencialmente e por e-mail com 40 pessoas auto identificadas assexuais, com idades que variavam de 15 a 59 anos, moradoras de diversas regiões do Brasil — que

a universalização e a naturalização do interesse sexual e amoroso, bem como a compulsoriedade da atividade sexual nos relacionamentos amorosos, permeiam as construções normativas de sexualidade e gênero, desta forma, patologizando a vivência de pessoas autoidentificadas como assexuais (Oliveira, 2014, p. 16).

Partindo da Teoria dos Scripts Sexuais desenvolvida pelos sociólogos John Gagnon e William Simon⁷⁶, Oliveira define *scripts sexo-normativos* como “roteiros estruturantes das condutas sociais, sexuais e de gênero, os quais legitimariam — por meio da ação das instâncias socializadoras — a compulsoriedade dos relacionamentos afetivo-sexuais nas trajetórias sociais” (Oliveira, 2014, p. 24). As contribuições teóricas de Oliveira, especialmente sua formulação do conceito de scripts sexo-normativos e a contextualização da assexualidade no contexto brasileiro desenvolvida em sua tese serão suportes fundamentais desta dissertação.

Em 2015, Paulo Victor Bezerra defende, como trabalho de conclusão de seu doutorado em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho a tese intitulada *Avessos do excesso: a assexualidade*. Nela, o pesquisador apresenta o percurso científico da assexualidade, reunindo a produção bibliográfica sobre o tema de modo a identificar e contextualizar as primeiras menções do termo, os desdobramentos

⁷⁴ Uma busca pelos termos “assexual” e “assexuais” na plataforma leva a 41 resultados, todos eles dentro das áreas de Ciências Biológicas, Ciências Agrárias ou da Saúde.

⁷⁵ Embora tenha estado dentre os resultados oferecidos pela plataforma para a busca pelos termos “assexualidade” e “assexualidades”, a tese *Taxonomia e biologia de Ostracoda semiterrestres do estado de São Paulo* foi excluída da amostra por tratar de uma concepção biológica do termo assexual, no contexto dos estudos da Zoologia.

⁷⁶ Rompendo com um paradigma essencialista da sexualidade, a Teoria dos Scripts Sexuais traz uma perspectiva da sexualidade “como fenômeno social, com destaque para o papel da cultura na modelagem das condutas sociais. Nesse sentido, os comportamentos sexuais seriam o resultado de aprendizagem, realizada por meio das interações sociais” (Oliveira, 2014, p. 58).

em direção ao surgimento de comunidades digitais de pessoas assexuais e ao aumento da produção acadêmica a respeito do tema. A partir de uma investigação da assexualidade enquanto tribo virtual, o trabalho conclui que ela pode ser incluída na gama de produções de subjetividade típicas do dispositivo da sexualidade. O mesmo Bezerra organiza e publica em 2019 pela Editora EDUEL o livro *Assexualidade: subjetividades emergentes no século XXI* que também é referência importante nos estudos sobre assexualidade produzidos no Brasil, tratando-se de um dos poucos livros publicados no país que se dedicam de maneira exclusiva ao tema.

Em 2016, Luigi D’Andrea defende a dissertação de mestrado intitulada *Deslocando Sobre o Arcos-Íris com Tonalidades Cinza e Preto: Assexualidades em Trânsito* no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. O título do trabalho faz referência às cores da bandeira assexual, representada na figura 2, cuja configuração foi consolidada no contexto dos fóruns da AVEN em 2010. A pesquisa investiga os processos de subjetivação e emergência da assexualidade na contemporaneidade apoiada nas considerações teóricas de Michel Foucault e na teoria queer, compreendendo a assexualidade como orientação sexual e como ato político. Essa pesquisa foi transformada em livro, publicado pela Editora Metanoia em 2017.

Figura 2 – Bandeira da comunidade assexual.



Fonte: Wikipedia.

Também em 2016, Valéria Konc dos Santos defende no contexto do Programa de Mestrado em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo a dissertação *(AS)Sexualidades: processo de subjetivação e resistência*. Nela, a pesquisadora apresenta uma revisão bibliográfica sobre a assexualidade, incluindo livros, teses, dissertações, reportagens e relatos de membros de comunidades virtuais assexuais e compreende a assexualidade enquanto força micropolítica de resistência em uma sociedade sexualizada.

Em 2019, no contexto do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás, Giorgia de Aquino Neiva defende a tese de doutorado *“Já Experimentou Para Saber Se Gosta?” – Assexualidades Na Sociedade Sexualizada*. Trata-se de um estudo etnográfico baseado em observação participante em um fórum online, entrevistas semiestruturadas, questionários online e observações e diálogos estabelecidos em encontros presenciais com pessoas autoidentificadas assexuais. No mesmo ano, para obtenção do título de mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Pamella Emília de Queiroz Araújo defende a dissertação *O silêncio lá de baixo - autobiografia em cinema de animação*, onde explora o processo de produção do curta-metragem de animação de caráter autobiográfico intitulado *O silêncio lá de baixo*, além de dissertar sobre questões relativas à autobiografia, assexualidades e a relação entre cinema de animação e artes visuais.

Por fim, em 2021, dois trabalhos sobre o tema foram identificados. O primeiro deles, intitulado *A construção de identidade de adolescentes assexuais em comunidades virtuais*, consiste na dissertação de Mestrado em Psicologia do pesquisador João Florentino Cunha, da Universidade Federal da Bahia. Cunha utiliza a perspectiva da Psicologia Semiótica Cultural para, através de um estudo exploratório em uma comunidade virtual assexual brasileira, investigar a construção da identidade de adolescentes assexuais e suas narrativas de transição. O segundo, é *Desejos Contingentes e Obrigatórios: produção científico-tecnológica, politização da sexualidade e o conceito de desejo sexual*, de Mauro Martins Costa Brigueiro, defendido no âmbito do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Trata-se de uma análise de diferentes trajetórias do conceito de desejo sexual, que busca assinalar a multiplicidade e o dinamismo das definições em torno dessa categoria no universo científico especializado e no ativismo social. Em um momento da tese, Brigueiro destaca as estratégias adotadas por pessoas assexuais em sua tentativa de legitimar sua

identidade enquanto um dentre vários níveis de problematização que sustentam seu argumento sobre o caráter nômade e produtivo da noção de desejo sexual.

Os oito trabalhos brevemente descritos acima têm em comum o fato de discutirem a assexualidade de maneira que reflete como o tema é mais amplamente entendido hoje, enquanto identidade, orientação sexual e, por vezes, enquanto discurso e movimento político. Observando as intersecções entre as pesquisas, também salta aos olhos como a grande maioria delas são produções na área da Psicologia, o que nos serve de parâmetro para entender como o conceito evolui ao longo dos últimos anos no Brasil por uma perspectiva acadêmica das ciências da saúde. Por outro lado, três trabalhos integrantes da amostra que não contém o termo “assexualidade” no título, mas trazem-no em seu resumo chamam atenção pela maneira como a palavra é utilizada.

Em 2001, a tese de doutorado em Psicologia pela Universidade de São Paulo de título *Deficiência e a mensagem reveladora da instituição especializada: dimensões imagética e textual*, de Maria Eloisa Famá D'Antino, investiga as concepções de deficiência que norteiam a produção publicitária de instituições de caráter assistencial-filantrópico especializadas no atendimento a pessoas com deficiência física ou mental, buscando compreender de que maneira essas mensagens atuam na perpetuação do estigma em relação à pessoa com deficiência. No resumo do trabalho⁷⁷, D'Antino afirma que os resultados de sua pesquisa apontam para a

constatação que a propaganda institucional veiculado [sic] na mídia [...] vincula a imagem da pessoa com deficiência a carência, incapacidade, dependência, abandono, infantilização, **assexualidade** etc., silenciando suas vozes e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, expondo e distorcendo suas imagens ao sabor das necessidades econômicas dos [sic] próprias instituições (D'antino, 2001, grifo nosso).

Já em 2009, em sua tese de doutorado em Psicologia Social para a Universidade de São Paulo, intitulada *A experiência de conviver com HIV/AIDS na velhice*, Wilson Aparecido Silva busca apresentar experiências de pessoas acima de 60 anos convivendo com o HIV/Aids, partindo de um contexto de aumento de casos entre pessoas dessa população. Nesse sentido, afirma que a “velhice é cercada por uma série de preconceitos e estereótipos (*ageism*) em razão da idade ou geração e o HIV/Aids nessa fase da vida gera perplexidade, pois rompe com o estereótipo da velhice como uma fase marcada pela **assexualidade**, recolhimento e passividade” (Silva, 2009, grifo nosso).

⁷⁷ Até o momento de conclusão desta pesquisa, a tese citada não estava disponível para leitura, logo foi impossível confirmar se há alguma tentativa de diferenciação entre os dois conceitos na versão integral do texto. O resumo mencionado está disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001209765>.

Também em 2009, temos a dissertação de mestrado intitulada *A diversidade entra na escola: histórias de professores e professoras que transitam pelas fronteiras da sexualidade e do gênero*, de Neil Franco, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Nela, investiga-se como “o/a professor/a gay, travesti e lésbica ao exercer a profissão docente não se desvincula da sexualidade e do gênero inscritas em seu corpo”, acrescentando que a presença desses corpos no espaço da docência problematiza, entre outras questões,

[...] as restrições para se discutir a diversidade sexual e de gênero na escola, a rígida construção dos princípios definidores do ser docente, a **assexualidade** historicamente atribuída aos sujeitos que atuam na profissão docente e a estabilidade e a legitimidade que compõem as bases estruturais do conhecimento escolar (Franco, 2009, p. 18, grifo nosso).

Nos três trabalhos supracitados, o termo “assexualidade” é empregado não como identidade ou orientação sexual, mas como sinônimo do que os estudos assexuais entendem como *dessexualização*. Ao contrário do que a terminologia usada nos trabalhos mencionados possa sugerir, uma perspectiva interseccional⁷⁸ da assexualidade não apenas consiste em algo distinto da dessexualização, como está especialmente interessada em investigar essa desigualdade que permeia a presunção de desejo e atração sexual, ou seja, em quais casos a sexualidade é compulsória e em quais ela é proibida ou condicional, quais mecanismos sustentam essas diferenças e para quais fins.

Dessa forma, esses trabalhos ilustram a importância de demarcar as diferenças entre “assexualidade” e “dessexualização” a partir da terminologia consolidada no âmbito dos estudos assexuais e exemplificam como as contribuições do ativismo assexual podem afetar diversas populações, ultrapassando a comunidade assexual por si só. Nos trabalhos de D’Antino e de Silva, por exemplo, vemos como a dessexualização de pessoas mais velhas e pessoas com deficiência pode acarretar problemas de saúde pública e de ordem social, partindo de expectativas socialmente compartilhadas sobre as vivências dessas populações. Ao discutir a erótica do envelhecimento, Przybylo afirma que

⁷⁸ Carla Akotirene nos oferece uma definição do termo interseccionalidade conforme cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, descrevendo-a como categoria que “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais” (Akotirene, 2019, p. 18). Dessa forma, a partir da popularização acadêmica do termo, a interseccionalidade passa a ser entendida como uma perspectiva que considera a complexa rede de desigualdades constituída pela intersecção de identidades historicamente marginalizadas, ressaltando a inseparabilidade estrutural dessas identidades e como isso se expressa na materialidade de nossas vidas sociais e políticas.

o corpo alterado pelo tempo tende a ser socialmente desprezado – considerado feio, inútil aos esquemas de produtividade e reprodução capitalista, e marcado como incapaz de desejo e não merecedor de interesse sexual. [...] A dessexualização de pessoas mais velhas opera sob a presunção de que adultos em processo de envelhecimento não têm futuro, de que não vale a pena preservá-los, de que são dispensáveis e não dignos de experimentar prazer, desejo ou sensualidade (Przybylo, 2019, p. 112-113)⁷⁹.

Ela enfatiza ainda que os estudos assexuais apontam como o uso intercambiável dos termos “dessexualização” e “assexualidade” impossibilita uma identificação assexual positiva, representando erroneamente a assexualidade enquanto algo pejorativo, limitante, prejudicial e, conseqüentemente, indesejável (Przybylo, 2019, p. 122-123). Vemos nos exemplos supracitados como a assexualidade, compreendida erroneamente nesse contexto enquanto sinônimo de dessexualização, é colocada no mesmo plano de uma série de circunstâncias negativas tais como passividade, incapacidade e infantilização. Ou seja, a possibilidade real de que pessoas mais velhas ou pessoas com deficiência sejam assexuais não deve ser confundida com a dessexualização sistematizada dessas populações. Além disso, é interessante que reconheçamos e investiguemos como tais intersecções complicam a experiência e o processo de autoconhecimento de pessoas assexuais que são atravessadas por identidades discursivamente e institucionalmente dessexualizadas.

Partindo desse panorama, uma hipótese que pode ser levantada para explicar a utilização dos dois termos enquanto sinônimos nesses três últimos trabalhos é o momento em que foram publicados, todos antes de 2010. Essa virada de década marca um período quando a assexualidade enquanto orientação sexual ainda começava a ganhar reconhecimento no Brasil, quando informações sobre a assexualidade da forma como a entendemos hoje passaram a circular com mais rapidez e alcance mediante a democratização do acesso à internet no país. Não é à toa que a tese de doutorado da pesquisadora Elisabete Regina Baptista de Oliveira, concluída em 2014, foi o primeiro trabalho citado na amostra. Ao descrever de maneira minuciosa a metodologia utilizada em seu trabalho, Oliveira compartilha como se deparou, no primeiro semestre de sua pesquisa, com a “inexistência, na época, de literatura acadêmico-científica sobre o tema no Brasil”, o que a levou a pensar em formas de compartilhar com o público brasileiro suas leituras da produção internacional sobre assexualidade. Ela decidiu então criar “um

⁷⁹ The body altered with time tends to become a site socially despised – rendered ugly in appearance, useless in capitalist schemes of productivity and reproduction, and marked as not worthy and not capable of sexual interest and desire. [...] The desexualization of older adults operates on the assumption that aging adults do not have a future, are not worth preserving, are “disposable” and not entitled to pleasure, desire, or sexiness.”

espaço virtual no qual pudesse publicar resenhas desses trabalhos, disponibilizando-os em português e em linguagem não acadêmica para pessoas interessadas no tema no Brasil” (Oliveira, 2014, p. 34). Assim, ela criou em dezembro de 2010 o *Blog Assexualidades*, que de maneira inesperada, “tornou-se referência para assexuais e demais interessados no tema no Brasil” (Oliveira, 2014, p. 36), preenchendo uma lacuna na divulgação de conhecimento sobre a temática e contribuindo de maneira decisiva para o alastramento da discussão acerca da assexualidade no contexto brasileiro⁸⁰.

Assim, é interessante observar como evoluiu a abordagem da assexualidade no contexto acadêmico brasileiro ao longo dos anos, não apenas conceitualmente, como vimos nos exemplos acima, mas também em que áreas de conhecimento e atuação o tema parece despertar mais curiosidade e inquietação. Por exemplo, de acordo com a amostra reunida nesta seção, podemos concluir que, embora o interesse pela assexualidade tenha se aproximado da educação nos últimos anos, como vimos no trabalho de Oliveira (2014), e da arte, como na produção de Araújo (2019), a maior parte das produções descritas acima são do campo da Psicologia. Além disso, há uma escassez de teses, dissertações ou mesmo artigos produzidos no Brasil que lidem com representações da assexualidade e da arromanticidade na literatura ou que localizem os estudos assexuais enquanto campo teórico capaz de dialogar com a análise e a crítica literária.

Trata-se de uma configuração que parece não se restringir ao contexto brasileiro. Hanson chama atenção para como, “[a] pesar da crescente atenção conferida à assexualidade nas ciências sociais e na cultura popular nos últimos anos, a assexualidade ainda não é alvo de um interesse acadêmico consistente nas ciências humanas, particularmente nos estudos literários” (Hanson, 2014, p. 344)⁸¹, uma lacuna epistemológica que a pesquisadora estadunidense considera sintomática de uma propensão cultural mais ampla para o apagamento da assexualidade. Contudo, no

⁸⁰ Sobre a popularização do tema da assexualidade no contexto brasileiro, vale mencionar a inclusão na telenovela *Travessia*, escrita por Gloria Perez e exibida pela Rede Globo de outubro de 2022 a maio de 2023, de Caíque e Rudá, ambos personagens assexuais interpretados respectivamente pelos atores Thiago Fragoso e Guilherme Cabral. Embora ultrapasse o âmbito da análise aqui proposta, a TV aberta e a telenovela brasileira ainda se configuram enquanto espaços populares e de grande alcance nos quais novas discussões são apresentadas à população brasileira através de seus conteúdos. Por causa da repercussão das personagens, muitos jornais e revistas populares brasileiras publicaram matérias sobre assexualidade: o programa de variedades *Fantástico*, da mesma emissora, chegou a exibir uma reportagem especial sobre o tema em dezembro de 2022, em que trouxe o depoimento de pessoas assexuais compartilhando suas experiências e ressaltando a importância da representatividade promovida pela novela no combate à ignorância sobre o tema no Brasil.

⁸¹ Despite increased attention to asexuality in the social sciences and in popular culture in recent years, asexuality has yet to receive sustained scholarly interest in the humanities, particularly in literary studies.

decorrer desta pesquisa pude encontrar algumas leituras assexuais de textos literários na forma de artigos acadêmicos produzidos em língua inglesa (Smith, 2020; Fedtke, 2014; Kurowicka, 2020; Miller, 2020), e bem como observar a abertura de eventos acadêmicos para a discussão desse tipo de produção. Chamo atenção para o trabalho desenvolvido pelo *Arizona Center for Medieval & Renaissance Studies*, centro de pesquisa localizado na Arizona State University, nos Estados Unidos. Em 2020, o grupo promoveu a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*⁸², que reuniu apresentações e debates sobre leituras assexuais de textos literários e dramáticos da Idade Moderna⁸³. Esses casos indicam um movimento em direção à exploração das mútuas contribuições teórico-críticas que os estudos literários e os estudos assexuais podem oferecer.

2.2 Estudos assexuais e suas contribuições teórico-críticas

Em seu artigo *New Orientations: Asexuality and Its Implications for Theory and Practice*, publicado em 2010, KJ Cerankowski e Megan Milks já chamavam atenção para a necessidade de um trabalho analítico crítico sobre a assexualidade e, embora naquele momento ainda não considerassem demarcar um campo de conhecimento específico, previam que eventualmente um se formaria (Cerankowski e Milks, 2010, p. 654). Nesse mesmo texto, os pesquisadores convidavam estudiosas e pesquisadoras das ciências humanas a levar o estudo da assexualidade mais a sério e, além disso, repreendiam a lentidão dos círculos acadêmicos feministas e queer para reconhecer a assexualidade como objeto acadêmico digno de análise.

Apenas quatro anos após a publicação desse artigo, Cerankowski e Milks narram como acompanharam a formação dessa área de investigação, inicialmente com foco na psicologia social e no desenvolvimento de explicações fisiológicas para a assexualidade, tendo posteriormente começado a se expandir para o domínio dos estudos literários, estudos sobre deficiência, estudos culturais, entre outros. Eles narram o desenvolvimento dos estudos assexuais na introdução do compêndio *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*, a primeira coleção de ensaios críticos a ser publicada em formato de livro sobre o tema da assexualidade, e que segue sendo um texto basilar nos estudos sobre o tema.

⁸² A mesa redonda está disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vSgG02fH6M>.

⁸³ Diversas falas extraídas dessa mesa redonda serão referenciadas neste trabalho.

Assim, enquanto área de produção de conhecimento, os estudos assexuais se baseiam nas contribuições dos estudos feministas, da teoria queer, dos estudos da deficiência e da teoria crítica da raça para oferecer uma lente crítica que investigue o sexo, o amor romântico, o casamento, a monogamia, entre outras instituições, oferecendo análises estruturais das normas sociais e das crenças culturais sobre elas. Tais análises partem de alguns conceitos que vêm se consolidando dentro do discurso assexual, tais como novas e mais amplas definições de assexualidade e arromanticidade e conceitos como sexualidade compulsória, amatonormatividade, hiperssexualização, dessexualização, entre outros, conceitos que ilustram como os campos teóricos dos estudos feministas e dos estudos queer “têm operado em grande parte a partir de uma suposição sexual universal que ignora a possibilidade da assexualidade como uma experiência viável” (Cerankowski e Milks, 2014, p. 3).

Partindo de uma definição da assexualidade dentro do regime de orientações sexuais, *assexual* é o termo guarda-chuva que representa a letra A da sigla LGBTQIAP+ e que engloba um espectro⁸⁴ de experiências nas quais indivíduos sentem pouca ou nenhuma atração sexual⁸⁵, podendo esta atração depender de determinadas circunstâncias e variar em frequência e/ou intensidade (Aroaceiros, 2020b). A fim de estabelecer uma distinção lexical entre pessoas assexuais e “não-assexuais”, Decker explica que algumas tentativas foram feitas ao longo dos anos para a consolidação de um termo que viesse a incluir essa maioria que sente atração sexual regularmente ou em geral, sendo o termo *alosexual* (o prefixo alo- exprime a noção de outro, diferente) o mais comumente utilizado dentro da comunidade assexual (Decker, 2014). Análoga à assexualidade está a *arromanticidade*, definida como “um espectro que abrange orientações românticas definidas por atração romântica nula, parcial ou condicional” (Aroaceiros, 2020a). Como mencionado anteriormente, embora a distinção entre assexualidade e arromanticidade seja importante quando falamos em termos identitários, os estudos assexuais tendem a abordá-las enquanto experiências afins que em muito dialogam entre si e o termo assexualidade é frequentemente utilizado de maneira a englobar ambas as vivências.

⁸⁴ Na língua inglesa, o termo *aspec* tende a ser empregado como uma maneira concisa de representar o espectro assexual.

⁸⁵ Entende-se por atração sexual o ato de sentir-se atraído por uma pessoa específica de maneira que essa atração culmina em desejo por relacionar-se sexualmente com essa pessoa. Dentro dos estudos da assexualidade, a atração sexual é entendida como algo distinto da libido, por exemplo, o que será recuperado mais adiante.

Há uma série de importantes elucidações conceituais que as experiências arro/asse revelam e tornam mais facilmente legíveis: a diferença entre atração sexual e desejo sexual/libido⁸⁶, por exemplo, ou mesmo as considerações que hoje convergem no chamado *Split Attraction Model* [Modelo de Atrações Separadas]⁸⁷, ou seja, a ideia de que há uma desconexão entre atração sexual e atração romântica, que podem se manifestar de maneira independente. Na busca por nuances e inclusão, diversos outros termos⁸⁸ continuam sendo introduzidos, o que de certa forma demonstra a impossibilidade de rótulos perfeitos dada a enorme fluidez e diversidade de experiências que coexistem embaixo do “guarda-chuva assexual”. Assim, conforme aponta Angela Chen, “a palavra assexual por si só não faria sentido se ela apenas descrevesse uma experiência e não me conectasse com pessoas que ajudaram a tornar essa experiência legível” (Chen, 2020, p. 15). Chen aponta aqui o caráter também político do rótulo, que serve a um propósito prático, mas não necessariamente imutável, de autocompreensão, luta por direitos e pertencimento a um grupo. A autora faz menção a uma concepção mais abrangente da assexualidade, pautada na ideia de que embora rótulos sejam úteis ao descrever identidades de forma ampla e facilitar a organização de comunidades, não necessariamente precisam definir essas identidades de maneira estrita.

⁸⁶ Chen resume a diferença entre os termos: “desejo sexual (ou libido) é o desejo por descarga de energia sexual [*sexual release*], um conjunto de sentimentos no corpo, muitas vezes combinados com pensamentos intrusivos. Pode surgir do nada e sem motivo óbvio e não ser sobre ninguém. É uma experiência interna de frustração sexual que independe da orientação sexual, [...] outra forma de dizer ‘estar com tesão’, o que pode afligir qualquer pessoa porque o tesão não precisa incluir atração sexual. [...] A atração sexual, então, é o tesão direcionado ou causado por uma pessoa específica. É o desejo de ser sexual com essa pessoa – libido com um alvo (Chen, 2020, p. 21, tradução nossa).

⁸⁷ Como explica Ela Przybylo, a arromanticidade e a assexualidade também chamam atenção para a existência de outros modos de atração, como a atração estética (atração pela aparência de alguém) e a atração sensual ou sensorial (desejo de ter contato físico não sexual com outra pessoa, o que pode incluir beijos e abraços, por exemplo). Assim, estas se configuram enquanto categorias úteis também para quem não se identifica enquanto assexual ou arromântico, uma vez que ampliam a maneira pela qual compreendemos como as pessoas se relacionam e se atraem umas pelas outras (Przybylo, 2019, p. 5).

⁸⁸ As “subcategorias” criadas dentro do termo guarda-chuva da assexualidade configuram um exemplo. Chen nos lembra que dentro do espectro assexual, há espaço para uma variedade de experiências: “Existem muitos tipos de pessoas assexuais, por exemplo, que se descrevem como repulsivos ao sexo [*sex-repulsed*], indiferentes ao sexo [*sex-indifferent*] ou favoráveis ao sexo [*sex-favorable*], dependendo de quão avessos são à atividade sexual. O espectro assexual também inclui pessoas que se identificam como assexuais cinza [*gray-asexuals*], ou *gray-A*, um termo mais amplo que abrange experiências como experimentar atração sexual apenas ocasionalmente ou não a experimentar com muita intensidade (Chen, 2020, p. 25, tradução nossa). Segundo Decker, a assexualidade cinza ou a faixa cinza da assexualidade são termos úteis “para pessoas que vivem principalmente uma experiência assexual do mundo, mas podem experimentar ou ter experimentado atração sexual e desejam reconhecê-la em seu rótulo” (Decker, p. 64, e-book). Outro exemplo é o conceito de relacionamentos queerplatônicos ou quasiplatônicos (no inglês: *queerplatonic relationships/queerplatonic partnerships*, também conhecidos pelas siglas *QPR* e *QPP*), que surge como uma resposta possível aos questionamentos dos critérios que costumam diferenciar relacionamentos românticos de relacionamentos não românticos. Trata-se, portanto, de “uma parceria ou relacionamento comprometido e íntimo de várias maneiras, mas que não é — ou não é exatamente, ou não exclusivamente ou sempre — romântico” (Young, 2022, tradução nossa).

Partindo para as categorias de análise que orientam este trabalho, a *amatonormatividade* e a *sexualidade compulsória* estarão no cerne da análise aqui proposta. O termo amatonormatividade foi cunhado pela filósofa Elizabeth Brake em seu livro *Minimizing Marriage: Marriage, Morality, and the Law* (2012), em que apresenta uma investigação crítica sobre o valor especial frequentemente atribuído ao casamento e à coabitação semelhante ao casamento, examinando a conexão dessa valorização com a moralidade e suas consequências na sociedade e na lei. Partindo do termo “heteronormatividade”, que se refere à presunção da heterossexualidade e do binarismo de gênero como normas e tudo o que transcende esse padrão como desvio, Brake define amatonormatividade como

as suposições de que um relacionamento amoroso central e exclusivo é normal para os seres humanos, na medida em que é um objetivo universalmente compartilhado, e que tal relacionamento é normativo, no sentido de que deve ser almejado preferencialmente em detrimento a outros tipos de relacionamento. A suposição de que relacionamentos valiosos devem ser conjugais ou amorosos desvaloriza as amizades e outras relações de cuidado, [e] leva ao sacrifício de outros relacionamentos em prol do amor romântico e do casamento (Brake, 2012, p. 88-89)⁸⁹.

Se retomamos alguns trechos dos diários de Louisa May Alcott, é interessante observar como, ainda no século XIX, um questionamento à amatonormatividade pode ser identificado nas entrelinhas das opiniões da autora. Em 1º de novembro de 1868, após a publicação e o sucesso do primeiro volume de *Little Women*, ela registra em seu diário: “Meninas me escrevem perguntando com quem as mulherzinhas se casam, **como se fosse esse o único objetivo da vida de uma mulher** (Cheney, 2021, p. 182, grifo nosso). A crítica ao desequilíbrio na importância atribuída ao amor romântico e ao casamento comparado a outras aspirações é algo que permeia a vida e a obra da escritora, como tentarei mostrar mais adiante.

Outro conceito fundamental para a análise proposta nesta pesquisa é o de *sexualidade compulsória*, que nos remete ao conceito de *heterossexualidade compulsória* cunhado pela escritora, professora e ativista estadunidense Adrienne Rich em seu ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, publicado originalmente em 1980. Rich define a heterossexualidade compulsória enquanto fenômeno social e ideologia que desempodera as mulheres, “um feixe de forças pelo

⁸⁹ [...] the assumptions that a central, exclusive, amorous relationship is normal for humans, in that it is a universally shared goal, and that such a relationship is normative, in that it should be aimed at in preference to other relationship types. The assumption that valuable relationships must be marital or amorous devalues friendships and other caring relationships, [and] prompts the sacrifice of other relationships to romantic love and marriage.

qual [essas] têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas — mesmo se opressivos e não satisfatórios” (Rich, 2010, p. 26). Em outras palavras, a heterossexualidade compulsória consiste das formas pelas quais a heterossexualidade tem sido organizada e mantida como instituição através de mecanismos econômicos, sociais, políticos e culturais.

Pensando na proposta desta pesquisa e na epistemologia utilizada, vale resgatar a forma como Rich chama atenção para as ramificações desse fenômeno na produção de conhecimento e nas práticas feministas. Ela afirma que o principal objetivo de seu ensaio era fazer com que “as feministas passassem a achar mais problemático ler, escrever e ensinar a partir de uma perspectiva não examinada de heterocentricidade” (Rich, 2010, p. 19). Num movimento semelhante, os estudos assexuais buscam nos levar “a repensar a centralidade do sexo nas políticas feminista e queer e considerar criticamente o que está em jogo quando a teoria queer e o movimento feminista negligenciam articulações e perspectivas assexuais (Przybylo e Cooper, 2014, p. 298)⁹⁰. Partindo da noção de heterossexualidade compulsória conforme proposta por Rich, entende-se por sexualidade compulsória o conceito desenvolvido no contexto dos estudos assexuais que “trata das maneiras pelas quais a sexualidade é presumida natural e normal em detrimento a diversas formas de vivências, relacionamentos e identidades assexuais ou não-sexuais” (Przybylo, 2019, p. 1)⁹¹.

Contudo, essa não é a única tentativa teórica de explicar a centralização do sexo em nossa sociedade. Oliveira fala de uma *sexonormatividade*, definida como “o conjunto de normas sociais que estabelece a universalidade do interesse afetivo-sexual, a compulsoriedade da atividade sexual nas relações amorosas e a centralidade das relações afetivo-sexuais nas construções sociais de sexualidade e gênero” (Oliveira, 2014, p. 16). Mais adiante em sua pesquisa, inspirada pela matriz teórica dos scripts sociais desenvolvida pelos sociólogos estadunidenses John Gagnon e William Simon no livro *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality* (1973), Oliveira passa a conceber a sexonormatividade como uma matriz produtora de *scripts sexo-normativos*, ou seja, roteiros estruturantes das condutas sociais, sexuais e de gênero, os quais

⁹⁰ Asexuality encourages us to rethink the centrality of sex to feminist and queer politics, and to consider critically what has been at stake in the neglect of asexual articulations and perspectives by queer theory and the feminist movement”.

⁹¹ [...] speaks to the ways in which sexuality is presumed to be natural and normal to the detriment of various forms of asexual and nonsexual lives, relationships, and identities.”

legitimariam - por meio da ação das instâncias socializadoras - o caráter compulsório dos relacionamentos afetivo-sexuais nas trajetórias sociais. A partir da definição de Oliveira, entendo sexonormatividade como uma tradução do termo em inglês *erotonormativity* e um conceito análogo à sexualidade compulsória.

Já o sociólogo Mark Carrigan fala de uma “*sexual assumption*,” ou “presunção sexual”, definida como “a pressuposição raramente questionada de que a atração sexual é universal (...) e uniforme (...) de modo que sua ausência deve ser explicável em termos de uma patologia distinguível (Carrigan, 2013)⁹². Ela Przybylo, por sua vez, cunha o termo *sexusociety*⁹³, um sinônimo para “mundo sexual” que serve para indicar textualmente a onipresença da sexualidade na contemporaneidade ocidental, e que “estaria para pessoas assexuais tal qual o patriarcado está para feministas e a heteronormatividade está para populações LGBTQ, no sentido de que constitui a força opressiva contra a qual algum tipo de organização e resistência deve ocorrer” (Przybylo, 2011, p. 446)⁹⁴. Hanson tenta organizar a maioria desses conceitos de maneira a tornar compreensíveis as relações entre eles:

A heteronormatividade sempre mascara a raiz do apagamento assexual: uma sexonormatividade profundamente enraizada e amplamente difundida, que posiciona e privilegia a experiência da atração sexual como normativa e é expressa de forma mais emblemática na presunção sexual. A sexonormatividade já está sempre presente na heteronormatividade; a sexualidade compulsória está embutida na heterossexualidade compulsória (Hanson, 2014, p. 345)^{95 96}.

Baseado nos conceitos apresentados até aqui, vemos que em uma sociedade marcada pela sexualidade compulsória, ou seja, que pressupõe a atração ou o desejo sexual como característica humana básica, é comum que pessoas assexuais sejam vistas como incompletas, reprimidas ou mesmo doentes. De maneira análoga, em uma sociedade atravessada pela amatonormatividade, ou seja, que localiza relacionamentos românticos no topo de uma rígida hierarquia social em detrimento a outros

⁹² [...] the usually unexamined presupposition that sexual attraction is both universal (...) and uniform (...) such that its absence must be explicable in terms of a distinguishable pathology.

⁹³ Em seu trabalho, Oliveira *sexusociety* traduz como sexo-sociedade.

⁹⁴ The ‘sexual world’ is for asexuals very much akin to what patriarchy is for feminists and heteronormativity for LGBTQ populations, in the sense that it constitutes the oppressive force against which some sort of organizing and rebellion must take place.

⁹⁵ Heteronormativity always masks the root cause of asexual erasure: a more deeply rooted, more widespread erotonormativity, which positions and privileges the experience of sexual attraction as normative and is expressed most emblematically in the sexual assumption. Erotonormativity is always already present in heteronormativity; compulsory sexuality is embedded in compulsory heterosexuality.

⁹⁶ Neste trabalho, adoto o conceito de sexualidade compulsória por sua relação direta com os estudos feministas — por partir do termo desenvolvido por Rich —, uma que destaca as fronteiras que possibilitam trocas entre os estudos assexuais e os estudos feministas, trocas essas que são relevantes dada a linha de pesquisa a qual estou vinculada.

relacionamentos ou aspirações, pessoas aromânticas podem ser taxadas de insensíveis ou emocionalmente imaturas. A análise desses conceitos através de uma perspectiva interseccional revela os específicos desafios enfrentados por pessoas arro/asse mais velhas, não brancas, com deficiência, entre outros atravessamentos.

Nesse contexto, tornam-se relevantes os conceitos de *dessexualização* e *hiperssexualização*, que nos ajudam a compreender como as expectativas sociais acerca da naturalização da sexualidade afetam indivíduos de diferentes populações. Em outras palavras, os estudos assexuais oferecem ferramentas que esclarecem para quem a sexualidade é compulsória, bem como a quem ela é proibida ou controlada, buscando compreender as relações entre a assexualidade e questões de racismo, colonialismo, capacitismo e masculinidade. Nesse sentido, Przybylo define dessexualização como

um fenômeno distinto da assexualidade na medida em que impõe uma ausência do sexo e do desejo sexual não como possibilidade erótica, mas como estratégia biopolítica, oferecendo a promessa do sexo apenas para aqueles que são entendidos como tendo um direito a isso. O sexo é uma promessa distribuída de forma desigual, e suas qualidades salutareis são concedidas com mais frequência a populações brancas, de classe média, sem deficiência e heterossexuais, que são entendidas como socialmente valiosas (Przybylo, 2019, p. 67)⁹⁷.

No artigo *What's R(ace) Got To Do With It?: White Privilege & (A)sexuality*, Alok Vaid-Menon contribui para uma noção mais expansiva e crítica da assexualidade, deslocando o termo a fim de descrever a distância que sempre sentiu de qualquer coisa sexual enquanto pessoa do Sul da Ásia e “a mistura de poder, vergonha, desejo e medo que faz com que eu me sinta desconfortável pensando em mim mesmo como um corpo sexual” (Vaid-Menon, 2014). Assim, ilustra a complexa experiência de grupos para os quais a assexualidade pode parecer suspeita por se aproximar um pouco demais de estereótipos sexuais produzidos pelo sexismo, racismo, colonialismo, capacitismo e outras formas de violência:

Enquanto pessoa queer do sul da Ásia, não me sinto confortável em atribuir a identidade de “assexual” ao meu corpo. Parte das formas pelas quais homens marrons têm sido oprimidos no mundo ocidental é através de sua desmasculinização e dessexualização (ver livro *Racial Castration*, de David Eng). O que então significaria para mim me identificar como “assexual”? Como isso se configuraria enquanto agência em um contexto de supremacia branca? É possível que eu expresse autenticamente “minha” (as)sexualidade ou estou sempre encenando lógicas coloniais? [...] Independentemente do status da minha libido, não tenho certeza se algum dia me sentirei confortável

⁹⁷ Desexualization is here a phenomenon distinct from asexuality in that it imposes an absence of sex and sexuality not as an erotic possibility but as a biopolitical strategy, dispensing the promise of sex only to those who are understood as having a right to it. Sex is a promise unevenly distributed, and its salutary qualities are most frequently granted to white, middle-class, able-bodied, and heterosexual populations, which are understood as socially valuable.

em me identificar como assexual porque parece que estou traindo meu povo (Vaid-Menon, 2014)⁹⁸.

Por outro lado, entende-se por hiperssexualização “a estigmatização de alguns grupos — especialmente homens gays e grupos racializados — como excessivamente sexuais e lascivos e, portanto, necessitados de ‘controle populacional’” (Przybylo, 2019, p. 16)⁹⁹. Przybylo cita dois exemplos no contexto estadunidense: primeiro, a hiperssexualização de mulheres porto-riquenhas, negras e indígenas a fim de justificar práticas eugênicas de esterilização compulsória executadas sob o argumento de controle populacional; e segundo, a hiperssexualização da masculinidade negra a fim de justificar a violência contra homens negros sob o argumento da “proteção” da castidade de mulheres brancas (Przybylo, 2019, p. 44).

Angela Chen dedica um capítulo de seu livro às complicadas intersecções entre (as)sexualidade e raça¹⁰⁰, em que a autora reúne narrativas de mulheres latinas e negras que se identificam como assexuais sobre como ser percebida como “exótica” e promíscua por causa de estereótipos raciais faz com que sua identidade assexual pareça menos crível, sendo geralmente atribuída à repressão sexual ou algum complexo de ordem médica. Esses relatos ilustram como, além de ter que navegar por uma identidade que ainda é amplamente submetida a processos de apagamento (a assexualidade), essas mulheres precisam se preocupar constantemente com como suas experiências se adequam ou fogem aos estereótipos raciais (Chen, 2020, p. 76).

Especialmente através dos conceitos de hiperssexualização e dessexualização, percebemos como a teoria crítica de raça e os estudos da deficiência¹⁰¹ estão imbricados nos estudos assexuais. Além disso, é importante explicitar que há também um claro

⁹⁸ As a queer South Asian I don’t feel comfortable ascribing the identity of ‘asexual’ to my body. Part of the ways in which brown men have been oppressed in the Western world is by de-emasculating them and de-sexualizing them (check out David Eng’s book *Racial Castration*). What then would it mean for me to identify as an ‘asexual?’ What would this agency look like in a climate of white supremacy? Can I ever authentically express ‘my’ (a)sexuality or am I always rehearsing colonial logics? [...] Regardless or not of the status of my libido, I’m not sure I will ever feel comfortable identifying as asexual because it seems like I am betraying my people.

⁹⁹ [...] the branding of some groups – most especially gay men and racialized groups – as excessively sexual and lascivious and thus in need of “population management”.

¹⁰⁰ Cabe mencionar que a relação entre esses dois conceitos e o racismo vem sendo investigada por diversos nomes do feminismo negro, com destaque para o trabalho de Patricia Hill Collins em *Pensamento Feminista Negro* (2019). Neste livro, Collins discute as imagens de controle da *jezebel* e da *mammy* que, de maneira resumida, consistem em estereótipos relacionados ao controle da sexualidade da mulher negra por meio de sua hiperssexualização e dessexualização, respectivamente. Collins localiza o surgimento dessas imagens na era da escravidão, mas demonstra como elas seguem se reinventando enquanto instrumentos da opressão.

¹⁰¹ Os trabalhos desenvolvidos por Eunjung Kim (*Asexualities and Disabilities in Constructing Sexual Normalcy*) e Ianna Hawkins Owen (*On the racialization of asexuality*) são excelentes exemplos, ambos publicados no compêndio *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives* (2014).

esforço decolonial na campanha de dismantelamento de padrões cisheteronormativos e patriarcais de compreender o sexo e os relacionamentos. O'Mara resume a afinidade entre essas áreas de conhecimento quando afirma que:

[o] casamento, a família biológica e o amor romântico são naturalizados pela supremacia branca, pelo colonialismo e pelo capitalismo industrial. Sexo demais ou de menos “nos corpos errados” tem sido usado para justificar a supremacia branca, a eugenia, a colonização e outras formas de violência contra corpos negros, pardos, com deficiência e feminizados (informação verbal)^{102 103}.

Os conceitos apresentados acima possibilitam que usemos a assexualidade como uma lente através da qual considerar diversos artefatos culturais. Na próxima sessão, mas também em todo o próximo capítulo, apresento elementos de uma perspectiva crítica que permite uma prática de leitura assexual de textos literários e dramáticos. No caso específico desta análise focada em *Little Women*, destacarei especialmente a resistência da protagonista Jo March à sexualidade compulsória, à amatonormatividade e aos scripts sexo-normativos vigentes. Para além de afirmar que Jo era assexual e arromântica da forma como entendemos os termos hoje, algo que é impossível de provar, espero ter demonstrado no primeiro capítulo desta pesquisa que, embora se trate de um texto escrito no século XIX, continuamos lendo o romance de Alcott *hoje* e ler nunca é uma atividade passiva: enquanto leitoras, também ajudamos a construir o sentido de um texto. Minha própria trajetória de descoberta de *Little Women*, em que parto da mais recente adaptação audiovisual para então acessar a obra original, demonstra como novos públicos, com novos e mais diversos repertórios, seguem conhecendo e se reconhecendo em Jo March. A partir dos recursos teórico-críticos disponibilizados hoje pela comunidade arro/asse e pela produção acadêmica dos estudos assexuais, novas dimensões da personagem se tornam legíveis, novos insights se tornam possíveis sobre o romance, processo com que tanto o livro — que cresce em complexidade — quanto seu público leitor — cuja experiência de leitura é enriquecida — só tem a ganhar.

¹⁰² Marriage, biological family, and romantic love are naturalized by white supremacy, settler colonialism, and industrial capitalism. Too much, and too little sex in the quote-unquote wrong bodies have been used to justify white supremacy, eugenics, colonization, and other violence against black, brown, disabled, and feminized bodies.

¹⁰³ Trecho da fala da pesquisadora Ashley O'Mara durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

2.3 Lendo assexualmente

A ideia de ler assexualmente textos literários pode ser vista como uma manifestação do precedente estabelecido pelos estudos queer de olhar para trás na história, em busca de instantes de queeridade que revelem novas camadas de sentido nesses textos, a fim de estabelecer conexões entre passado e presente. Uma dimensão da prática de leituras queer e especialmente de leituras assexuais de textos literários é a íntima relação entre sexualidade, subjetividade e narrativa. Nesse sentido, Hanson aponta como o romance, com a amplitude de seu público e sua preocupação com o casamento e com o caráter reprodutivo da sexualidade durante sua ascensão nos séculos XVIII e XIX, “serviu como um onipresente e influente instrumento de um poder discursivo amplamente difundido que estabelece os limites que determinam quais sexualidades são culturalmente permitidas ou vistas como anormais e, ao mesmo tempo, perpetua o apagamento da assexualidade (Hanson, 2014, p. 344)¹⁰⁴.

Hanson acrescenta que “[o]s efeitos da assexualidade na narrativa são muito mais abrangentes do que o estreito subconjunto de histórias sobre pessoas assexuais e o aparecimento ocasional de personagens possivelmente assexuais na ficção podem sugerir (Hanson, 2014, p. 345)¹⁰⁵. Embora esse compêndio de histórias possa, de fato, não ser muito vasto, isso não descarta a importância ou diminui o impacto de investigá-lo a partir do aparato teórico-crítico estabelecido nas últimas décadas a partir da comunidade arco/asse. Pelo contrário, a ficção é um âmbito produtivo para a exploração e o desenvolvimento de discursos contemporâneos acerca de construções identitárias. Além disso, leituras assexuais de textos considerados clássicos ou mesmo canônicos contribuem para a expansão — em quantidade, mas também em direção ao passado — de um arquivo assexual que, por sua vez, consolida a assexualidade enquanto uma possibilidade histórica e revelam que, na medida em que flexibilizamos o conceito de assexualidade, esse compêndio pode se revelar mais amplo e diverso do que antes imaginado.

¹⁰⁴ The novel [...] has served as one of the most pervasive and influential instruments of the highly diffuse discursive power that both dictates the bounds of culturally permissible and aberrant sexuality and enacts asexual erasure.

¹⁰⁵ Asexuality’s effects on narrative are much farther-reaching than the narrow subset of stories about asexuals and the occasional appearance of arguably asexual characters in fiction might suggest.

Nesse sentido, a leitura assexual de *Little Women* proposta neste trabalho estará pautada no conceito de *ressonâncias assexuais*¹⁰⁶. No artigo *Asexual Resonances: Tracing a Queerly Asexual Archive* (2014), Przybylo e Cooper defendem

uma concepção menos rígida da assexualidade, sintonizada menos com figuras autoidentificadas assexuais do que com “ressonâncias assexuais” – ou traços, toques, instâncias – que nos permitem buscar a assexualidade em lugares inesperados. Através dessa ampliação *queer* do que pode “contar” como assexualidade, especialmente historicamente falando, cria-se espaço para compreensões e manifestações pouco ortodoxas e imprevisíveis da assexualidade. Por meio de uma estratégia de leitura “*queermente* assexual” que investe sua atenção em toques, instâncias, momentos e ressonâncias, começamos a montar um arquivo assexual que possa acomodar os fragmentos efêmeros e indescritíveis da assexualidade que nossos métodos revelam [...] Uma perspectiva “*queermente* assexual” altera a maneira como lemos histórias, identidades e práticas queer. Ela nos desafia a revisitar histórias queer, passadas e presentes, e encoraja o ceticismo ao lidarmos com abordagens da sexualidade que não questionem a centralidade sociocultural do sexo (Przybylo e Cooper, 2014, p. 298-299)¹⁰⁷.

Em uma leitura assexual do livro *The Bone People*, romance de 1984 da escritora neozelandesa Keri Hulme, Fedtke ilustra o conceito de ressonâncias assexuais em sua análise da personagem Kerewin Holmes, afirmando que “[n]a sua descrição de Kerewin e da sua possível assexualidade, *The Bone People* nunca menciona a palavra ‘assexualidade’, mas há uma sensação de que ela está lá. Não é um vazio, mas ainda não é realmente alguma coisa definida” (Fedtke, 2014, p. 331)¹⁰⁸. Na medida em que um dos objetivos desta pesquisa consiste em, de maneira semelhante ao trabalho de Fedtke, desenvolver e apresentar uma leitura assexual do romance *Little Women* com foco na personagem Jo March, cabe neste momento definir alguns parâmetros para essa

¹⁰⁶ Vale mencionar que, ao delinear a teoria literária assexual proposta em sua análise, e partindo de um exercício de cautela frente a leituras assexuais de textos literários que precedem a organização do conceito assexualidade, Hanson propõe também em 2014 um conceito análogo ao de ressonâncias assexuais de Przybylo, afirmando que “qualquer coisa que possamos identificar como assexualidade num texto literário será mais bem designado como um exemplo de *possibilidade assexual*¹⁰⁶” (Hanson, 2014, p. 346, tradução nossa) e explica que o conceito deriva do livro *Epistemology of the Closet* em que Eve Kosofsky Sedgwick fala de uma “*homosexual possibility*”.

¹⁰⁷ Rather, we shift our focus to a blurrier imagining of asexuality; we are attuned less to self-identified asexual figures than to asexual “resonances” — or traces, touches, instances — allowing us to search for asexuality in unexpected places. Such a queer broadening of what can “count” as asexuality, especially historically speaking, creates space for unorthodox and unpredictable understandings and manifestations of asexuality. Through a queerly asexual reading strategy and an attention to the touches, instances, moments, and resonances, we begin to assemble an asexual archive that can accommodate the ephemeral and elusive fragments of asexuality that our methods uncover. [...] A queerly asexual approach alters how we read queer histories, identities, and practices. It challenges us to revisit queer histories, past and present, and encourages skepticism of any approach to sexuality that does not question the sociocultural centrality of sex.

¹⁰⁸ In its description of Kerewin and her possible asexuality, *The Bone People* never actually mentions the word “assexuality,” yet there is a sense that it is there. It is not a nothingness, yet it is not really something yet.

metodologia. Assim, uma prática de leitura “*queermente* assexual” pautada na procura por ressonâncias assexuais baseia-se em dois pontos principais:

Primeiro, afirmamos que onde há “*queeridade*” também há assexualidade. Em outras palavras, essas histórias e figuras históricas adotadas por leituras queer carregam, muito provavelmente, histórias não contadas de assexualidade que nunca foram exploradas como consequência de um desinteresse por parte da cultura, do feminismo e da teoria queer pela assexualidade. Uma prática de leitura sintonizada com ressonâncias de assexualidade captará essas instâncias, esses toques que foram negligenciados e invisibilizados por práticas de produção de arquivo e história queer centralizadas no sexo. [...] Em segundo lugar, argumentamos que a assexualidade é muito mais difundida do que comumente se supõe. Não se trata de provar que ela é estatisticamente prevalente, mas de deslocar os termos do discurso da noção de “identidade” em direção a uma compreensão mais ampla e expansiva da assexualidade que permita localizá-la historicamente, mesmo antes de suas articulações modernas (Przybylo e Cooper, 2014, p. 298)¹⁰⁹.

No que se refere a esta pesquisa, o primeiro ponto apresentado acima nos remete ao fato de que, para além de posts em redes sociais e fóruns da comunidade arco/asse que falam sobre essa interpretação por fãs da história, eu não pude encontrar até o momento de redação desta dissertação, esforços acadêmicos para ler *Little Women* e *Jo March* de maneira “*queermente* assexual”. A única instância que pude identificar em que essa possibilidade é mencionada é na tese de doutorado intitulada *Asexual Dramaturgies: Reading for Asexuality in the Western Theatrical Canon*, defendida por Anna Maria Ruffino Broussard na Louisiana State University em 2022. A pesquisadora aplica uma lente assexual para examinar diversas figuras da dramaturgia que resistem à sexualidade compulsória, desde a tragédia *Hipólito* de Eurípides até a peça *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams. Broussard discorre brevemente sobre *Little Women* na introdução de seu trabalho, afirmando que “[a] adaptação cinematográfica de Greta Gerwig, de 2019, do famoso romance de Louisa May Alcott é um exemplo de texto que pode ser facilmente lido através de lentes assexuais” (Broussard, 2022, p. 4)¹¹⁰.

De fato, embora diversas leituras *queer* de *Little Women* tenham sido desenvolvidas especialmente nos últimos vinte anos, elas tendem a focar na expressão

¹⁰⁹ First, we assert that where there is queerness there is also asexuality. In other words, those stories and historical figures embraced by queer readings and queer histories have, more than likely, untold stories of asexuality that have never been explored because of a culturally motivated, as well as feminist and queer, disinterest in asexuality. A reading practice attuned to resonances of asexuality will pick up on these instances, these touches that have been neglected and rendered invisible by a sexually motivated queer archiving and history. [...] Second, we argue that asexuality is much more pervasive than commonly assumed. This is not about proving that it is statistically prevalent but about shifting the terms of discourse from “identity” to a broader and more expansive understanding of asexuality that will allow for it to be located historically, even prior to its modern articulations.

¹¹⁰ Greta Gerwig’s 2019 film adaptation of Louisa May Alcott’s famous nineteenth century novel *Little Women* is one example of a text that could easily be read through an asexual lens.

de gênero de Jo, associada à figura do *tomboy* e/ou em uma compreensão da personagem por um viés homoerótico. Jennifer Doyle, por exemplo, descreve *Little Women* como um livro que, contrariando expectativas, tornou-se “um manual acessível sobre como ser *tomboy*, escritora, intelectual feminista, sapatão” (Doyle, 2005, p. 375)¹¹¹ e ressalta a “longa vida de Jo March não apenas como um protótipo de intelectual feminista lésbica, mas também como, de fato, uma personagem legível como lésbica” (Doyle, 2005, p. 377). Em seu artigo, Doyle apresenta os poemas escritos por Jo March aos quais temos acesso dentro da narrativa de *Little Women* como algumas das expressões mais claras de amor romântico entre mulheres no romance.

Já Kathryn Kent, em seu livro *Making girls into women: American women's writing and the rise of lesbian identity* (2003), nos oferece uma discussão abrangente sobre a importância de Louisa May Alcott para a articulação da identidade lésbica na literatura estadunidense e aponta como leituras queer de *Little Women* tendem a sub-representar o grau em que o homoerotismo está evidenciado no romance. Karin Quimby se concentra principalmente na identificação masculina de Jo através da figura do *tomboy*, mas também na função de “protolésbica” que a personagem tem exercido para grande parte do público leitor para criticar análises feministas de *Little Women* que insistem em reproduzir um “armário conceitual que mantém cultural e narrativamente ilegíveis uma série de identificações e desejos queer” (Quimby, 2003, p. 7). Fetterley também sugere que o amor entre mulheres estaria no cerne da história secreta contada em *Little Women*:

Apesar da máxima de Marmee sobre ser amada por um homem, o que vemos e sentimos ao ler *Little Women* é o amor que existe entre as mulheres: Marmee e suas filhas; Jo e Beth. Assim, embora os acontecimentos da vida de Jo sejam determinados pela mensagem explícita do livro, seu desejo de resistir ao imperativo de ser uma mulherzinha e, em vez disso, casar-se com a irmã e permanecer para sempre com a mãe é endossado pela mensagem oculta do livro (Fetterley, 1979, p. 379)¹¹².

Usando como exemplos o momento logo após o casamento de Meg, em que ela reserva seu primeiro beijo para Marmee e não para seu marido, bem como a declaração de Jo de que “o amor de mãe é o melhor do mundo”, Murphy afirma que

[...] a presença sedutora e amorosa de Marmee, que cria uma sensibilidade homoerótica profunda e inevitável ao longo do romance, acaba subvertendo

¹¹¹ [...] a workable hand-book on how to be a tomboy, a woman writer, a feminist intellectual, a dyke.

¹¹² Despite Marmee's dictum about being loved by men, what we see and feel in reading *Little Women* is the love that exists between women: Marmee and her daughters; Jo and Beth. Thus while the events of Jo's life are determined by the book's overt message, her wish to resist the imperative to be a little woman and to instead marry her sister and remain forever with her mother is endorsed by the book's covert message.

inteiramente o apelo do erotismo heterossexual, mesmo que o texto se recuse totalmente a imaginar ou tolerar qualquer outro tipo de desejo. Assim, embora nunca seja permitido que o homoerotismo seja expresso diretamente, ele domina as ações e os sentimentos das personagens femininas (Murphy, 1990, p. 576)¹¹³.

Murphy ressalta ainda que a maneira apaixonada como Jo oferece resistência à ideia de crescer e, conseqüentemente, à heterossexualidade inerente à vida adulta, é o resultado mais óbvio de sua ligação erótica com Marmee e discute como muitas críticas têm apontado quão tolos e pouco convincentes são os termos que sustentam sua rejeição a Laurie. Para Murphy,

[a] recusa de Jo a Laurie é essencial e explicitamente uma rejeição absoluta à heterossexualidade. [...] Seu apego mais intenso é por Marmee; ela quer ser mãe de Laurie, não se casar com ele. A ambigüidade da maneira como Jo o rejeita não deriva de seu repúdio ao amor romântico e ao convencional "final feliz", mas do fato de que ela não consegue, dentro dos limites deste texto e da heterossexualidade, encontrar qualquer maneira de realizar seus próprios desejos (Murphy, 1990, p. 578)¹¹⁴.

Há uma linha de raciocínio expressa em algumas das análises resumidas acima, que é apresentada como lógica e coerente principalmente no artigo de Murphy, de que o fato de Jo rejeitar relacionamentos românticos significa que o que ela rejeita de fato é relacionar-se romanticamente com homens, visto que essa seria a única possibilidade para a personagem dado seu contexto histórico. Há, é claro, outra interpretação possível, outra possibilidade viável: a de que Jo rejeita relacionamentos românticos *porque ela rejeita relacionamentos românticos*, uma leitura assexual que leva em consideração o que a personagem diz, literalmente, durante quase todo o romance. Assim, as “tolas e pouco convincentes” razões oferecidas por Jo para justificar sua negativa ao pedido de casamento de Laurie podem representar não o terror que Jo sentia da heterossexualidade especificamente, mas sua confusão diante da inexistência de um vocabulário apto a expressar a ausência de sentimentos considerados naturais e universais. Rejeitar o amor romântico, o casamento e tudo o que tais convenções implicavam não eram comportamentos concebíveis para mulheres brancas da classe social de Jo.

¹¹³ For Marmee's seductive, loving presence, which creates a profound and inescapable homoerotic undercurrent throughout the novel, eventually subverts the appeal of heterosexual eroticism entirely, while the text utterly refuses to imagine or tolerate any other kind of desire. Thus while homoeroticism is never permitted direct expression, it dominates the actions and feelings of the female characters.

¹¹⁴ Jo's refusal of Laurie is essentially and explicitly an absolute rejection of heterosexual passion. [...] Her most intense attachment is to Marmee; she wants to mother Laurie, not marry him. The ambiguity of Jo's rejection of him derives not from her repudiation of romantic love and the conventional "happy ending" but from the fact that she cannot, within the confines of this text and of heterosexuality, find any way to act out her own desires.

Dois momentos no livro que também são frequentemente usados para corroborar uma leitura lésbica de Jo são ocasiões em que ela descreve seu amor por Meg de maneira curiosa. Primeiro, na carta que envia a Marmee, quando ela se ausenta do lar para cuidar do marido doente, Jo escreve “Meg fica mais bonita a cada dia, e, às vezes, sinto que estou apaixonada por ela” (Alcott, 2020, p. 267). Já no capítulo 20, mostrando-se cada vez mais preocupada com a iminência de um relacionamento entre Meg e John Brooke, Jo afirma: “Gostaria de poder me casar com Meg eu mesma e mantê-la sã e salva dentro da família.” Sobre as possíveis interpretações dessas falas, Monnet afirma que

É possível citar os famosos gracejos de Jo sobre querer se casar com Meg e mantê-la na família ou sobre como “as mães são as melhores amantes” como evidência de algum tipo de desejo lésbico, mas isso seria sexualizar incorretamente um desejo que merece ser reconhecido em seus próprios termos: o intenso amor de Jo (e de Alcott) pela família. Embora seja discutível que qualquer desejo tenha algum tipo de componente erótico, eu sugeriria que, no caso de Alcott, o lar representava tudo, menos o amor sexual (Monnet, 2009, p. 135)¹¹⁵.

A afirmativa de Monnet de que Jo expressa um amor pela família que merece ser reconhecido em seus próprios termos corrobora uma perspectiva que percebe a assexualidade como uma perspectiva viável e necessária para a compreensão do livro mais popular de Alcott. O fato de que não pude encontrar trabalhos acadêmicos que trouxessem análises do livro a partir dessa perspectiva em meio as leituras queer já realizadas do romance reforça a recorrente insistência em ler Jo a partir de um ponto de vista essencialmente sexual. Hanson ressalta que em qualquer tentativa de tratar da assexualidade, uma dificuldade onipresente é “a demasiada fácil suposição de que toda pessoa sente atração sexual por *alguém*. Esse é um dos principais problemas com o discurso atual sobre sexualidade dentro dos estudos culturais e literários, que depende em grande parte da nossa organização da sexualidade ao longo de um eixo particular” (Hanson, 2014, p. 345)¹¹⁶, que seja, o gênero do objeto dessa presumida atração. Ela acrescenta que atitudes e preferências pelas quais poderíamos classificar orientações

¹¹⁵ One could quote Jo’s famous quips about wanting to marry Meg herself and keep her in the family or that “mothers make the best lovers” as evidence of some sort of lesbian desire, but this would be to inaccurately sexualize a desire that merits being recognized on its own terms: Jo’s (and Alcott’s) intense love of family. While it is arguable that any desire has some sort of erotic component, I would suggest that in Alcott’s case home represented everything but sexual love.

¹¹⁶ The difficulty, for any account of asexuality, is the too-easy assumption that everyone is sexually attracted to *someone*. This is one of the chief problems with current discourse about sexuality in literary and cultural studies, which depends largely upon our organizing sexuality along one particular axis.

sexuais além deste eixo específico, muitas das quais deixam implicitamente aberta a possibilidade da assexualidade, não costumam atrair muita atenção.

Aqui, é importante esclarecer que não se trata de invalidar a busca por “ressonâncias lésbicas”, por assim dizer, em Jo March, mas questionar que essa seja a única interpretação a surgir de uma leitura queer do livro, e reforçar que uma leitura assexual da personagem é tão possível quanto uma leitura lésbica. Como afirma Simone Chess: “[e]mbora certamente não se oponham às leituras queer centradas no sexo, as ferramentas dos estudos da assexualidade nos encorajam a localizar articulações queer fora dos atos sexuais e dos relacionamentos românticos” (informação verbal)^{117 118}.

Quanto ao segundo ponto elencado por Przybylo, voltando “a uma compreensão mais ampla e expansiva da assexualidade que permita localizá-la historicamente, mesmo antes de suas articulações modernas”, este trabalho visa contribuir com um movimento dentro dos estudos assexuais que busca resgatar textos literários clássicos e/ou canônicos a partir de uma perspectiva queer assexual buscando, ao mesmo tempo, queerizar esse cânone literário como também expandir a historiografia da assexualidade. Cerankowski e Milks explicam que:

[u]ma compreensão mais ampla da assexualidade exige uma noção de contexto histórico e das múltiplas iterações de não-prática e não-desejo sexual que existiram antes. Embora o registro histórico revele poucas referências à “assexualidade”, a ideia de uma pessoa que não sente atração sexual, ou que não deseja fazer sexo por várias razões, certamente não é nova. O que é relativamente “novo” é a formação de comunidades em torno de uma linguagem comum da assexualidade tal como é entendida hoje (Cerankowski e Milks, 2014, p. 1-2)¹¹⁹.

A literatura surge, portanto, como um dos espaços em que esse reconhecimento de iterações passadas pode ser desenvolvido, principalmente porque essa linguagem comum a qual os pesquisadores se referem — linguagem essa que foi e segue sendo desenvolvida pela própria comunidade arro/asse e que é essencialmente dinâmica — nos oferece novas possibilidades de leitura dessas obras. As complexidades que caracterizam a forma como são construídas a identidade e o discurso assexual são sempre obscurecidas quando dependemos exclusivamente de linguagens e concepções

¹¹⁷ While certainly not oppositional to sex-centered queer readings, the tools of asexuality studies encourage us to locate queer articulations outside of sex acts and romantic relationships.

¹¹⁸ Trecho da fala da pesquisadora Simone Chess durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

¹¹⁹ A fuller understanding of asexuality demands a sense of historical context and the multiple iterations of sexual non-practice and non-desire that have come before. Although the historical record reveals few references to “assexuality,” the concept of a person not experiencing sexual attraction or desiring to not have sex for various reasons is certainly not anything new. What is relatively “new” is the formation of communities around the common language of asexuality as it is understood today.

fornecidas por uma cultura atravessada pela sexualidade compulsória e a amatonormatividade. Como afirma Chen:

[...] linguagem é uma forma de poder. Ela cria categorias que nos ajudam a interpretar o mundo, e aquilo que não está facilmente disponível na linguagem é muitas vezes ignorado no pensamento. Um vocabulário compartilhado torna as ideias mais acessíveis, enquanto a falta de linguagem pode tornar uma experiência ilegível (Chen, 2020, p. 17)¹²⁰.

Esse é talvez o principal objetivo da análise proposta neste trabalho: enquanto pesquisadora, retorno a um texto literário clássico munida de recursos conceituais que me permitem acesso a novas dimensões da personagem principal, da história em si e mesmo dos contextos de criação e publicação da história. Ciente de que vinte anos atrás tais recursos conceituais sequer existiam da maneira como se organizam hoje, pretendo também democratizá-los e demonstrar sua viabilidade enquanto categoriais de análise aplicáveis nos estudos literários.

Dessa forma, como ressalta a pesquisadora Lisa Blake partindo de sua leitura assexual de *Muito Barulho Por Nada*, de William Shakespeare, não se trata de meramente fixar uma identidade anacrônica a personagens fictícios; mas nomear as específicas estruturas de desejo que impulsionam uma trama, usando vocabulários e conceitos específicos. Partindo deste seu trabalho, Blake propõe que

fazer uma leitura assexual também pode significar "apenas ler". Ou seja, fazer justiça ao texto, aceitando o que está ali na superfície. A assexualidade e a aromanticidade não são apenas faltas ou ausências que precisamos procurar, elas são invisibilizadas por nossa recusa em vê-las e nomeá-las (informação verbal)^{121 122}.

Nesse sentido, como tentarei demonstrar no próximo capítulo, Jo March é uma personagem que transborda ressonâncias assexuais e este trabalho é fruto de minha insistência em vê-las e nomeá-las, visto que a escassez de análises que explorem essa perspectiva ilustra um processo de invisibilização da assexualidade e da aromanticidade enquanto possibilidades viáveis de existência. A leitura que proponho do romance é guiada pela tentativa de “apenas ler” o que a personagem diz e faz, de validar suas expressões e atitudes, de fazer justiça a seus desejos.

¹²⁰ [...] language is a form of power. It creates categories that help us interpret the world, and that which is not easily available in language is often ignored in thought itself. A shared vocabulary makes ideas more accessible while a lack of language can render an experience illegible.

¹²¹ [...] doing an asexual reading might also just mean "just reading". Which is to say, doing justice to text by accepting what is just there on the surface. Asexuality and aromanticism are not merely lacks or absences that we need to hunt for, they are made invisible by our refusals to see them and name them.

¹²² Trecho da fala da pesquisadora Lisa Blake durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

Segundo um dos objetivos mais amplos deste trabalho, o de contribuir para a ocupação de espaços acadêmicos e culturais com narrativas divergentes, discuti brevemente no primeiro capítulo sobre como a *tokenização* de pessoas LGBTQIAP+ na cultura pode criar uma ilusão de diversidade. Mais especificamente, o conhecimento ainda limitado sobre as identidades assexual e arromântica, cuja representação na cultura parece estar ainda em seus momentos iniciais (especialmente quando comparado às outras letras da sigla) pode refletir numa tendência ao uso de estereótipos e à propagação de mitos e informações equivocadas sobre essas experiências, o que frequentemente é inscrita em produtos culturais como livros e filmes na forma de tropos narrativos. Os tropos (*tropes* em inglês) envolvem elementos narrativos quase sempre de pouca complexidade que são repetidos ao longo dos anos até se tornarem um padrão reconhecível e que podem se manifestar nas personagens ou no próprio enredo.

Chen aponta como, em vez de ter um valor neutro, o rótulo de assexual “implica uma série de associações negativas: sem paixão, tenso, chato, robótico, frio, puritano, frígido, carente, defeituoso” (Chen, 2020, p. 37)¹²³. Os tropos narrativos constituídos ao redor da representação da assexualidade na ficção são frequentemente amalgamados de preconceitos acerca de vivências arro/asse e que, através do alcance das expressões artísticas que os utilizam, podem contribuir para a propagação desses preconceitos. No próximo capítulo, tento explorar as relações que podem ser estabelecidas entre Jo e tais preconceções estereotipadas do que significa ser assexual e arromântico, de que maneira a personagem as corrobora e, mais importante, de que maneira ela as desafia. Além disso, discuto de que maneira a assexualidade de Jo se torna um problema narrativo em *Little Women* e quais estratégias são utilizadas para resolver esse problema a fim de dar ao romance um final “satisfatório”.

¹²³ The label of asexual implies a slew of other, negative associations: passionless, uptight, boring, robotic, cold, prude, frigid, lacking, broken.

III. “É IMPOSSÍVEL AMAR ALGUÉM QUANDO NÃO É ISSO QUE SE SENTE”: EM BUSCA DE RESSONÂNCIAS ASSEXUAIS EM JO MARCH

Here is a list of things I like more than having sex: Reading. Lying flat on my back staring at the ceiling. Peeling back the skin of a grapefruit. Watching the old man who lives in my backyard smoke weed until he becomes his lawn chair. Oatmeal. Wet paint. Strong coffee. Cheap whiskey. Riding my bike away from parties, how the night swallows me like a dragon. The wet heat of one body alone. Et cetera, et cetera, et cetera.

(Cameron Awkward-Rich)¹²⁴

De acordo com o mito grego narrado no livro VI de *Metamorfoses*, de Ovídio, houve uma mulher da Lídia chamada Aracne que, famosa por sua habilidade como fiandeira, atreveu-se a desafiar Atena, a deusa das fiandeiras e das bordadeiras. Para o desafio, Aracne teceu uma tapeçaria narrando as traições de Zeus; Atena, por sua vez, teceu uma representando os deuses do Olimpo em toda a sua majestade, incluindo quatro episódios mostrando a derrota de mortais que tinham ousado desafiar os deuses. Ao final, furiosa com a perfeição do trabalho realizado por Aracne, Atena rasga a tapeçaria produzida pela rival, que, desesperada, enforca-se. Atena, contudo, não a deixa morrer, transformando-a em uma aranha destinada a tecer eternamente.

A história de Aracne é frequentemente lida como uma alegoria para a escrita de mulheres, principalmente dentro da literatura e da crítica por elas produzidas. Essa associação encontra respaldo na etimologia: a palavra *texto* vem do latim *texere*, radical também de palavras como tecido, tessitura, tecer, e têxtil, facilmente estabelecendo uma relação entre texto e tecido, entre escrever e tecer, este último historicamente um trabalho manual atribuído a mulheres. Embora essa atribuição derive do fato dessas atividades se restringirem ao âmbito doméstico e carregarem pouco valor social, Campello ressalta que “no âmbito do mito, essa relação entre a mulher e o tecer ocorre de modo oposto. Todos os mitos que envolvem a tecelã ou a fiandeira demonstram que

¹²⁴ Trecho do poema *A Prude's Manifesto*, de Cameron Awkward-Rich. Um vídeo da leitura do poema está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nInAqWF0tt4>.

o poder recai justamente no fato de a mulher lidar com o fio e, por meio de sua ação, determinar o destino da humanidade” (Campello, 2008, p. 43).

O mito de Aracne e a relação entre os atos de tecer e escrever quando pelas mãos de mulheres, se tornam relevantes para esta análise quando consideramos a origem e a história da palavra em língua inglesa *spinster*, que pode ser livremente traduzida como “solteirona”. *Spinster* vem do verbo “to spin”, cuja tradução literal é girar e que faz referência ao trabalho de girar a roda em que fibras eram estiradas e torcidas juntas para formarem fios, processo que integra a arte têxtil de fiação e tecelagem. De acordo com o dicionário *Merriam-Webster*, quando a palavra surgiu pela primeira vez na língua inglesa, era usada para se referir a quem exercia o trabalho de fiar e tecer. O fato de que a maioria das fiandeiras e tecelãs na Idade Média eram mulheres e de ter se tornado comum usar a profissão como uma espécie de sobrenome fizeram com que a palavra evoluísse, tornando-se um título utilizado em documentos legais de mulheres que exerciam a função. Já a relação entre a figura da fiandeira e a da mulher solteira parece ter motivações econômicas: durante o final da Idade Média, as comerciantes casadas tinham mais recursos e maior acesso ao mercado (através de seus maridos) do que as trabalhadoras solteiras e, portanto, estas últimas acabavam com empregos de status inferior e de menor renda, dentre eles o de fiandeira. Assim, no século XVII, a palavra *spinster* passa a ser usada em documentos legais para se referir a mulheres solteiras.

Monsen pontua que a posição social das “solteironas” muda drasticamente em consequência da Revolução Industrial (1760-1840), quando as atividades anteriormente desenvolvidas por tecelãs e fiandeiras são transferidas para as indústrias; assim, a situação social dessas mulheres decai, pois deixam de ser bens economicamente lucrativos para o lar, visto que havia menos demanda por sua força de trabalho (Monsen, 2017). Assim, no século XVIII, a palavra *spinster* adquire um caráter pejorativo e passa a definir a mulher ainda solteira com idade superior a habitual para se casar, aproximando-se da ideia de “ficar pra titia”, ou seja, de uma mulher que é solteira e provavelmente assim permanecerá¹²⁵.

Partindo do reconhecimento desse fio que atravessa e une as nuances simbólicas do mito de Aracne, a tecelagem enquanto metáfora para a escrita de mulheres e a figura da mulher solteira, ressalto que as conexões entre esses elementos não foram ignoradas

¹²⁵ Em sua pesquisa, Monsen investiga a posição da *spinster* na literatura enquanto figura queer e estabelece o termo em si como o que melhor descreve mulheres vivendo fora de estruturas sociais heteronormativas, unindo-se a outras pesquisas (Hellesund, 2008; Lanser, 2012; e outras) que investigam a figura da “solteirona” por uma lente queer assexual.

por críticas e estudiosas de Louisa May Alcott. Elaine Showalter, por exemplo, sugere que

[...] as romancistas domésticas – as “mulheres escrevinhadoras”, como disse Hawthorne em seu famoso ataque – [...] também podem ser vistas como solteironas literárias, Aracnes americanas. Em *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert e Susan Gubar também descrevem a longa tradição mítica que “associa mulheres virgens – tecelãs, ou solteironas – com aranhas que fazem teias”. A identificação de escritoras americanas com a aranha como Musa é frequente durante o período posterior à Guerra Civil [...] Alcott também muitas vezes se descrevia como alguém que “tecia histórias como uma aranha” ou “como uma aranha, tecendo com o cérebro por dinheiro”. Na infância, ela tinha uma “curiosa empatia” com aranhas, frequentando um lugar que, quando menina, batizou de “Aranhalândia” e até fazendo funerais elaborados para espécimes falecidos (Showalter, 2020, p. 26-27).

Nesse trecho, Showalter retoma uma figura que, de certa forma, resume essas relações: a *literary spinster*, a “solteirona literária” ou “literata solteirona”. Se nos baseamos em seus diários e cartas, essa foi uma figura com a qual Alcott se identificou por parte considerável de sua vida. Nesse sentido, suas percepções sobre o amor romântico e o casamento se destacam na tessitura de *Little Women* e têm chamado atenção de críticas e estudiosas do romance. Showalter aponta que

[...] [a]s ideias de Alcott sobre sexualidade, amor e casamento eram conflitantes e ambivalentes. A morte de sua irmã Lizzie em 1858 e o fato de, no mesmo ano, sua confidente Anna ter se casado com um vizinho, John Pratt, foram traumas paralelos. O casamento de Anna sinalizava a perda de um arrimo fraterno. “Prefiro ser uma solteirona livre e remar minha própria canoa”, escreveu Louisa em tom de desafio. Mais tarde, numa entrevista com a escritora Louise Chandler Moulton, ela comentou com franqueza pré-freudiana: “Estou quase certa de que tenho uma alma de homem colocada por alguma aberração da natureza num corpo de mulher [...] pois, na vida, já me apaixonei por muitas meninas bonitas, mas nunca, nem um pouco, por um homem”. Muitos dos ensaios de Alcott exploraram as possibilidades da vida de solteira para as mulheres, ou de uma comunidade apoiadora de artistas e profissionais mulheres, e ela muitas vezes criticava os problemas ocorridos quando as pessoas casavam cedo: “Metade da infelicidade desta época vem de casais incompatíveis tentando viver sua mentira legal, decorosamente, até o fim a qualquer custo”. No entanto, em outros contos e romances, inclusive *Mulherzinhas*, Alcott tentou imaginar casamentos genuinamente igualitários, nos quais as mulheres poderiam ser fortes, além de amorosas, e continuar a trabalhar e a criar. É impossível dizer se o fato de ela própria jamais ter se casado foi resultado de uma preferência sexual lésbica não realizada na cultura vitoriana ou de seu reconhecimento de que sua necessidade de independência não poderia ser satisfeita nas oportunidades maritais que lhe foram oferecidas (Showalter, 2020, p. 23-24).

Embora Showalter discorra quase exclusivamente sobre as opiniões da autora sobre sexualidade, amor e casamento, às quais temos acesso por meio de seus escritos pessoais, pretendo focar aqui em como a relação da autora com essas instituições informa a caracterização da personagem Jo March, principalmente visto que a

identificação de Alcott com a imagem da literata solteirona transborda para seu *alter ego* Jo em *Little Women*: ser uma mulher solteira, independente e bem-sucedida enquanto escritora é o maior desejo de Jo durante grande parte do livro. Nesse sentido, é interessante voltarmos um pouco no tempo e tentarmos entender como a figura da solteirona se configura no período vitoriano, durante o qual *Little Women* foi escrito e publicado.

Murray (2009) aponta que

[...] a solteirona vitoriana vivia em conflito com uma identidade baseada na negação; ela buscava uma vida que não estava focada no culto à domesticidade ou na ideia de *true womanhood*. Tais escolhas tornavam a solteirona um ser antinatural e ilegível na sociedade vitoriana e, portanto, um tipo perigoso de mulher (Murray, 2009, p. 5)^{126 127}.

Monsen acrescenta que as vidas das solteironas “são consideradas vazias, devido à forma como a sociedade instruiu seus membros a entenderem como valiosas apenas as coisas que estão de acordo com a ideologia heterossexual. Esse valor está relacionado à reprodução; isso inclui capital, lucro, casamento e filhos” (Monsen, 2017, p. 7).¹²⁸ Seja por fracassar ao não conseguir se casar, se tornar mãe ou perder a virgindade, a solteirona tem sido vista enquanto uma vergonha e uma ameaça: ela é “uma vergonha, pois não foi capaz de perseguir a única forma significativa de [uma mulher] viver a vida, e uma ameaça, pois sua posição fora da instituição do casamento coloca-a,

¹²⁶ [...] the Victorian spinster struggled with an identity that was based on negation; she pursued a life that did not center on the cult of domesticity and true womanhood. Such life choices rendered the spinster unnatural and unreadable within Victorian society, and therefore, a dangerous kind of woman.

¹²⁷ O culto à domesticidade é uma dimensão da cultura do século XIX que promovia um ideal do que significava ser mulher (*true womanhood* ou “mulher de verdade”), ideal que, aplicável principalmente a mulheres brancas de classe média e alta nos Estados Unidos, exaltava as mulheres do lar, cuja vida se limitava ao âmbito doméstico, à manutenção da casa e ao cuidado dos filhos. Esse ideal de feminilidade exigia que mulheres fossem piedosas, puras e submissas e encontrou seu epítome na figura do *angel in the house*, ou anjo da casa, arquétipo do qual temos um exemplo no próprio *Little Women*. Beth é descrita no livro como tendo “uma alminha de dona de casa e ajudava Hannah a manter o lar arrumado e confortável para as trabalhadoras, sem nunca pensar em nenhuma recompensa além do amor que recebia (Alcott, 2020, p. 101). Após ter sucumbido à escarlatina, Beth jamais se recupera totalmente mas, mesmo com a saúde debilitada, “continuava a ser sempre esperançosa, alegre e serena, ocupada com as tarefas tranquilas que amava, amiga de todos e o anjo da casa, muito antes que aqueles que a amavam houvessem se dado conta disso” (Alcott, 2020, p. 356, grifo nosso). No capítulo em que as irmãs e Laurie compartilham seus castelos no ar, ou seja, seus maiores desejos para o futuro, Beth afirma que o seu é “ficar em casa sã e salva com o papai e a mamãe a ajudar a cuidar da família” (Alcott, 2020, p. 233). Carmem Maria Machado resume a questão afirmando que “Beth é o arquétipo manifesto do ‘puro demais para este mundo’, uma personagem cuja morte prematura está gravada na sua personalidade: “Ela nasceu um fantasma” (Machado, 2019, tradução nossa).

¹²⁸ [...] spinster lives are empty, or at least considered to be so, because of the way society has instructed its members only to consider things that are in accordance with heteroideology as valuable. The things considered valuable are connected to reproduction; this includes capital, profit, marriage, and children.

potencialmente, além do controle patriarcal” (Monsen, 2017, p. 4) ¹²⁹. Se identificamos na figura da solteirona ressonâncias assexuais, é porque uma mulher assexual, além de ser “um fracasso de gênero” — pois não desempenha a função que lhe é atribuída, não corresponde às expectativas sociais de se engajar em um relacionamento heterossexual cujas bases são o amor romântico e o sexo e cujo objetivo é a reprodução — também complica a organização de uma instituição da qual o capital depende: a família. Em *O Patriarcado do Salário: Notas Sobre Marx, Gênero e Feminismo*, a filósofa, professora e feminista italiana Silvia Federici afirma que

[c]onsiderando a fábrica, o capital precisa da família ou, mais especificamente, a disciplina da primeira é baseada na disciplina da segunda, e vice-versa. Ninguém nasce trabalhador ou trabalhadora. É por isso que, seja vestindo bandeiras decoradas com estrelas, seja com foices e martelos, no coração do capitalismo sempre encontramos a glorificação da vida familiar (Federici, 2021, p. 55).

Se levamos essa discussão para o âmbito literário, veremos que a solteirona, com todas as suas ressonâncias assexuais, se torna também “um problema” narrativo, como demonstra a trajetória da personagem Jo March. Em *Little Women*, Jo expressa em diversos momentos sua rejeição à instituição do casamento e seu desejo de construir uma vida para si por meio da escrita. Um dos mais enfáticos desses momentos está ainda no capítulo 13, *Castelos no Ar*, em que Laurie se une às irmãs March em um piquenique organizado no topo de uma colina, onde eventualmente começam a conversar sobre a Cidade Celestial, uma analogia ao paraíso que esperam eventualmente adentrar. Contudo, Jo e Beth expressam o desejo de que esse lugar pudesse ser real, onde pudessem viver de verdade, passando a chamar de seus “castelos no ar” o conjunto de seus maiores e mais perfeitos desejos para o futuro. Laurie é o primeiro a falar, revelando seus sonhos de viajar o mundo, consumir muita música e enfim tornar-se músico ele mesmo, em uma vida sem preocupações econômicas ou grandes responsabilidades. Meg afirma que “[g]ostaria de ter uma casa linda, cheia de toda sorte de delícias: boa comida, roupas bonitas, móveis bons, pessoas agradáveis e pilhas de dinheiro” (Alcott, 2020, p. 233), o que acaba iniciando um pequeno conflito entre ela e Jo, que têm visões muito diferentes de um futuro ideal. A conversa continua como segue:

“E esse castelo no ar não tem um dono?”, perguntou Laurie com um ar maroto.

¹²⁹ [...] an embarrassment, because she has failed to pursue the one meaningful way of living life, and a threat, because her position outside the marriage institution places her, potentially, outside patriarchal control.

“Eu falei em ‘pessoas agradáveis’.” E Meg amarrou o sapato cuidadosamente, para que ninguém visse seu rosto.

“Por que não diz que quer um marido esplêndido, sábio e bom, e dois filhinhos angelicais? Sabe que seu castelo não seria perfeito sem eles”, disse Jo, que era franca, ainda não tinha aquelas doces fantasias e desprezava o romance, a não ser nos livros.

“No seu só haveria cavalos, tinteiros e livros”, respondeu Meg, irritada.

“E como! Teria um estábulo cheio de cavalos árabes, quartos e mais quartos com pilhas de livros, e escreveria usando um tinteiro mágico, o que faria com que minhas obras fossem tão famosas quanto as composições de Laurie. Quero fazer algo esplêndido antes de entrar no meu castelo — algo heroico ou maravilhoso — que não será esquecido depois que eu morrer. Ainda não sei o que vai ser, mas estou alerta e vou deixar todos vocês atônitos um dia.

Acho que escreverei livros e ficarei rica e famosa; isso me agrada e é meu sonho preferido” (Alcott, 2020, p. 233, grifo nosso).

Aqui, vemos como o castelo no ar de Jo, seu “sonho preferido” não inclui romance ou casamento, e como ela não projeta em sua vida “um marido esplêndido, sábio e bom, e dois filhinhos angelicais”, mas dedicação à sua arte, sucesso e independência financeira. Embora Meg tente provocar Jo com sua “acusação” de que no sonho da irmã “só haveria cavalos, tinteiros e livros”, como se tal vida fosse de alguma forma menor, Jo rebate apenas confirmando que o que Meg descreveu a deixaria, na verdade, bastante feliz. Mesmo que Jo não use as palavras exatas nesse diálogo — ela as usa apenas no capítulo 43 de *Little Women*, embora na edição em português usada neste trabalho, *literary spinster* seja traduzido apenas como “solteirona” —, fica claro que a imagem da solteirona literária é uma boa representação dos planos de Jo para seu futuro, principalmente na maneira como se contrapõe aos planos de Meg¹³⁰.

Partindo do castelo no ar de Jo no início do livro e de como e até quando ele perdura ao longo da história, dedicarei este capítulo a analisar a caracterização da personagem principal de *Little Women* em busca de ressonâncias assexuais, além de explorar o que uma leitura assexual do romance nos revela sobre ideias prevalentes no contexto estadunidense do século XIX que hoje são conceitualmente elaboradas e investigadas no âmbito dos estudos assexuais. Em um primeiro momento, utilizo duas análises de *Little Women*, escritas pelas críticas Elaine Showalter e Anne Hollander, para discutir de que maneira as ressonâncias assexuais identificáveis na personagem têm

¹³⁰ Além disso, chama atenção como Jo é descrita como alguém que “desprezava o romance, a não ser nos livros”. Partindo da perspectiva assexual adotada nesta pesquisa e trazendo a discussão momentaneamente para a literatura contemporânea, um paralelo poderia ser traçado entre Jo e a personagem Georgia, protagonista do romance *Sem Amor*, da escritora inglesa Alice Oseman. Ambas tratam “romances da vida real” de uma maneira que varia do desinteresse à repulsa; entretanto, Jo é ávida leitora de livros de romance enquanto Georgia ama assistir comédias românticas e ler *fanfictions* românticas sobre seus personagens favoritos. Embora Georgia seja uma personagem que se autodeclara assexual e aromântica no final de *Sem Amor* (o que historicamente não é possível no caso de Jo), ela desafia, por meio de sua caracterização, a história única de que pessoas assexuais são anti-sexo ou que indivíduos aromânticos são “contra o amor”.

sido percebidas nas últimas décadas e ofereço novas possibilidades de leitura. Mais adiante, atendo-me principalmente a analisar a “reviravolta” que ocorre em *Little Women* após a morte de Beth e que dá início a uma nova narrativa para Jo que culmina em seu casamento.

3.1 Ressonâncias assexuais em *Little Women*

No resumo estendido de sua tese intitulada “*My sisters, don’t be afraid of the words, ‘old maid’*”: *Demarginalizing the Spinster in Louisa May Alcott*, Murray se baseia nas representações de Jo March em *Little Women* e de Jean Muir em *Behind the Mask* para afirmar que Alcott

[...] desafiou os princípios anteriormente exclusivos à noção de *true womanhood* e sugeriu que o termo não dependesse do estado civil ou da felicidade doméstica da mulher, mas sim de sua sensação de completude como indivíduo. Portanto, através da sua crítica aos “estereótipos de velhas tias” e das tentativas de moldar uma identidade positiva para as solteironas, Alcott demonstrou seu desejo de reescrever o que significa *true womanhood*, sugerindo especificamente que existe uma relação de causa e efeito entre a capacidade de uma mulher reconhecer o seu potencial para o sucesso como mulher solteira e sua conquista de uma vida útil e feliz (Murray, 2009, p. 8)¹³¹.

Contudo, a ideia de que se tornar uma literata solteirona pudesse ser um futuro possível para Jo não é unânime entre as críticas do romance de Alcott, especialmente no que se refere à coexistência das duas dimensões que compõe a expressão. Showalter afirma que:

[...] para criar uma vida completa como mulher e escritora, Jo precisa deixar o mundo feminino do amor e do ritual e descobrir sua própria sexualidade e independência. Seus contos de juventude muitas vezes mostram de maneira transparente o que ela sente pelas irmãs: rivalidade artística com Amy, responsabilidade culpada por Beth, medo de perder o amor de Meg. “Os pintores rivais”, como Alcott observa, é escrito quando Jo começa a se dar conta de que “Margaret estava depressa se tornando uma mulher” e a “temer a separação que decerto chegaria um dia e que agora parecia muito próxima”. **Alcott mostra que a separação tão intensamente temida é, ainda assim, necessária se Jo for se libertar do amor acrítico de sua família e se tornar uma mulher madura, e não uma mulherzinha, além de escritora séria** (Showalter, 2020, p. 40, grifo nosso).

¹³¹ [...] challenged the previously exclusive tenets of true womanhood and suggested that the term should not be contingent on a woman’s marital status or domestic bliss but rather on her completeness as an individual. Therefore, through her criticism of “old maid stereotypes” and attempts to fashion a positive identity for spinsters, Alcott exhibited her desire to rewrite true womanhood, specifically by suggesting that a causal relationship exists between a woman’s ability to recognize her potential for success as a single woman and her realization of a useful, happy life.

Vemos de maneira bastante explícita na interpretação de Showalter os elementos vistos como necessários para que Jo venha a amadurecer não apenas como mulher, mas também como artista. Na narrativa de maturidade, ilustrada nas palavras da crítica estadunidense, há uma movimentação natural que parte do amor familiar, visto aqui como algo associado à infância, à imaturidade e à dependência, em direção ao amor romântico, este posto como símbolo de maturidade. As escolhas lexicais de Showalter merecem atenção. A ideia de que Jo precisa “descobrir sua própria sexualidade” “para criar uma vida *completa* como mulher e escritora” nos diz muito sobre o alastramento da sexualidade compulsória, principalmente a noção de que a vida de uma pessoa não está completa sem o exercício da sexualidade, por assim dizer, sugerindo que o sexo é condição *sine qua non* da experiência humana. É interessante como Showalter estende essa incompletude frequentemente projetada a uma existência assexual inclusive à vida criativa de Jo, sugerindo que o potencial criativo da personagem não poderia ser totalmente realizado sem que ela de alguma maneira iniciasse sua vida sexual. Essa ideia é reforçada nas frases seguintes da introdução, quando Showalter continua:

Após o casamento de Meg, a morte de Beth e o noivado de Amy, **Jo reconhece suas próprias necessidades emocionais e sexuais**. Embora costumasse se sentir “bastante contente só com a família”, ela descobre que quer mais. “O amor de mãe é o melhor do mundo”, diz ela para Marmee, mas “gostaria de experimentar todos.” **A almofada de pelo de cavalo com a qual ela costumava se defender das investidas românticas de Laurie é enviada para o sótão**, e Jo escreve seu conto sobre Beth (Showalter, 2020, p. 40, grifo nosso).

Showalter parece sugerir que o fato de Jo ter escrito seu conto de maior sucesso até então é uma consequência direta dela ter reconhecido “suas necessidades sexuais e emocionais”. Mais uma vez vemos o comportamento não-sexual de Jo como sinônimo de uma imaturidade que deve ser superada a fim de se conquistar uma vida bem-sucedida. Showalter parece acreditar que, caso não tivesse essas exatas experiências, Jo não teria sobre o que escrever e sua arte sofreria.

Trata-se de uma linha de raciocínio não apenas falível, mas problemática, visto que é facilmente apropriada por um discurso misógino que busca controlar o comportamento sexual das mulheres. Em *Ace*, Chen descreve a experiência da escritora Lauren Jankowski que, na juventude, tinha aulas de escrita com um jornalista amigo de sua família. Quando Lauren revelou a seu tutor que era assexual e que gostaria de incluir personagens assexuais em suas histórias, o homem explicou que “assexualidade não era real, mas uma ideia composta por homens misóginos para impedir que as

mulheres tenham liberdade sexual”. A lógica por trás das afirmações do jornalista era de que

a assexualidade levaria – inexoravelmente – à ruína de todas as ambições de Lauren. Ser assexual significa que você é incapaz de paixão, ele dizia. Se não há paixão, você não consegue escrever. Portanto, se você não faz sexo, não pode ser escritora. Identificar-se como assexual significa que você sofreu uma lavagem cerebral do patriarcado e precisa se esforçar mais para lutar contra isso. Caso contrário, você não pode ser feminista e certamente não pode ser uma artista (Chen, 2020, p. 58)¹³².

Ainda neste último trecho da análise de Showalter, outro elemento importante é mencionado: a almofada que residia no sofá dos March. Esse objeto traz no romance uma carga semântica que exige uma análise mais cuidadosa, principalmente dado nosso objetivo de buscar ressonâncias assexuais na personagem Jo March. Primeiramente, é importante apontar, inclusive para fins metodológicos, que, como a própria Showalter afirma, “[d]entro da estrutura vitoriana do romance, a separação de Jo da família só pode ser realizada através do casamento (Showalter, 2020, p. 40). Contudo, não apenas a separação de Jo da família seria tradicionalmente realizada através do casamento, mas o início da vida sexual de uma mulher vitoriana branca também se realizaria nesse contexto. Em sua investigação sobre assexualidade no teatro da idade moderna, Rachel Chung busca sinais de assexualidade e arromanticidade legíveis no palco, investigação essa que é relevante para este trabalho, visto que suas proposições facilmente se estendem à análise de um texto literário do século XIX como *Little Women*:

Como assexualidade e arromanticidade são definidas principalmente como falta de desejo, pode ser difícil representá-las no palco com um texto em que não sejam mencionadas explicitamente. Desta forma, são elementos essencialmente verbais na sua expressão em palco. A maneira mais clara de confirmar se alguém é arro/asse é dizer isso em voz alta. Quando trabalhamos com textos do início da era moderna, normalmente não temos essa opção. Em vez disso, os personagens referem-se vagamente a uma ausência de desejo, nem mesmo de desejo sexual, mas de desejo de se casar (informação verbal)^{133 134}.

¹³² [...] asexuality would lead—inexorably—to the ruin of all Lauren’s ambitions. Being asexual means you can’t have passion, he’d say. If you don’t have passion, you can’t write. Therefore, if you don’t have sex, you can’t be a writer. Identifying as ace means you’re brainwashed by the patriarchy and you need to work harder to fight that. Otherwise, you can’t be a feminist, and you certainly can’t be an artist.

¹³³ Because ace and aro are primarily defined as a lack of desire, it can be difficult to represent asexuality or aromanticism onstage with a text in which it isn’t explicitly mentioned. Ace and aro are, in this way, essentially verbal in their expression on stage. The clearest way to confirm that someone is ace or aro is for them to say it out loud. When we’re working with early modern texts, we don’t usually have this option. Instead, characters refer vaguely to their lack of desire, not even of sexual desire, but of desire to be married.

¹³⁴ Trecho da fala da pesquisadora Rachel Chung durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

Dessa forma, quando identifico ressonâncias assexuais na maneira predominante como Jo recusa o matrimônio ao longo do romance, proponho que em seu desinteresse e/ou sua rejeição ao matrimônio está implícito um desinteresse e/ou uma rejeição ao sexo, visto que eram elementos indissociáveis no contexto específico do romance de Alcott. Contudo, a famigerada almofada do sofá dos March vem adicionar a essa discussão. No capítulo 32, intitulado *Problemas de Amor*, somos apresentados à função principal da almofada no contexto do relacionamento entre Jo e Laurie, em um momento da história em que o interesse de Laurie em casar-se com Jo já está bastante evidenciado. Lê-se:

As quatro [irmãs] amavam o sofá, pois era um refúgio para a família toda, e um de seus cantos sempre fora o lugar preferido de Jo para se deitar. Entre as muitas almofadas que adornavam o venerável sofá, havia uma dura, redonda, coberta de pelos ásperos de cavalo, e contendo um botão enorme em cada ponta; **essa almofada repulsiva era propriedade especial de Jo, sendo usada como arma de defesa, barricada** ou uma severa prevenção ao excesso de sono. Laurie conhecia bem aquela almofada e tinha motivos para vê-la com profunda aversão, tendo sido cruelmente golpeado com ela nos velhos tempos, quando a bagunça era permitida e, ultimamente, com frequência **impedido por ela de tomar o lugar que mais cobiçava: ao lado de Jo no canto do sofá**. Se “a linguíça”, como todos a chamavam, estivesse de pé, era um sinal de que ele podia se aproximar e repousar ali; mas, se estivesse deitada no sofá, aí do homem, mulher ou criança que ousasse perturbar Jo. Naquela noite, ela se esqueceu de erguer a barricada em seu canto e estava sentada não havia nem cinco minutos quando uma enorme silhueta surgiu ao seu lado e, com ambos os braços esparramados sobre as costas do sofá, ambas as pernas compridas esticadas diante do corpo, exclamou, com um suspiro de satisfação:

“Isto é que é se espichar numa boa!”

“Não fale gíria!”, disse Jo, irritada, jogando a almofada para baixo. Mas era tarde demais — não havia mais espaço para ela, que, deslizando até o chão, desapareceu de maneira muito misteriosa (Alcott, 2020, p. 467-468).

De que maneira podemos identificar ressonâncias assexuais na funcionalidade que Jo determina para esta almofada que, quando se assemelha a uma “linguíça de pé”, assume a forma de um suposto convite? Essa pergunta pode nos levar a uma ainda mais ampla: se a assexualidade é ausência de algo, como identificar isso na página, especialmente em um texto literário produzido em um período histórico em que a verbalização da assexualidade ainda não é possível? Chung nos orienta mais uma vez, afirmando que

[a] performance da assexualidade e da arromanticidade assume a forma de recusa — recusa em casar-se, recusa em beijar, em tocar, em ser tocado. Embora a assexualidade e a arromanticidade sejam estados de ser, elas são mais claramente atuadas como uma resposta a outra ação. Destacar e codificar estes movimentos como explicitamente arro/asse desmantela o caráter de-fora-para-dentro dos nossos sistemas existentes de signos sexuais e questiona a exigência de que a sexualidade seja performada de acordo com

um conjunto de sinais legíveis e consistentes para o benefício de quem lê (informação verbal)^{135 136}.

Mais adiante no livro, quando Laurie retorna de uma longa viagem, cuja motivação inicial foi a rejeição de Jo ao seu pedido de casamento, ele está casado com Amy e parece ter superado seus sentimentos por Jo. Assim, os dois discutem no velho sofá o que essa nova dinâmica significa para sua amizade e os sentimentos que nutriram e ainda nutrem um pelo outro:

“Nem uma palavra, a não ser que me deixe sentar no meu velho lugar e prometa não erguer a barricada.”

Jo riu disso como havia muito não ria, e deu tapinhas convidativos no sofá, dizendo, num tom cordial:

“A velha almofada está no sótão, e não precisamos mais dela; então sente e desembuche, Teddy.” [...]

A almofada não estava mais ali, mas existia uma barricada, de qualquer maneira; uma barricada natural, erguida pelo tempo, a ausência e as mudanças nos sentimentos. Ambos a sentiram e, por um instante, se olharam como se aquela barreira invisível fizesse recair sobre eles uma pequena sombra. Mas ela logo se dissipou, pois Laurie disse, tentando em vão parecer altivo:

“Não pareço mesmo um homem casado e um chefe de família?”

“Nem um pouco, e nunca vai parecer. Ficou maior e mais ossudo, mas é o mesmo traquinas de sempre.”

“Ora, Jo, você devia me tratar com mais respeito”, disse Laurie, que estava gostando imensamente daquilo.

“Como posso fazer isso quando a mera ideia de você estar casado é tão irresistivelmente engraçada que não consigo ficar séria?”, respondeu Jo, dando um sorriso tão largo e contagioso que eles riram de novo e se prepararam para uma boa conversa, do jeito agradável de antigamente (Alcott, 2020, p. 618-619, grifo nosso).

Uma leitura assexual desse momento se distancia da ideia de que Jo passa a considerar a almofada dispensável porque superou o medo de “seu próprio ser sexual emergente” e sugere que Jo não precisa mais dela porque não há mais necessidade de reagir a qualquer investida de Laurie, de utilizar o objeto como barricada para impedir um contato físico que poderia levar a um contato sexual ou romântico indesejado: existe agora uma barricada natural, erguida pela mudança dos sentimentos de Laurie. A almofada era a forma que Jo encontrava de comunicar sua rejeição a esse tipo de contato e o que mais ele pudesse vir a significar, e sua ausência passa a representar a

¹³⁵ The performance of asexuality and aromanticism takes the form of refusal—refusal to marry, refusal to kiss, to touch, to be touched. Even though asexuality and aromanticism stand alone as a state of being, they are most clearly acted as a response to another action. Highlighting and codifying these motions as explicitly ace/aro dismantles the outside-in nature of our existing sexual sign systems. It interrogates the demand that sexuality be performed according to a set of readable, consistent signs for the benefit of the reader.

¹³⁶ Trecho da fala da pesquisadora Rachel Chung durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

tranquilidade e o alívio de Jo em perceber que poderão ser amigos novamente, como no início de tudo, como ela sempre desejou.

Algo semelhante acontece no capítulo *Dias Sombrios*: nesse estágio da história, Marmee viajou para cuidar do marido doente e em sua ausência, Beth é acometida por febre escarlate e sua condição de saúde piora gradativamente. As irmãs March decidem adiar ao máximo chamar a matriarca de volta a fim de não a sobrecarregar, mas quando chega o momento em que solicitar o retorno da mãe se torna inevitável, Laurie revela a Jo que havia se antecipado em fazê-lo. Quando a chegada da Sra. March é confirmada para mais tarde naquele mesmo dia, Jo fica momentaneamente eufórica, estado que é exacerbado pelo fato de que ambos bebiam vinho quando Laurie contou a novidade. Jo então se agarra ao pescoço de Laurie e o abraça enquanto ri histericamente de alegria. Em resposta, Laurie

[...] lhe tascou um ou dois beijinhos tímidos, o que logo a fez voltar a si. Segurando-se nos balaústres, ela o empurrou com delicadeza e disse, arfante: “Ah, não faça isso! Não foi minha intenção; foi horrível de minha parte; mas você foi um amor de ter mandado o telegrama apesar do que Hannah disse, e eu não me contive e pulei em seus braços. Conte-me tudo e não me dê mais vinho; ele me faz agir assim”.

“Eu não me importo!”, disse Laurie, rindo e ajeitando a gravata. [...]

“Laurie, você é um anjo! Como poderei agradecer?”

“Pule em mim de novo; eu gostei bastante”, respondeu Laurie com um ar maroto que havia duas semanas não aparecia em seu rosto.

“**Não, obrigada;** farei isso por procuração, quando seu avô vier nos ver. **Não me irrite** e vá para casa descansar, pois vai passar metade da noite em claro. Deus lhe abençoe, Teddy; Deus lhe abençoe!”

Jo se encolheu num canto; e, quando terminou de falar, desapareceu de repente para dentro da cozinha, onde se sentou sobre uma cômoda e disse aos gatos reunidos que estava “tão, tão feliz!”. Laurie partiu, sentindo que fizera uma coisa bastante boa (Alcott, 2020, p. 287-288).

Aqui, Jo não apenas rejeita verbalmente o contato físico sugerido por Laurie, afirmando que tais insinuações a irritam, mas se encolhe em um canto, fisicamente se distanciando do contato de Laurie. O toque, no contexto do romance, é carregado de sentido e Jo jamais responde esse contato de maneira positiva ou convidativa. No capítulo *Consequências*, temos ainda mais um exemplo da maneira como Jo impõe distância entre ela e Laurie sempre que ele dá início a uma de suas “investidas românticas”. Nele, Jo revela que embora quisesse algumas das flores do jardim dos Laurence para vender na feira da Sra. Chester, teve receio de incomodar com seu pedido, ao que Laurie responde:

“Ah, Jo, como pode achar que precisava pedir? **Elas são tanto suas quanto minhas; nós não dividimos tudo sempre?**”, disse Laurie no tom que sempre deixava Jo irascível.

“Misericórdia! Espero que não! Não quero metade de algumas coisas suas, de jeito nenhum. Mas não vamos ficar aqui à toa; eu tenho de ajudar Amy, então

vá colocar uma roupa esplêndida; e, se puder fazer a gentileza de deixar que Hayes leve algumas flores para a feira, eu o abençoarei para sempre.”

“Não pode me abençoar agora?”, perguntou Laurie, de maneira tão sugestiva que Jo fechou o portão na cara dele com uma pressa nada hospitaleira e disse, por entre as barras de ferro: “Vá embora, Teddy, estou ocupada” (Alcott, 2020, p. 441).

Nessa cena, diante dos comportamentos de Laurie, cujas intenções são esclarecidas por seu tom e a maneira sugestiva como se expressa, Jo coloca “com uma pressa nada hospitaleira” o portão como barricada entre os dois, além de veementemente recusar a proposição de Laurie de dividirem tudo sempre, uma frase que carrega forte associação à ideia do casamento. Assim, o comportamento consistentemente esquivo de Jo mediante as tentativas de contato físico de Laurie consiste em um dos elementos que converge com a noção de ressonâncias assexuais proposta neste trabalho.

Retomando a discussão sobre a relação entre maturação sexual e maturação artística, em um trecho posterior de sua análise, Showalter afirma que “*Mulherzinhas* representa a crença da autora de que a arte mais completa vinha de mulheres que haviam realizado tanto suas necessidades sexuais quanto intelectuais, e seu esforço de imaginar tal realização para Jo” (Showalter, 2020, p. 42). Mais adiante, Showalter recorre ainda à crítica Anne Hollander, descrita como “única entre os críticos contemporâneos de Alcott”, para reforçar a ideia de que Jo só se torna uma verdadeira escritora mais tarde em sua narrativa de maturidade e apenas mediante a aceitação de seu “lado sexual”. No ensaio citado por Showalter, Hollander afirma que

Jo, amante da liberdade, não reluta em aceitar a instrução e a dominação masculina; ela tem prazer ao se submeter ao pai, assim como as outras [irmãs]. **Ela tem medo apenas de sexo, como demonstra sempre que Laurie tenta abordá-la apaixonadamente. O medo que Jo tem do sexo, assim como sua impaciência, é uma das formas que sua imaturidade assume, em um momento que muito transcende a idade em que o interesse por sexo pode parecer natural.** Seu medo irrompe mais visivelmente durante o período em que Meg, que é apenas um ano mais velha, sucumbe aos charmes de John Brooke. Jo, longe de sentir qualquer alegria ou simpatia pelo fato, ou qualquer inveja dos prazeres do amor, é tomada por uma fúria e uma tristeza nascidas do terror. Ela não tem apenas medo de perder Meg; **ela teme o ser sexual emergente de Meg e, mais profundamente, o seu próprio** (Hollander, 1981, p. 31, grifo nosso).

Hollander se refere nesse trecho à reação de Jo ao testemunhar sua irmã Meg se apaixonando por John Brooke e a iminência de um casamento entre os dois. Após saber por intermédio de Laurie sobre os sentimentos de Brooke por Meg, Jo a encontra no caminho de casa e se dirige à irmã com o rosto baixo “para esconder o tremor nos lábios; pois, ultimamente, vinha sentindo que Margaret estava depressa se tornando uma

mulher, e o segredo de Laurie a fez temer a separação que decerto chegaria um dia, e que agora parecia muito próxima” (Alcott, 2020, p. 246-247). Durante as semanas seguintes, Jo “era rude com o sr. Brooke todas as vezes em que se encontravam; ficava sentada olhando Meg com uma cara sorumbática, ocasionalmente dando um pulo e indo sacudi-la ou dar-lhe um beijo, com um ar muito misterioso (Alcott, 2020, p. 247). De fato, Jo lamenta intensamente a separação familiar que lhe parece inevitável com a confirmação de que Meg e John estão apaixonados, prevendo que o relacionamento irá “fazer um buraco na família; e o meu coração vai se partir e tudo vai ficar num desconforto abominável” (Alcott, 2020, p. 310).

Contudo, descrever as atitudes de Jo como “medo de sexo” soa como uma tentativa de patologizar seu comportamento, alinhando a assertiva de Hollander ao tratamento historicamente atribuído a pessoas que não expressassem atração sexual (frequentemente categorizado como uma doença, como vimos no capítulo 2 deste trabalho). A reação negativa de Jo à possibilidade de sua irmã se casar e o completo desinteresse que demonstra em seguir seus passos é compreendido por Hollander como uma manifestação de sua imaturidade e como algo não-natural quando levada em consideração a idade de Jo naquele momento, uma em que o comportamento — este sim natural — de se interessar por sexo e romance já deveria ter despertado. “Natural” para Hollander seria que Jo tivesse inveja da irmã, mas o que Jo sente é que “sua irmã crescera incrivelmente e estava se afastando, indo para um mundo aonde ela mesma não poderia ir” (Alcott, 2020, p. 175). A essa altura do romance, essa constatação da personagem pode ser lida como uma manifestação de sua dimensão assexual e arromântica: Jo sabe que não será capaz de repetir o caminho da irmã em direção ao matrimônio e à maternidade e que terá que forjar para si um caminho alternativo para a vida adulta.

O script sexo-normativo disponível para uma mulher como Jo na sociedade estadunidense do século XIX determina uma narrativa linear de maturidade que dita que em determinado momento de sua juventude — que Meg estabelece no diálogo citado anteriormente neste trabalho como o marco dos dezesseis anos de idade —, Jo deverá sentir e demonstrar interesse em questões de ordem sexual e romântica. Obviamente, nos anos 1860 (e de várias maneiras isso ainda é verdade hoje), há uma série de regras que regulam como, quando e porque esse interesse deve ser expresso e essa “curiosidade natural” alimentada. O script comunica que Jo deverá necessariamente sentir atração sexual e romântica por homens e agir em função dessas atrações,

alterando seu comportamento e sua aparência a fim de alcançar “a última parada” em sua trajetória de maturidade, representada pelo casamento e a maternidade. Cada ponto que constitui essa trajetória marca avanços em direção a uma vida considerada adulta, completa e saudável.

No caso de Jo, uma narrativa “perfeita”, ao menos para os parâmetros da época (o que é corroborado pela insistência das leitoras de Alcott de que isso se concretizasse) lhe é apresentada: casar-se com o adorável vizinho e amigo de infância Laurie, um jovem rico e de boa família com quem Jo compartilha o amor pelas artes e uma tendência à não conformidade de gênero. Quando ela rejeita o pedido de casamento de Laurie, Jo causa uma ruptura em sua narrativa de maturidade e compromete seu “final feliz”. Assim, a possibilidade assexual inscrita no texto através de Jo representa uma ameaça tanto ao script sexo-normativo vigente quando à estrutura narrativa do romance.

Monsen chama atenção para as implicações de perspectivas como as de Showalter e Hollander no contexto da crítica literária, especialmente quando consideramos narrativas queer de assexualidade, e critica a tendência (inclusive dentro de leituras queer e feministas) de ler comportamentos avessos ao sexo como sinais de uma personagem sexualmente reprimida¹³⁷:

A tendência de focar na repressão na literatura quando as mulheres não são (heterossexualmente) ativas pode levar à obstrução de caminhos que poderiam revelar vidas não normativas. Interpretar todas as solteironas como oprimidas ou reprimidas e, portanto, como incapazes de adquirir vidas heteronormativas, exclui a possibilidade de que possam levar vidas não normativas. Isto pode levar a um ‘*straight-washing*’ de narrativas queer. Leituras focadas na repressão ou opressão, mesmo que involuntariamente, tendem a sugerir que há algo errado com a mulher, que o que ela realmente deseja é ser parte do esquema heteronormativo das coisas (Monsen, 2017, p. 6)¹³⁸.

¹³⁷ Uma discussão extremamente interessante e necessária acontece no capítulo 4 do livro de Angela Chen, em que ela explora a narrativa da mulher “sexualmente reprimida” x a mulher “sexualmente liberal” e as implicações desse falso binarismo para o feminismo. Chen trata de como a mulher que não abraça sua sexualidade e não a vive de maneira intensa e livre é vista como sexualmente reprimida e discute como ser sexualmente liberal passou a ser visto por si só como uma prática feminista. O depoimento de uma das entrevistadas por Chen em seu livro resume a questão: “Parece que a mensagem é ‘conquistamos liberdade sexual, portanto devemos agora celebrá-la e fazer tanto sexo quanto quisermos’. [...] Exceto que ‘tanto sexo quanto quisermos’ é sempre muito sexo e nunca nenhum sexo, porque nesse último caso somos oprimidas, ou possivelmente reprimidas, ou não estamos sendo verdadeiras e autênticas, ou ainda não descobrimos esse lado crucial de nós mesmas que é a nossa sexualidade em relação a outras pessoas, ou ainda não crescemos adequadamente ou desabrochamos” (Chen, 2020, p. 54, tradução nossa) Chen acrescenta como essa percepção é uma extensão da narrativa de maturidade associada à sexualidade: “A sexualidade, que já é uma narrativa de maturidade na qual o sexo leva à idade adulta, torna-se então também uma narrativa de maturidade política, uma evolução no pensamento e na prática. Uma linha imaginária vai de ‘imaturado’, tanto sexual quanto politicamente, a ‘plenamente realizado’” (Chen, 2020, p. 55, tradução nossa).

¹³⁸ The tendency to focus on repression or suppression in literature where women are not (heterosexually) active can lead to closing hatches that could reveal non-normative lives. Interpreting all spinsters as repressed or suppressed, and thus as failing to acquire heteronormative lives, rules out the potential that

Assim, à luz das contribuições dos estudos assexuais, podemos entender a reação de Jo ao casamento de Meg não como sinal de uma personagem sexualmente reprimida ou imatura, nem como manifestação de seu “medo de sexo”, mas como expressão de um reconhecimento de como a amatonormatividade enquanto ideologia estava enraizada no imaginário social dos Estados Unidos do século XIX. Jo parece consciente do fato de que o relacionamento romântico sancionado pelo casamento ocupa o topo da hierarquia social e que é esperado, principalmente de mulheres, que se dediquem ao sucesso deste relacionamento em detrimento de qualquer outra relação. Sua reação reflete um medo genuíno e válido de que a relação entre ela e Meg, de amigas e irmãs, se verá diminuída ou mesmo negligenciada diante da “completude” proporcionada pelo relacionamento de Meg com Brooke. De fato, vemos isso de maneira explícita no último capítulo da primeira parte do romance, quando lemos sobre como “Jo amava muito poucas pessoas e ficava apavorada com a possibilidade de que a afeição delas pudesse se perder ou diminuir” (Alcott, 2020, p. 348). Na página seguinte, quando Jo confessa a Laurie como está sendo difícil abrir mão de Meg, e Laurie tenta tranquilizá-la afirmando que não irá perdê-la, apenas dividi-la, Jo afirma com um suspiro: “Nunca mais será a mesma coisa. Perdi minha melhor amiga” (Alcott, 2020, p. 349).

Outra estratégia utilizada nas duas críticas de *Little Women* que utilizo para orientar este capítulo é comparar as irmãs Jo e Amy enquanto polos opostos no que se refere a conquista de uma suposta vida completa. Hollander afirma, por exemplo, que

[a]parentemente, Amy é uma artista frívola e fracassada, enquanto Jo é uma artista séria e bem-sucedida. Mas, na verdade, o talento criativo de Amy pode ser visto como mais autêntico do que o de Jo, porque Amy reconhece e aceita e até desfruta da sua própria sexualidade, que é o cerne do eu criativo. Alcott demonstra isso através da facilidade direta e tímida da Amy madura em atrair homens e de sua habilidade fácil de auto-apresentação, que são emblemas de seu compromisso com as verdades combinadas do sexo e da arte. **Seu egoísmo e afetação infantil são conquistados bem cedo**; ela luta muito para crescer, para que seu amor pela beleza, seu fascínio pessoal e seu talento artístico possam ser expressos de forma pura, sem distorções pela vaidade ou esperança de ganho. No entanto, o impulso erótico demasiado explícito em Amy deve ser suprimido, e isto pode ser conseguido simbolicamente pela transmutação dos seus objetivos artísticos sérios nos dotes de uma dama. O talento literário de Jo, por outro lado, é qualificado na parte inicial do livro, mesmo que sua sexualidade permaneça deliberadamente neutralizada. Sua escrita ainda não é um canal autêntico para a força erótica básica por trás de toda arte, como claramente é o talento de Amy. **A escrita de Jo é antes o agente de seu afastamento do sexo – ela o usa para tornar-se mais masculina.** Alcott expressa a qualidade ligeiramente comprometida da

they might lead non-normative lives. This can lead to a ‘straight-washing’ of queer narratives. Readings focusing on repression or suppression typically, if unintentionally, imply that there is something wrong with the woman by suggesting that she really wishes to be a part of the heteronormative scheme of things.

ambição literária de Jo (e de sua sexualidade) ao fazer com que ela deseje principalmente fama e ganho financeiro, ao longo de linhas publicamente aceitas de realização masculina. Ela escreve para jornais para ser paga, por exemplo, em vez de se esforçar para escrever grandes poemas, que talvez nunca sejam vendidos. **Jo só poderá escrever como uma verdadeira artista mais tarde, quando finalmente chegar a um acordo com seu próprio eu sexual e, assim, crescer um tanto tardiamente por sua vez** (Hollander, 1981, p. 33-34, grifo nosso)^{139 140}.

Para Hollander, a maneira como Amy desfruta de sua sexualidade e a facilidade com que atrai homens são vistos como sinais de superação de sua “afetação infantil” e seu “egoísmo”; Amy “luta muito para crescer” e crescer é sinônimo de se tornar um ser sexual. Em contraponto, podemos inferir que Jo não tenta o suficiente, pois usa sua escrita não para canalizar o sexo, mas para se afastar dele; seu crescimento é retardado pois está intrinsecamente vinculado ao seu despertar sexual e, assim, suas ambições literárias terão que esperar, pois apenas com a maturidade sexual é possível conquistar a maturidade artística. A interpretação proposta por Hollander elimina qualquer possibilidade de validação da dimensão assexual de Jo enquanto viável, além de reduzir a força criativa por trás das iniciativas artísticas das duas irmãs a algo estritamente sexual.

A fim de questionar a ideia de que ausência de sexo implica em ausência de “paixão”, de algo considerado essencial para a vida social e criativa de qualquer ser humano, uma das mais importantes contribuições dos estudos assexuais é uma práxis de reestruturação da relação entre o sexual e o erótico, baseada na obra da escritora e

¹³⁹ On the face of it, Amy is a frivolous, failed artist, while Jo is a serious, successful one. But in fact Amy's creative talent can be seen as more authentic than Jo's, because Amy does recognize and accept and even enjoy her own sexuality, which is the core of the creative self. Alcott demonstrates this through the mature Amy's straightforward, uncoy ease in attracting men and her effortless skill at self-presentation, which are emblems of her commitment to the combined truths of sex and art. Her childhood selfishness and affectation are conquered quite early; she fights hard to grow up, so that her love of beauty, her personal allure, and her artistic talent may all be purely expressed, undistorted by vanity or hope of gain. Nevertheless, the too-explicit erotic drive in Amy must be suppressed, and this can be symbolically accomplished by the transmutation of her serious artistic aims into the endowments of a lady. Jo's literary talent, on the other hand, is qualified in the earlier part of the book, even as her sexuality remains willfully neutralized. Her writing is not yet an authentic channel for the basic erotic force behind all art, as Amy's talent clearly is. Jo's writing rather is the agent of her retreat from sex—she uses it to make herself more like a man. Alcott expresses the slightly compromised quality of Jo's literary ambition (and of her sexuality) by having her primarily desire fame and financial gain, along publicly accepted lines of masculine accomplishment. She writes for newspapers in order to get paid, for instance, instead of struggling to write great poems, which might never sell. Jo can write as a true artist only later, when she finally comes to terms with her own sexual self and thus rather belatedly grows up in her own turn.

¹⁴⁰ Há ainda na interpretação de Hollander a impressão de um juízo de valor que demonstra uma total desconsideração de uma possível motivação de Jo para valorizar tanto o aspecto financeiramente compensatório de sua arte: ela não pretende, nesse momento do romance, seguir o caminho tradicional das mulheres da época, a de conquistar estabilidade financeira através do casamento (embora o dinheiro não pertença às mulheres, de fato). Além disso, o trecho ilustra essa percepção antiga, e que perdura até os dias de hoje, de que sucesso comercial necessariamente implica baixa qualidade literária.

ativista estadunidense Audre Lorde. Em seu importante ensaio *Usos do Erótico: o erótico como poder*, a autora propõe uma concepção de erótico enquanto “fonte de poder e informação”:

A própria palavra "erótico" vem do grego eros, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas (Lorde, 2021, p. 70).

Partindo dessa noção de erótico enquanto força vital e energia criativa, Lorde chama atenção para como mulheres são “ensinadas a dissociar a demanda erótica da maioria das áreas vitais das nossas vidas, com exceção do sexo” (Lorde, 2021, p. 69) uma vez que, por se tratar de uma força capaz de empoderar mulheres e elevar suas vidas à excelência, o erótico é temido e “frequentemente restrito ao quarto, isso quando é reconhecido” (Lorde, 2021, p. 71). Nesse sentido, Lorde elenca algumas das instâncias nas quais nossa conexão com o erótico pode operar, de uma maneira que se aproxima do poema que abriu este capítulo:

No modo como o meu corpo se alonga com a música e se abre em resposta, ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos, de maneira que todos os níveis da minha percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia (Lorde, 2021, p. 71).

No contexto dos estudos assexuais, Ela Przybylo retoma as contribuições de Lorde e organiza uma definição de erótico assexual enquanto categoria analítica que problematiza a redução do fazer erótico ao ato sexual. Através dessa perspectiva, remove-se do sexo a ênfase enquanto atividade mais profunda, significativa e erótica e passa-se a compreender uma variedade de práticas e vivências enquanto eróticas, investigando as consequências dessa mudança de foco para nossa compreensão social da sexualidade (Przybylo, 2019, p. 23). Dessa forma, partimos de uma concepção lordeana de erótico enquanto fonte de conhecimento e de poder que transcende o sexual, que pode ser vivenciada em múltiplos sentidos e identificada nas mais diversas dimensões da experiência humana, mas principalmente no “poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual” (Lorde, 2021, p. 71).

Aqui, cabe adicionar à discussão outro importante ensaio de Audre Lorde intitulado *A poesia não é um luxo*, em que a poesia é definida como “destilação reveladora da experiência” e, por isso, uma necessidade vital da existência das mulheres

“[...] sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como algo tangível (Lorde, 2021, p. 47). Ao discutir processos de organização e hierarquização do saber, Lorde afirma que

[p]or vivermos dentro de estruturas definidas pelo lucro, por relações de poder unilaterais, pela desumanização institucional, nossos sentimentos não estariam destinados a sobreviver. Mantidos por perto como apêndices inevitáveis ou agradáveis passatempos, esperava-se que os sentimentos se submetessem ao pensamento assim como era esperado das mulheres que se submetessem aos homens. Mas as mulheres sobreviveram. Como poetas (Lorde, 2021, p. 48-49).

Sendo o erótico, portanto, um sentimento íntimo de satisfação e completude que mulheres são levadas a dissociar de diversos âmbitos de suas vidas, restringindo-o à dimensão sexual, vemos como Lorde aponta a poesia, ou a arte de maneira geral, como instrumento por excelência de expressão desse poder firmado nos sentimentos, especialmente pensando na arte como uma ponte que surge para forjar conexões entre pessoas. Segundo Lorde, esta ponte “é formada pelo erótico – o sensual – aquelas expressões físicas, emocionais e psíquicas do que é mais profundo e mais forte e mais precioso dentro de cada uma de nós quando compartilhado: as paixões do amor, em seus significados mais profundos (Lorde, 2021, p. 70). A partir dessa concepção do erótico, é interessante observar como, em *Little Women*, todos esses elementos se manifestam para Jo na paixão com que a personagem se dedica à escrita. Durante um dos episódios mais memoráveis do livro, quando Amy queima na fogueira a única versão do manuscrito de Jo para se vingar da irmã por não a ter levado ao teatro, podemos sentir a dimensão da importância da escrita para Jo desde muito jovem:

O livro de Jo **era o orgulho de sua vida**, visto pela família como um broto literário com um grande futuro pela frente. Era composto apenas de meia dúzia de continhos de fadas, mas Jo trabalhara pacientemente, **colocando todo o seu coração naquela obra** e esperando torná-la boa o suficiente para ser publicada. Acabara de passar o manuscrito a limpo com grande cuidado, destruindo o velho, de modo que a fogueira de Amy consumira **o trabalho amoroso** de diversos anos. Parecia uma perda pequena para os outros, mas para Jo era uma calamidade terrível, e ela sentiu que nada jamais compensaria aquilo (Alcott, 2020, p. 147, grifo nosso).

As escolhas lexicais de Louisa May Alcott quando descreve a relação de Jo com a escrita são relevantes para essa discussão. No trecho acima, vemos como Jo entendia este manuscrito como “o orgulho de sua vida”, o que tinha de mais precioso; como doa “todo o seu coração” – órgão que funciona aqui como símbolo dessa energia vital, dessa pulsão criativa, para além da comum associação ao amor romântico – à escrita, a fim de

um dia poder compartilhar sua criação com o mundo. Portanto, não é à toa que Alcott chama a escrita desse manuscrito de “trabalho amoroso”.

No capítulo 14, quando Jo lê para suas irmãs seu primeiro conto publicado, ‘Os pintores rivais’, a reação é de extrema alegria e orgulho “pois essas pessoas tolas e carinhosas transformavam cada pequena alegria doméstica num grande triunfo” (Alcott, 2020, p. 249). Ou seja, a escrita é para Jo uma ponte que a conecta a outras pessoas, inclusive seus pais e suas irmãs, ao mesmo tempo em que essa conexão potencializa a arte que Jo cria: é no ato de compartilhar que sua escrita ganha vida e passa a afetar de maneira positiva suas circunstâncias. O sucesso do conto faz Jo pensar na possibilidade de transformar a escrita em uma carreira capaz de garantir a ela e a suas irmãs o sustento, e diante dessa possibilidade “Jo ficou sem fôlego; e, embrulhando a cabeça com o jornal, molhou seu conto com algumas lágrimas naturais; **pois ser independente e ganhar elogios daqueles que amava eram os maiores desejos de seu coração**, e esse lhe pareceu ser o primeiro passo a caminho daquele **final feliz** (Alcott, 2020, p. 250, grifo nosso). A escolha pelas palavras “final feliz” ecoa a linguagem usada para lidar com histórias sobre amor romântico nas quais personagens vivem felizes para sempre, mas, ao contrário do uso comum, o capítulo se encerra nos lembrando que no final feliz de Jo não existem príncipes encantados que a salvarão, e sim a garantia de poder ela mesma manter as condições de vida de sua família, uma felicidade conquistada através de seu “trabalho amoroso”.

Além disso, chamo atenção para os paralelos entre a maneira como Alcott descreve a sensação de estar apaixonada e as sensações provocadas pelos ímpetus criativos vivenciados por Jo. No capítulo 21, Jo tenta descrever para sua mãe os sintomas apresentados por Meg que comprovariam que ela está apaixonada:

“Ela sente no ar — o amor, quero dizer — e se joga muito depressa. Tem a maioria dos sintomas, está inquieta e rabugenta, não come, não dorme e fica tristonha pelos cantos. Flagrei-a cantando aquela canção que fala de ‘um riacho com voz de prata’, e uma vez ela o chamou de ‘John’, que nem você, e ficou vermelha como uma papoula. O que vamos fazer?”, disse Jo, parecendo pronta a tomar qualquer medida, por mais violenta que fosse (Alcott, 2020, p. 314).

Mais adiante, Alcott dedica um capítulo inteiro de seu romance para descrever de maneira mais detalhada a relação de Jo com a escrita. Em *Lições Literárias*, temos uma exposição de seu processo criativo, que após anos de convivência, já era conhecido pela família:

A cada duas ou três semanas, Jo se trancava no quarto, colocava sua roupa de escrevinhar e “caía num vórtice”, como ela dizia, escrevendo seu romance

com todo o coração e alma, pois, até terminar, não podia ter paz. [...] Ela não se considerava um gênio de forma alguma; mas, quando tinha aquele ataque de escrita, se entregava por completo a ele e levava uma vida deliciosa, inconsciente de qualquer privação, preocupação ou mau tempo, feliz e segura num mundo imaginário, repleto de amigos que eram quase tão reais e queridos quanto os seus de carne e osso. **O sono abandonava seus olhos, as refeições permaneciam intocadas e o dia e a noite eram curtos demais para desfrutar da felicidade que a abençoava apenas nesses momentos e que fazia com que valesse a pena viver aquelas horas, mesmo que não rendessem outros frutos.** A inspiração divina em geral durava apenas uma ou duas semanas, e então Jo ressurgia de seu “vórtice” faminta, sonolenta, irritada ou desanimada (Alcott, 2020, p. 390-391).

Dentre a insônia, a falta de apetite, a incapacidade de se concentrar em outra coisa e as oscilações de humor entre melancolia e êxtase, Alcott descreve o estado de Jo quando é tomada por um de seus “transes” de escrita, de uma maneira que se assemelha à forma como o amor romântico se manifesta em Meg, como um assombro, um arrebatamento, uma entrega que dificulta os atos mais cotidianos, uma energia tão intensa que tinge a vida de novos significados.

Em seu ensaio *Does Genius Burn, Jo?*, Jenny Zhang afirma que Jo é “a única das quatro irmãs March que deseja algo que nenhum homem pode lhe dar. O que ela almeja é ser consumida pela criatividade, despertar o gênio adormecido em sua alma” (Zhang, 2019) ¹⁴¹. Assim, partindo de uma leitura assexual da personagem, uma que busca no vocabulário desenvolvido no campo dos estudos assexuais novas maneiras de interpretar sua caracterização, algo que merece destaque dentro da discussão sobre o erótico é como Jo rompe com o tropo narrativo da pessoa arro/asse “robótica” e “sem sentimentos”¹⁴².

A atribuição de ressonâncias assexuais e aromânticas a personagens com comportamentos “robóticos”, apáticos e isentos de empatia faz parte de um atalho narrativo mais amplo que tende a associar essas identidades a uma não-humanidade. Isso pode acontecer com personagens arro/asse que são alienígenas, monstros e, claro, robôs, em que a ausência de atração sexual e/ou romântica não é apresentada como uma dentre tantas outras características que ajudam a construir, no melhor dos cenários, uma personagem verossímil e interessante. Pelo contrário, a dimensão assexual e aromântica

¹⁴¹ [...] she’s the only one of the four March sisters who desires something that no man can give her. What she desires is to burn with creativity, awaken the genius lying dormant in her soul.

¹⁴² Aponto como exemplo da execução desse estereótipo no audiovisual o detetive Sherlock Holmes, interpretado pelo ator Benedict Cumberbatch na série da BBC *Sherlock* (2010-2017). O personagem é comumente reivindicado pela comunidade arro/asse enquanto representação de assexualidade e aromanticidade, ou como codificado enquanto assexual e aromântico (*acecoded* e *aro-coded*). Ao mesmo tempo, ele é apresentado na série como um homem extremamente metódico, de comportamentos calculados e fala rápida e mecânica, alguém que raramente apresenta consideração pelos outros ou mesmo reconhecimento dos sentimentos alheios.

da personagem é incluída como marcador de sua não humanidade, como o que a torna legível ou visível. Embora quando falamos de robôs e monstros, estejamos no âmbito do fantástico, o tropo pode aparecer de maneira mais realista em personagens que, embora humanos, se comportam de maneira robotizada, apresentando dificuldades em expressar sentimentos e desenvolver conexões com outras pessoas ou, pensando no monstro, na figura do vilão que se comporta “de maneira monstruosa”. Esse tropo acaba refletindo a crença geral de que a atração sexual e romântica são elementos determinantes do que nos faz seres humanos. Assim, torna-se aceitável inferir um grau de incompletude à existência de quem não vivencia essas atrações¹⁴³.

Subvertendo esse tropo, Jo March é uma personagem apaixonada e energética, que ama intensamente e não-romanticamente. Jo é caracterizada por uma completude de sentimento expressa de maneira mais enfática no amor familiar – especialmente no que se refere a Beth, com quem, ao longo do romance, Jo desenvolve uma relação cada vez mais íntima de cuidado e afeto – e, claro, em seu amor pela escrita. Aqui, vale lembrar a conexão que Lorde estabelece entre o erótico e o que chama de capacidade para o gozo, ou capacidade de sentir. O [re]conhecimento dessa capacidade “acaba por exigir que minha vida seja inteira vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna*” (Lorde, 2021, p. 71). A autora afirma que, embora variações quantitativas existam de pessoa para pessoa, “não existe, para mim, nenhuma diferença entre escrever um bom poema e caminhar sob o sol junto ao corpo de uma mulher que eu amo” (Lorde, 2021, p. 73). Enquanto personagem cuja capacidade de sentir se expressa no exercício da escrita – e não no ato de sentar-se no sofá junto ao corpo de um homem que deveria se esforçar para amar –, Jo representa algumas das diversas conexões que pessoas assexuais e arromânticas podem estabelecer com o erótico, para além dos espaços óbvios aos quais ele é frequentemente restrito.

Nesse ponto, os scripts sexo-normativos vêm novamente à tona, como instrumentos socializadores que ajudam a circunscrever o erótico a determinados espaços ou marcos entendidos como essenciais para uma história (real ou ficcional),

¹⁴³ Voltando para o exemplo de *Sherlock*, há uma cena em particular na série em que o personagem começa a falar de maneira mais explícita sobre sua arromanticidade – “*As I think I have explained to you many times before, romantic entanglement, while fulfilling for other people...*” –, mas é interrompido por John Watson – “*Would complete you as a human being*” –, ilustrando como John julga a vida de Sherlock incompleta pela ausência de relações românticas. Em contrapartida, Sherlock responde “*That doesn’t even mean anything*” (The Lying, 2017).

muitas vezes às custas de que essa satisfação seja vivida de maneira integral, como anunciada por Lorde. A própria autora parece discutir esse fenômeno quando afirma que

[q]uando vivemos fora de nós mesmas, e com isso quero dizer por diretivas externas apenas, e não pelo nosso conhecimento e nossas necessidades internas, quando vivemos distantes desses guias eróticos de dentro de nós, nossa vida é limitada por modelos externos e alheios e nos conformamos com os requisitos de uma estrutura que não é baseada em necessidades humanas, muito menos nas individuais” (Lorde, 2021, p. 72-73).

Em *Little Women*, é possível observar que Alcott tenta, durante a maior parte do livro, delinear para Jo uma narrativa que segue os guias eróticos internos da personagem, ou seja, uma narrativa pautada não pela adesão a relacionamentos românticos e/ou sexuais, mas por seu interesse em outras pessoas, por sua abertura para forjar conexões com elas, por sua curiosidade, sua vulnerabilidade. No capítulo 33, no qual temos acesso a cartas que Jo escreve de Nova York para a família, ela relata que teve

[...] um ótimo Ano-Novo, afinal de contas; e, quando pensei no assunto no meu quarto, concluí que tenho progredido um pouco, apesar dos meus muitos defeitos, pois agora eu vivo alegre, trabalho com gosto e me interesso mais pelas outras pessoas do que antigamente, o que é satisfatório (Alcott, 2020, p. 492).

As ideias que constituem seu castelo no ar amadurecem e passam a incluir mais pessoas além dela mesma — “O sonho de encher a casa de comodidades, de dar a Beth tudo o que ela desejasse, [...] de ir para o exterior ela própria e de sempre ter mais do que o necessário para poder se dar ao luxo de fazer caridade, era, havia anos, o castelo no ar que Jo mais adorava” (Alcott, 2020, p. 493) —, e Jo cada vez mais vê a escrita como caminho viável para atingir a independência e estabilidade financeira necessárias para alcançar seus objetivos. Contudo, a visão que ela tem de seu futuro ideal ainda não inclui qualquer menção a casamento ou mesmo a apaixonar-se por qualquer pessoa.

Nesse estágio do livro, vemos surgir no romance um hábito de escrita de Alcott que é comum em seus diários e ensaios: comparações entre o casamento e a profissão de escritora, entre livros e filhos, entre maternidade e o ato de pôr um texto no mundo. Por exemplo, quando submeteu seu primeiro romance para publicação e ele foi devolvido coberto de edições,

[...] Jo mal reconheceu seu manuscrito, de tão amassadas e sublinhadas que estavam as páginas e os parágrafos; mas, **sentindo-se mais ou menos como uma mãe amorosa se lhe pedissem para cortar as pernas de seu bebê para que ele coubesse no berço novo**, ela olhou os trechos marcados e ficou surpresa ao ver que as reflexões morais — que cuidadosamente incluía para compensar tanto romance — tinham todas sido cortadas (Alcott, 2020, p. 496).

Baseado no exposto até aqui, é possível afirmar que Alcott pretendia que Jo se tornasse uma literata solteirona, mas, devido a demandas externas, foi levada a casar sua protagonista, submetendo-a a uma domesticação feminina que culmina em seu casamento. Assim, a autora parece ter feito o que pôde para tentar encontrar um equilíbrio entre as limitações sociais que enfrentou e sua reivindicação de individualidade. Entretanto, em sua análise, Showalter interpreta o final do romance, especialmente o casamento entre de Jo com Baer, enquanto algo deliberado e intencional:

Apesar das reclamações de brincadeira sobre a pressão dos leitores, a intenção de Alcott era que o professor Bhaer fosse muito mais do que um “marido engraçado” para Jo. Ela o mostra como sendo gentil, afetuoso e expressivo, além de não restrito aos códigos americanos de masculinidade. Intelectual, porém despretensioso, amoroso, compassivo e completamente confiável, Bhaer, como Sarah Elbert afirma, “tem todas as qualidades que faltavam a Bronson Alcott [...] os atributos femininos que Louisa admirava e esperava que os homens pudessem adquirir num mundo racional e feminista” (Showalter, 2020, p. 42, grifo nosso).

Para além da interpretação bastante generosa do professor Bhaer, é impossível identificar em quais indícios Showalter poderia ter se apoiado para sugerir que as reclamações de Alcott sobre as pressões editoriais e de público que sofreu para dar a Jo um final tradicional na forma de casamento e maternidade teriam sido “de brincadeira”. De maneira semelhante, Shealy atribui um dos principais registros dessa insatisfação de Alcott, encontrado em uma carta escrita a sua amiga Elizabeth Powell, a um suposto desejo de impressionar sua destinatária:

Poderia Alcott ter redigido sua carta especificamente para Powell, acreditando que sua amiga apreciaria a versão mais independente e autossuficiente de Jo March? [...] Em 1869, ano da publicação da segunda parte de *Little Women*, Powell, solteira na época (ela se casaria mais tarde em 1872 e eventualmente, em 1890, tornar-se-ia reitora de mulheres na Swarthmore College), era claramente o tipo de mulher que Alcott admirava: uma ativista forte e independente, defensora dos direitos das mulheres e da justiça racial. Poderia Alcott ter pensado que Powell aprovaria sua insistência para que Jo March não se casasse e que ela, enquanto autora, havia apenas cedido aos desejos de seu editor? (Shealy, 2019, p. 366-367)¹⁴⁴.

Por outro lado, a pesquisadora Camile Cauti — que assina a introdução de uma edição em língua inglesa de *Little Women*, publicada em 2004 pela editora *Barnes and*

¹⁴⁴ Did Alcott specifically craft her letter to Powell, believing that her friend would appreciate the more independent, self-reliant version of Jo March? [...] In 1869, the year part two of *Little Women* appeared, Powell, unmarried at the time (she would later marry in 1872 and eventually, in 1890, become dean of women at Swarthmore College), was clearly the type of woman whom Alcott admired: a strong, independent activist and champion of woman’s rights and racial justice. Did Alcott think Powell would approve her insistence that Jo March not marry and that the author only acquiesced to her editor’s desires?

Noble Classics — é uma dentre as vozes que aceitam a versão bem documentada de que não apenas o final das personagens, mas também a escrita de um segundo volume para o livro não eram ideias que particularmente agradavam Alcott:

O segundo volume foi escrito para apaziguar as muitas fãs de Alcott, que imploravam à autora por mais informações sobre o futuro das irmãs March — ou seja, com quem e quão bem elas se casariam. Embora, como feminista, Alcott pessoalmente se ressentisse da implicação de que a felicidade futura de suas personagens dependia do casamento como um fim em si mesmo, ela conseguiu formar pares com a maioria de seus personagens, embora não da maneira elegante que suas leitoras românticas desejavam ou mesmo antecipavam (Cauti, 2004)¹⁴⁵.

Neste trabalho, aceito essas expressões de frustração de Alcott como reais e considero plausível a possibilidade de o livro ter tido um final diferente se as pressões mencionadas anteriormente não existissem. Um dos indícios que embasam essa interpretação é a drástica mudança no tom e na caracterização de Jo quando comparamos a primeira e a segunda parte do romance. Atenho-me a essas transformações e o que elas podem representar e sinalizar à luz de uma leitura assexual do romance na próxima seção.

3.2 De “menino Jo” a “uma mulher forte, prestativa e carinhosa”: sobre os capítulos finais de *Little Women*

No capítulo 24, que dá início à segunda parte do romance, temos indícios de que a personalidade de Jo e seus planos para o futuro permanecem os mesmos. Por exemplo, quando Laurie lhe fala sobre um de seus amigos de universidade que parece estar apaixonado por Amy, sugerindo que “o mal seja cortado pela raiz”, Jo concorda:

“É claro que sim. Não queremos mais ninguém se casando nesta família pelos próximos anos. Misericórdia, no que essas crianças andam pensando?” E Jo pareceu tão escandalizada quanto se Amy e Parker ainda nem houvessem entrado na adolescência.

“Os tempos andam ensandecidos e eu não sei onde vamos parar, dona. Você é apenas um bebê, mas vai ser a próxima, Jo, e nós vamos ficar nos lamentando”, disse Laurie, sacudindo a cabeça diante da degeneração da época.

“Eu! Não se alarme; não sou do tipo agradável. Ninguém vai me querer, o que é uma bênção, pois **sempre deve haver uma solteirona em cada família.**”

“Você não dá chance a ninguém”, disse Laurie, olhando-a de esguelha e ficando com o rosto bronzeado um pouco mais vermelho. “Não mostra seu

¹⁴⁵ The sequel was written to appease Alcott’s many fans, who had been begging the author for more information about the March sisters’ future experiences—namely whom, and how well, they married. Although as a feminist Alcott personally resented the implication that her March girls’ future happiness depended upon marriage as an end in itself, she did succeed in pairing off most of her characters, although not in the neat ways her romantic readers had desired or even anticipated.

lado mais brando e, se alguém o vê sem querer e não pode deixar de dizer que gostou, você o trata como a sra. Gummidge tratou seu pretendente: joga água fria nele e fica tão espinhosa que ninguém ousa tocá-la nem olhá-la”

“Não gosto desse tipo de coisa; estou ocupada demais para me preocupar com besteiras e acho horrível separar famílias desse jeito. Agora, não fale mais nisso; o casamento de Meg deixou todo mundo de cabeça virada e **nós só falamos de namoros e outros absurdos.** Não quero me irritar, portanto vamos mudar de assunto.”

E Jo parecia pronta para jogar água fria à menor provocação. Quaisquer que fossem seus sentimentos, Laurie desabafou-os com um assovio longo e a terrível previsão, feita quando eles se separaram diante do portão: **“Preste atenção no que digo, Jo: você é a próxima”** (Alcott, 2020, p. 366-367).

Sua valorização do amor familiar em detrimento ao amor romântico é expressa por sua crença de que casamentos separam famílias e ao afirmar que “sempre deve haver uma solteirona em cada família”, Jo reforça considerar “uma benção” poder preencher esse espaço. Ao reiterar que tem outras prioridades que não incluem “namoros e outros absurdos”, os quais considera “besteiras”, Jo mais uma vez se revela irritada com Laurie por insistir em falar sobre esses assuntos. Nessa cena, temos ainda um prelúdio do que vai ocorrer no capítulo 35, quando Laurie tenta pedir Jo em casamento: embora Jo expresse seu desinteresse em questões românticas, Laurie ignora o que ela diz e afirma que ela será a próxima a casar.

Ao mesmo tempo, no capítulo 24, aprendemos também que três anos se passaram desde o final da primeira parte do romance e que “Meg passou esse tempo trabalhando e esperando, desenvolvendo uma personalidade feminina, ficando mais sábia nas artes domésticas e se tornando mais bonita do que nunca — pois o amor embeleza muito” (Alcott, 2020, p. 355). Esta última frase, “o amor embeleza muito”, merece destaque, principalmente quando seguimos a leitura e nos deparamos com uma descrição da Jo três anos mais velha. Antes descrita como uma “menina cumprida”, de “temperamento explosivo, uma língua afiada e um espírito inquieto [que] viviam metendo-a em enrascadas”; que “lembrava um potro, pois nunca parecia saber o que fazer com seus membros longos, que viviam atrapalhando seus movimentos” e cujos “cabelos longos e abundantes eram sua única beleza, mas, em geral, ficavam presos em uma rede, para não incomodar”, Jo possui agora ângulos

[...] muito mais suaves; ela aprendeu a se mover com fluidez, ainda que não com graça. O cabelo curto cresceu, formando cachinhos espessos que ficam mais bonitos na cabeça pequena sobre o corpo alto. Há um frescor em suas faces morenas, um brilho doce em seus olhos; apenas palavras gentis serão ditas por sua língua afiada no dia de hoje (Alcott, 2020, p. 369).

A suavização de sua expressão, a fluidez de seus movimentos, a doçura de seus olhos e a gentileza de suas palavras, unidas aos cabelos — esse símbolo de feminilidade

— voltando a ser longos, novamente indicam uma aproximação de Jo a esse ideal de beleza que é posta no romance como consequência do desenvolvimento de uma “personalidade feminina”. São os primeiros sinais de uma transformação a qual Jo será submetida, um processo de domesticação em que toda a caracterização da personagem, especialmente “seu amor pela liberdade e seu ódio pelas convenções” (Alcott, 2020, p. 383), será gradativamente suavizada. Desde os primeiros capítulos da segunda parte do romance, a mudança de tom é notável: surge de maneira mais evidente na prosa de Alcott um enaltecimento à felicidade doméstica feminina dentro de um casamento heterossexual, se tornando tão extravagante em alguns pontos que, como leitora, cheguei a me perguntar se não havia ali um pouco (ou muito) de ironia.

Dentre essas transformações, que se intensificam nos últimos seis capítulos do livro, a mudança na atitude de Jo em relação ao amor romântico e ao casamento chama atenção, especialmente quando estamos em busca de ressonâncias assexuais na personagem, e será aprofundada mais adiante. Contudo, de maneira geral, essas transformações seguem provocando estranheza em diversas leitoras até hoje. Kelly descreve sua decepção com o final da personagem, direcionando sua frustração à Alcott e suas decisões autorais:

Pouco antes de o professor aparecer, enquanto Jo está deitada no sofá pensando ser uma “solteirona”, Alcott intervém com uma “homilia” para seus leitores: Não riam das solteironas, queridas moças, pois muitas vezes romances muito intensos e trágicos estão ocultos naqueles corações que batem tão baixinho sob os vestidos sóbrios, ... por não terem vivido a parte mais doce da vida”. É difícil não ler isso como um pedido de advertência da autora solteira de 38 anos de recursos limitados, e o casamento de Jo com Bhaer como uma reescrita da própria biografia de Alcott. Mas o que é realmente doloroso é que Jo assume a vocação de seu marido. Bhaer sempre adorou ensinar meninos e, portanto, sem nunca ter mencionado isso antes, Jo cumpre um “plano há muito acalentado”, transformando a mansão que sua tia deixou para ela em uma escola. A torcida final da faca: a escola é só para meninos. Alcott, filha de um professor e às vezes professora ela mesma, faz com que Jo transmita seu abundante aprendizado apenas para homenzinhos (Kelly, 2018).¹⁴⁶

¹⁴⁶ Just before the professor appears, as Jo lies on the sofa thinking herself an “old maid,” Alcott intervenes with a ‘homily’ for her readers: ‘Don’t laugh at the spinsters, dear girls, for often very tender, tragical romances are hidden away in the hearts that beat so quietly under sober gowns ... they have missed the sweetest part of life.’ It’s difficult not to read this as a cautionary plea from the single, 38-year-old author of limited means, and Jo’s marriage to Baehr as a rewriting of Alcott’s own biography. But what’s truly aggrieving is that Jo takes up her husband’s calling instead. Baehr has always loved teaching young boys, and so, having never mentioned it before, Jo fulfills a ‘long-cherished plan,’ turning the mansion her aunt has left her into a school. The final twist of the knife: The school is only for boys. Alcott, the daughter of a teacher and at times one herself, has Jo pass on her bountiful learning only to little men.

Aqui, me distancio da proposição de Kelly de que o casamento de Jo é fruto de uma autora amargurada que tenta rescrever sua própria história através de sua personagem, como se quisesse viver vicariamente através dela e assim consolar seus arrependimentos. Pelo contrário, mediante a leitura dos escritos pessoais de Alcott, é possível ler o desfecho de Jo e a série de drásticas transformações em sua caracterização não como uma decisão criativa, mas como uma condição para continuar sendo publicada, em função de seu principal objetivo, o de seguir garantindo seu sustento e o de sua família com sua escrita. Tanto a inclinação para o casamento quanto a adesão ao trabalho dos sonhos do professor, fundando uma escola destinada exclusivamente a meninos¹⁴⁷ parecem estranhos e inadequados porque o são de fato, e é possível argumentar que parecem peças mal encaixadas no quebra-cabeça do livro porque não deveriam estar ali em primeiro lugar — e não estariam caso Alcott tivesse tido liberdade criativa para dar ao livro e à Jo o final que realmente gostaria. Cauti descreve a sensação dissonante de ler os últimos capítulos de *Little Women* e sinaliza o complicado território de investigar como as expectativas sociais que constituem uma narrativa de maturidade considerada normativa influenciam a estrutura das narrativas ficcionais em nossa sociedade:

Eu também fiquei desapontada por Jo superar suas objeções ao casamento. Lembro-me repetidamente de sentir, no final do livro, como se o enredo tivesse fugido de mim; eu havia acompanhado tudo até chegar naqueles últimos capítulos. O livro me pareceu perder sua encantadora atenção aos detalhes do cotidiano quando as tramas de casamento começaram a se desenrolar. A ação acelera dramaticamente e o romance termina rapidamente após o casamento de Jo. Acho que minha frustração com o resultado arruinou para sempre todos os romances com enredos de casamento – depois do casamento, observei, chega o fim da história. O que quer que aconteça depois, pensei, nem é interessante o suficiente para ser escrito (Cauti, 2004)¹⁴⁸.

A sensação de distanciamento relatada por Cauti é uma que também vivenciei em minha primeira leitura do romance e que se intensifica na medida em que passo a analisar o livro por uma lente assexual, como se o livro se metamorfoseasse em outro

¹⁴⁷ Vale, contudo, lembrar que o desejo de Jo de educar meninos também remete à sua identificação com o masculino e o consequente conforto proporcionado por estar cercada deles: “Sempre quis um monte de meninos e nunca tive o bastante; agora, posso encher a casa deles e me deliciar até me faltar. Pensem só que luxo: Plumfield será minha, e eu poderei desfrutar dela com um batalhão de meninos!” (Alcott, p. 671).

¹⁴⁸ I too was disappointed that Jo overcame her objections to marriage itself. I remember repeatedly feeling toward the book’s end as though the plot had run away from me; I’d gone along with everything up until the last few chapters. The book seemed to me to lose its charming day-by-day sense of detail once the marriage plots start weaving. The action speeds up dramatically, and the novel ends quickly following Jo’s marriage. I think my frustration at the result ruined all marriage-plot novels for me forever—after the marriage, I observed, comes the end of the story. Whatever happens after, I thought, isn’t even interesting enough to write down.

diante dos meus olhos. O casamento enquanto resolução última, um recurso narrativo que permeia a ficção ocidental desde as comédias shakespearianas até as telenovelas brasileiras, ilustra o quanto a amatonormatividade está enraizada em nossa cultura, de maneira que a conquista do amor romântico, entendida enquanto universalmente desejada, promove a completude da vida de uma personagem: o que ultrapassa esse momento parece desinteressante, visto que o mais importante, “o mais doce”, para usar as palavras de Marmee, já aconteceu. Similarmente, histórias em que esse momento nunca chega ou nas quais nunca houve a intenção de que ele existisse em primeiro lugar, soam impraticáveis, justamente pela ausência desse elemento aceito como essencial.

Em sua tese sobre a figura da solteirona na literatura, Monsen investiga as possíveis funções narrativas e literárias de uma personagem mulher que não se casa:

A solteirona na literatura é caracteristicamente estática; por causa de sua representativa solteirice, não há espaço para desenvolvimento, ou assim nos parece, se consideramos as poucas solteironas existentes. Esta parece ser uma das razões pelas quais ela raramente é escolhida como a heroína de um romance. O romance, em sua complexidade exaustiva, normalmente requer algum tipo de amor para funcionar. O que uma mulher solteira, que não está procurando um marido, poderia experimentar que fosse interessante o suficiente para preencher um romance? (Monsen, 2017, p. 1)¹⁴⁹.

A pergunta de Monsen não parte de um lugar de concordância com essas percepções. Pelo contrário, vem de um lugar de provocação e questionamento de uma visão que muitos ainda têm sobre a assexualidade e a arromanticidade na vida real. Textos acadêmicos sobre assexualidade, principalmente no tocante a sua representação na cultura e na mídia popular, tendem a citar em um momento ou outro a participação do ativista assexual David Jay, fundador da Asexual Visibility and Education Network (AVEN), em um talk show diurno popular nos Estados Unidos chamado *The View*. Em *Spectacular Asexuals: Media Visibility and Cultural Fetish*, Cerankowski descreve as cenas iniciais do episódio:

Na sequência de abertura do programa, quando Jay diz que “não se fala sobre assexualidade”, a co-apresentadora Star Jones diz: “Se você não faz sexo, você vai falar de quê?” A piada, que arranca risadas tanto do público quanto da mesa redonda de apresentadoras, aponta para as maneiras pelas quais o sexo se tornou tão discursivamente central em nossas vidas que parece que

¹⁴⁹ The literary spinster is characteristically static; because of her representative singleness there is no room for development, or so it seems, considering the few literary spinsters available. This appears to be one of the reasons she is rarely cast as a novel heroine. The novel in its exhaustive complexity typically requires love of some sort to function. What could a single woman, not looking for a husband, possibly experience that is interesting enough to fill a novel?

aqueles que não fazem sexo podem realmente não ter nada sobre o que conversar (Cerankowski, 2014, p. 145)¹⁵⁰.

O esvaziamento narrativo atribuído à assexualidade e à arromanticidade na literatura pode estar relacionado, portanto, à tendência de atribuir à falta de interesse em sexo e romance um caráter passageiro, como explica Chung:

Devido ao papel do sexo na legitimação do casamento, o desinteresse de uma personagem pelo casamento pode ser interpretado como uma falta de interesse pelo próprio sexo. No entanto, como o desejo de permanecer solteira ou virgem geralmente serve ao enredo, a assexualidade e arromanticidade são frequentemente descritos como temporários, e não como estados ontológicos de ser (informação verbal)^{151 152}.

Chung nos mostra como a assexualidade e arromanticidade de uma personagem pode servir como obstáculo a ser superado de maneira a impulsionar o enredo. As implicações da absorção dessas ideias na literatura nos levam a uma dimensão de imenso potencial no que se refere a possíveis contribuições dos estudos assexuais para o campo da crítica literária e narratologia, por exemplo, visto que um dos objetivos de ler textos assexualmente é desafiar presunções e ideias naturalizadas e generalizadas sobre desejo e atração (inclusive sobre sua universalidade), ideias essas que são, em grande parte dos casos, uma força narrativa motivadora central. No videoensaio *The Problem With Asexual Representation*, Ellis discute a maneira como o personagem Sherlock Holmes é codificado na série da BBC enquanto arro/asse, embora isso nunca seja confirmado de maneira explícita na série. O criador da série, Stephen Moffat justificou sua escolha na época afirmando que “não haveria tensão nisso, não haveria diversão nisso”. Ellis aponta como a desculpa oferecida por Moffat “soa preguiçosa vindo de um escritor profissional” e acrescenta que “há alguns escritores por aí que provavelmente se beneficiariam de ter que pensar em motivações e conflitos para suas personagens mais interessantes do que aqueles puramente sobre sexo, seja sobre perder a virgindade ou

¹⁵⁰ In the opening sequence of *The View*, when Jay says that asexuality is “not getting talked about,” co-host Star Jones says, “If you’re not having sex, what’s there to talk about?” The joke, which garners laughs from both the audience and roundtable of co-hosts, points to the ways in which sex has become so discursively central to our lives that it seems that those who do not have sex might really have nothing to talk about.

¹⁵¹ Because of the role of sex in legitimizing a marriage, a character’s disinterest in marriage can be interpreted as a lack of interest in sex itself. However, because the desire to remain unmarried or virginal usually serves the plot, asexuality and aromanticism are often depicted as temporary, rather than as ontological states of being.

¹⁵² Trecho da fala da pesquisadora Rachel Chung durante a mesa redonda online *Early Modern Asexuality and Performance*.

trair seu cônjuge” (The Problem, 2021)^{153 154}. Esse caso ilustra como grande parte das narrativas a que temos acesso nas páginas e nas telas tendem a se basear em conflitos focados em elementos românticos e/ou sexuais. Há nessas produções ficcionais uma obrigatoriedade implícita de reproduzir um script sexo-normativo vigente, sugerindo que sem esses elementos, a história “não teria graça”, perderia seu apelo. O fato de que personagens assexuais e arromânticas tendem a esbarrar nessa obrigatoriedade é uma questão que a maioria das pessoas em posições criativas na indústria do entretenimento não parece ainda interessada em resolver.

A consequência prática disso é óbvia: a assexualidade ainda está em seus estágios iniciais quando se trata de representatividade. A escassez de vivências assexuais e arromânticas sendo representadas na cultura prejudica de maneira mais óbvia a comunidade arco/asse, mas é importante ressaltar que se trata de um tema relevante para todas as pessoas, independente da maneira como se identificam. Ellis nos convida a refletir, por exemplo, sobre como sexo e desejo são retratados nas chamadas *sex comedies* ou comédias sexuais, filmes nos quais o enredo é movido quase exclusivamente por situações sexuais e românticas, frequentemente trazendo a virgindade de uma personagem como um problema digno de ter 90 minutos destinados a resolvê-lo:

Filmes como "O Virgem de 40 Anos", "American Pie", "O Diário De Uma Virgem" e "Superbad - É Hoje" giram em torno de personagens basicamente pressionados a desejar sexo, treinados para fazê-lo ou movidos inteiramente pela ideia de que eles deveriam querer isso como o princípio e o fim de uma vida feliz, pois caso contrário você deve ser esquisito ou desesperado ou incompleto, certo? Como seria se esse tipo de filme reconhecesse que algumas pessoas simplesmente não estão interessadas? Ou se incluísse um metacomentário sobre a absurda hipersexualização desses personagens? (The Rise, 2021).¹⁵⁵

¹⁵³ There are some writers out there who could probably benefit from having to think of more interesting character motivations and dramas than ones that are just purely about sex, whether that's about losing your virginity or cheating on your spouse.

¹⁵⁴ Como afirmou o teórico e escritor britânico E. M. Forster, no capítulo dedicado ao estudo do enredo em seu livro *Aspectos do Romance* (1927): “Não fosse a existência da morte e do casamento, não sei como o romancista mediano concluiria seus livros” (Forster, 2005).

¹⁵⁵ Movies like "The 40-Year-Old Virgin," "American Pie," "The To Do List" and "Superbad" all center around characters basically being pressured into desiring sex, coached into having it, or are driven entirely by the idea that they should be wanting it as the be all and end all of a happy life, because otherwise, you must be weird or desperate or incomplete, right? What would it look like for this kind of movie to acknowledge that some people just aren't interested? What would a meta commentary about the absurdity of over-sexualized characters look like?

Felizmente, há exceções a esse padrão. Na mais recente adaptação audiovisual de *Little Women*, de 2019, a diretora estadunidense Greta Gerwig¹⁵⁶ aposta na interpretação de que o final realmente desejado por Alcott não pôde ser honrado e por meio de estratégias audiovisuais, complica justamente os momentos finais do livro apontados por Cauti, nos oferecendo um desfecho ambíguo que intercala cenas tanto do final tornado oficial, no qual Jo se apaixona e se casa com o professor Bhaer, quanto do final que aproxima as histórias da personagem a da escritora, em que Jo permanece uma literata solteirona e, após uma negociação que lhe garante os direitos autorais de sua história, concede à imposição do editor de casar sua protagonista e aparece na cena final do filme segurando com carinho seu primogênito impresso. Como explica Broussard:

O filme de Gerwig mostra brevemente o romance entre Jo e o professor estrangeiro, mas não dá uma resposta definitiva se essa relação é real ou se é uma ficção criada para o final do livro dentro do filme. Ao apresentar esse final ambíguo, Gerwig rejeita o passado que não permitiria que Jo permanecesse solteira e oferece uma possível revisão desse passado em nosso presente. [...] Alcott foi impedida de dar um final não sexual para sua heroína, mas Gerwig cria uma abertura e uma adaptação que permite uma interpretação de Jo como uma mulher assexual, optando por viver uma vida contente como uma solteirona (Broussard, 2022, p. 5)¹⁵⁷.

Boa parte da crítica e do público celebrou *Adoráveis Mulheres* por ser um filme que se empresta a uma nova interpretação de Jo, uma que parte de uma extensa pesquisa da diretora sobre a vida de Louisa May Alcott e da tentativa de fazer jus aos desejos da autora para sua obra. Como a própria Gerwig expressou em entrevista para a divulgação do filme, Jo March não tem sido adorada por tanto tempo porque se casou com o professor Bhaer¹⁵⁸: essa não é a razão pela qual ela é considerada uma inspiração para

¹⁵⁶ Greta Gerwig parece ter um apego ao tema de relacionamentos platônicos, pois sua carreira enquanto roteirista e diretora está marcada por ele. Desde *Frances Ha*, filme que estrelou e que co-escreveu com Noah Baumbach, e *Ladybird*, sua estreia enquanto diretora, passando pelo próprio *Little Women*, e se estendendo até seu último e grandioso sucesso com *Barbie*, fica claro que Gerwig prioriza a representação de relacionamentos platônicos em detrimento a relacionamentos românticos em seus filmes. Mais que isso, a amizade é um tema central em sua filmografia e ela parece exaltar especialmente as relações entre amigas, como se numa tentativa de reparar um desequilíbrio presente em Hollywood, onde filmes com esse foco ainda são raros. *Barbie* merece destaque por se tratar de uma das maiores bilheterias do ano de 2023, um filme mainstream direcionado ao público feminino e que em nenhum momento traz o sexo ou o romance como temas centrais.

¹⁵⁷ Gerwig's film briefly shows the romance between Jo and the foreign professor, yet it does not give a definitive answer as to whether this relationship is real or is a fiction created for the ending of the book within the movie. In presenting the ending as ambiguous, Gerwig rejects the past that would not allow Jo to remain unmarried and offers up a possible revisioning of this past in our present. [...] Alcott was refused a nonsexual ending for her heroine, but Gerwig creates an open-ended possibility and an adaptation that allows for an interpretation of Jo as an asexual woman, opting to live a contented life as a spinster.

¹⁵⁸ Gerwig é uma das diretoras de cinema que mais admiro e sou grande fã de sua adaptação de *Little Women*, então permitam-me mencionar que de suas decisões criativas para o filme, uma das minhas favoritas, sem dúvida, é a maneira como ela deixa claro que Bhaer não é uma parte essencial do que faz

mulheres como Patti Smith, por exemplo, e sim porque ela, assim como Louisa May Alcott, personificava o que significa ser *escritora*¹⁵⁹.

Distante da visão da diretora ao criar um final ambíguo para sua interpretação de *Little Women* está um argumento que permeia as análises de Showalter e Hollander, o de que um destino diferente para Jo seria impossível e que essa impossibilidade era reconhecida e aceita por Alcott. Showalter inclusive aponta indícios no próprio texto do livro de que Alcott não vê alternativa ao casamento ou, mesmo que veja, não a percebe como algo convidativo. Nesse sentido, Showalter afirma que

[a]os quinze anos, ela [Jo] decide ser solteirona em vez de se casar por dinheiro, e Marmee aprova: “Melhor uma solteirona feliz do que uma esposa infeliz”. No entanto, as mulheres solteiras nunca são apresentadas de maneira positiva no livro. A srta. Crocker, ou “Coroca”, como as meninas a chamam, é “solteirona magra e amarela, com um nariz pontudo e olhos inquisidores”, mexeriqueira e parasita. Nessa altura da obra de Alcott, não existem alternativas viáveis ao casamento, embora ela fosse explorá-las mais tarde (Showalter, 2020, p. 40-41).

Em primeiro lugar, não é exatamente verdade que mulheres solteiras nunca são apresentadas de maneira positiva no livro. Nos momentos finais do romance, há outra seção em que a voz narrativa reserva alguns parágrafos para falar de maneira mais direta sobre mulheres solteiras, mais especificamente em defesa delas. A narradora, assim, nos adverte no capítulo 43:

Não riam das solteironas, queridas moças, pois muitas vezes romances muito intensos e trágicos estão ocultos naqueles corações que batem tão baixinho sob os vestidos sóbrios, e muitos sacrifícios mudos de juventude, saúde, ambição e amor em si fazem com que aqueles rostos envelhecidos sejam belos aos olhos de Deus. Até mesmo nossas irmãs tristes e amargas devem ser tratadas com gentileza, ainda que seja apenas por não terem vivido a parte mais doce da vida; e, encarando-as com compaixão, não desprezo, moças no frescor da juventude devem se lembrar de que também podem não chegar a desabrochar — que faces rosadas não duram para sempre, que fios prateados surgem nos lindos cabelos castanhos e que, um dia, a gentileza e o respeito serão tão doces quanto o amor e a admiração são agora (Alcott, 2020, p. 616).

Apesar da homilia descrever o amor romântico como “a parte mais doce da vida”, sem a qual mulheres não chegam a “desabrochar”, há nas palavras da voz narrativa do romance uma demanda por gentileza e respeito a essas mulheres e um reconhecimento de suas contribuições, um esforço que Alcott aperfeiçoa em seu ensaio *Happy Women*. De maneira semelhante, em uma conversa entre Jo, Meg e Marmee no capítulo 10 de *Little Women*, vemos como a possibilidade de ser uma mulher solteira

Jo uma personagem tão importante. Ela faz isso através do elenco: o professor Bhaer é descrito no livro como um homem sem “nem um traço bonito no rosto” e Gerwig escala o ator francês Louis Garrel, considerado um dos homens mais atraentes do mundo, para o papel do professor alemão.

¹⁵⁹ A entrevista de onde retirei esse trecho foi concedida por Greta Gerwig, juntamente com Timothée Chalamet, à Logo TV e está disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iFa1nELzUsk>.

feliz não é descartada, nem mesmo pela matriarca da família, certamente a voz feminina mais conservadora dentro do romance no que se refere a expectativas impostas às mulheres da época. Embora ela transmita a suas filhas ao longo do romance a noção de que “[s]er amada e escolhida por um bom homem é a melhor coisa, e a mais doce, que pode acontecer com uma mulher”, de que “é certo ter esperanças de que aconteça e é prudente se preparar”, a Sra. March também afirma decididamente que “melhor uma solteirona feliz do que uma esposa infeliz” (Alcott, 2020, p. 176).

Lembremos, por fim, da jovem srta. Norton, uma “solteirona de rosto afável” (Alcott, 2020, p. 482) que Jo conhece durante sua estadia em Nova York. A srta. Norton causa uma impressão extremamente positiva em Jo, como podemos ver nos trechos a seguir extraídos do capítulo 33, que reúne cartas que ela escreve à família contando sobre sua experiência trabalhando como preceptora de crianças na pensão da sra. Kirke:

A moça solteira se chama srta. Norton – ela é rica, culta e bondosa. A srta. Norton conversou comigo durante o jantar de hoje (eu comi à mesa de novo, porque é muito divertido observar as pessoas) e me pediu para ir visitá-la em seu quarto. Ela tem belos livros e quadros, conhece pessoas interessantes e parece amistosa; assim, eu serei simpática, pois quero sim frequentar bons círculos, embora não sejam os mesmos dos quais Amy gosta (Alcott, 2020, p. 483).

Na página seguinte do livro, Jo descreve um dia em que

[n]ão aconteceu nada que valha a pena escrever, a não ser uma visita à srta. Norton, que tem um quarto repleto de coisas lindas e que foi muito simpática, pois me mostrou todos os seus tesouros e me perguntou se eu gostaria de ir a palestras e concertos com ela de vez em quando, como sua acompanhante — se me interessasse por esse tipo de coisa. Disse isso como se fosse lhe prestar um favor, mas tenho certeza de que a sra. Kirke lhe falou de nós e que sua intenção é fazer-me uma gentileza. Sou tão orgulhosa quanto Lúcifer, mas não considero um fardo favores assim de pessoas assim, e aceitei com gratidão (Alcott, 2020, p. 484).

Esses trechos demonstram como Jo parece impressionada com a srta. Norton, uma mulher rica, culta e bondosa e alguém cuja companhia significaria frequentar bons círculos sociais, ou pelo menos os que são interessantes para Jo. Não seria exagero afirmar que há admiração nas palavras de Jo sobre a nova amiga, que Jo a vê como uma inspiração. Assim, mesmo que a proposição de Showalter fosse verdadeira, isso não necessariamente representaria a visão de Alcott, e menos ainda a visão de uma Jo adulta sobre a questão. O trecho que Showalter utiliza para provar que mulheres solteiras são sempre ridicularizadas em *Little Women* é extraído do capítulo onze, que retrata um momento na história em que as irmãs March ainda são muito jovens, duas delas ainda crianças, quando seu senso crítico ainda não estava tão aguçado e uma época em que zombar de outras pessoas poderia não parecer algo muito grave.

Ao destrinchar os argumentos que sustentam as análises de Showalter e Hollander acerca de Jo March, notamos que as ressonâncias assexuais da personagem têm aparecido em leituras críticas do romance; contudo, aparecem de maneira distorcida, através de concepções que a comunidade arro/asse e os estudos assexuais buscam, hoje em dia, questionar. Quando discuti anteriormente o tropo narrativo da “pessoa assexual robótica”, expliquei brevemente que ele comunica uma mensagem mais ampla que associa a assexualidade a uma não humanidade. Quando trazemos as ideias que permeiam esse tropo para um âmbito mais realista, elas se aproximam das suposições por trás da “pessoa assexual imatura”: se relações sexuais e românticas determinam o desenvolvimento de uma pessoa adulta, saudável e completa, isso nos leva à conclusão de que pessoas assexuais e arromânticas nunca atingem esse estágio. Essa percepção perdura até os dias de hoje, na ficção e fora dela¹⁶⁰, e Milks a resume com a expressão *stunted growth*, que traduzo livremente aqui como *crescimento atrofiado*, uma espécie de entrelugar entre a infância e a vida adulta:

Estas reações sugerem que pessoas assexuais são vistas não exatamente como “menos que humanos”, mas como “ainda não (totalmente) humanos”. Ou seja, pessoas assexuais são vistas como sexuais em potencial, possuindo sempre a capacidade de se tornarem sexuais e, portanto, mais plenamente (e finalmente) humanos. [...] Essas reações invalidam identidades e experiências assexuais e dependem da lógica do futuro sexual para fazer isso. As pessoas assexuais, de acordo com esta lógica, estão simplesmente num estado pré-sexual (Milks, 2014, p. 106)¹⁶¹.

Little Women está, de fato, repleto de momentos em que uma narrativa da inocência e da infância é utilizada para explicar e comprovar a ausência de “complicações” de ordem sexual ou romântica. No capítulo 9, por exemplo, quando Meg recebe um buquê de flores de Laurie antes do baile de Annie Moffat e suas amigas começam a especular sobre seu relacionamento com o jovem vizinho, Meg responde:

“Sim, ele sempre faz isso com todas nós; a casa dos Laurence é repleta de flores, e gostamos muito delas. Minha mãe e o velho sr. Laurence são amigos, sabem, de modo que **é bastante natural que nós, crianças, brinquemos juntas.**” E Meg torceu para que elas não dissessem mais nada. “**É evidente que Daisy ainda não debutou**”, disse a srta. Clara para Belle, assentindo.

¹⁶⁰ Entrevistado por Angela Chen, um homem que se descobriu assexual na vida adulta afirma que: “[p]orque o sexo nunca deu certo, sempre tive essa sensação de que eu ainda era infantil”. Ele não era realmente casado, não era realmente um adulto e não era realmente um homem (Chen, 2020, p. 42, tradução nossa).

¹⁶¹ These reactions suggest asexuals are viewed not so much as “less than human” than as “not yet (fully) human.” That is, asexuals are seen as potential-sexuals, at all times possessing the capacity to become sexual, and thus more fully (and finally) human. [...] These reactions invalidate asexual identities and experiences, and they rely on the logic of sexual futurity to do so. Asexual people, according to this logic, are simply in a pre-sexual state.

“**Estão todos em um estado pastoral de inocência**”, respondeu Belle, dando de ombros (Alcott, 2020, p. 165).

Nesse diálogo, Meg utiliza o fato de serem todos crianças para desmentir qualquer suposição de romance entre ela e Laurie, ao mesmo tempo em que a srta. Clara e Belle atribuem o desinteresse romântico de Meg por Laurie a “seu estado pastoral de inocência”: há nas palavras das duas jovens uma sugestão de que, caso Meg fosse “adulta o suficiente”, certamente teria despertado seu interesse romântico em um jovem como Laurie ou ao menos reconhecido o potencial desse relacionamento. Já no capítulo 5, vemos que Jo não parece ver qualquer problema em sua amizade com Laurie pois “fora criada com tamanha simplicidade que não havia bobagens em sua cabeça e, aos quinze anos, **era inocente e franca como uma criança**” (Alcott, 2020, p. 115, grifo nosso). A mensagem que parece implícita nessas afirmações é de que está tudo bem que Jo ou outras personagens não demonstrem interesse em questões românticas nem mesmo compreendam ou reconheçam sua importância enquanto são inocentes: tal qual a não-conformidade de gênero de Jo, esses comportamentos são permitidos durante a infância enquanto processos naturais a uma fase de experimentação e fluidez. Apenas se/quando perduram para além da infância, tais comportamentos se tornarão um problema.

Ao mesmo tempo em que essa associação com a inocência parece relativizar as atitudes e opiniões de Jo, as ressonâncias assexuais a serem identificadas nas falas de Jo apenas se acumulam ao longo do livro. Quando a impressão geral da família March é de que Laurie andava gostando cada vez mais de Jo, ela “se recusava a ouvir uma palavra sobre o assunto e dava uma bronca violenta em qualquer um que ousasse sugerir aquilo” pois “detestava ‘namoricos’ e não queria saber daquilo, tendo sempre uma piada ou um sorriso prontos diante de qualquer sinal de perigo” (Alcott, 2020, p. 465). No capítulo 20, quando o interesse de John Brooke por Meg se torna evidente, Marmee pede a opinião de Jo sobre o assunto, questionando mais precisamente se ela julga que Meg corresponde os sentimentos do rapaz. Pela ausência de referência pessoal, Jo busca conhecimento sobre amor romântico nos livros:

“Você acha que Meg gosta dele?”, perguntou a sra. March, com ar ansioso.
 “Misericórdia! **Não sei nada sobre o amor e essas bobagens!**”, exclamou Jo, com uma mistura engraçada de interesse e desprezo. “Nos romances, as moças demonstram isso tendo sobressaltos, corando, desmaiando, definhando e agindo como tolas. Meg não faz nada disso; ela come, bebe e dorme como uma criatura sensata; olha bem no meu rosto quando menciono aquele homem e só fica um pouco vermelha quando Teddy fala brincando em namorar. Eu o proibi de fazer isso, mas ele não me obedece como deveria.” (Alcott, 2020, p. 308).

Dessa forma, se imaginamos por um momento uma versão dos fatos em que o final idealizado por Alcott — o de que Jo permanecesse uma literata solteirona independente e bem-sucedida — foi concretizado, teríamos na figura de Jo uma personagem que nunca demonstrou interesse por relações sexuais e/ou românticas e que permaneceu assim após adentrar a vida adulta, pondo por terra portanto a ideia de assexualidade e arromanticidade seriam características pertencentes à infância e que naturalmente são superadas.

Como mencionado anteriormente, essa leitura assexual da personagem não é comum para além de fóruns online constituídos pela comunidade arro/asse. Pelo contrário, por muito tempo, a atribuição de um suposto interesse romântico de Jo por Laurie motivou muitas leitoras de Alcott. No artigo *Who Owns Little Women? Adapting Alcott in the Twenty-First Century*, Kristina West discute a *fanfiction* enquanto espaço para adaptações de *Little Women* e, partindo das contribuições de Rizutto, discute a mudança mais recorrente nessas releituras produzidas por fãs, Jo e Laurie terminando juntos romanticamente:

O tipo mais popular de *fanfiction* de *Little Women* é a reescrita de Jo e Laurie, em que seu relacionamento é revisitado e resulta em sua consumação sexual e/ou romântica. Como afirma Rizutto: “De todas as *fanfics* de *Little Women* publicadas nos sites Fanfiction.net, Archiveofourown.org e Livejournal.com, mais da metade se concentra em narrativas excitantes de amor não correspondido. A maioria delas continua de onde Alcott parou, ou melhor, o que Alcott deixou de fora: o romance não consumado entre Jo e Laurie” (206). Essa afirmação — junto com seu comentário posterior sobre “a história de amor fracassada de Jo e Laurie” — pressupõe que o romance já estava lá, para ser “deixado de fora”, levantando a questão: em que sentido estava lá, a não ser na leitura de seus “fãs” (212)? (West, 2019, p. 415)¹⁶².

A resposta a esta questão é que o romance não estava lá, ao menos não de maneira essencial, e que a leitura das fãs é indissociável de uma cultura que massivamente promove a ideia de que um desfecho romântico é bom e natural. Contudo, desde o início do livro, Jo demonstra seu interesse em iniciar uma amizade com Laurie, e nada mais que isso: “Ele é muito simpático, queria conhecê-lo melhor”

¹⁶² The most popular form of *Little Women* stories is the rewriting of Jo and Laurie, in which their relationship is revisited and results in its sexual and/or romantic consummation. As Rizutto claims: ‘Of all the *Little Women* fan fiction published on the sites Fanfiction.net, Archiveofourown.org, and Livejournal.com, over half center upon titillating narratives of unrequited love. Most of those pick up where Alcott left off, or, rather, what Alcott left out: the unconsummated romance between Jo and Laurie’ (206). This claim—along with her later comment on ‘Jo and Laurie’s failed love story’—presupposes that the romance was already there, in order to be ‘left out’, raising the question: in what sense was it there, unless in the reading of its ‘fans’? (212)?

[...] “Eu ainda vou ficar amiga desse menino (Alcott, 2020, p. 79)¹⁶³. No capítulo 3, Jo e Meg são convidadas à festa da Sra. Gardiner, e é nessa festa onde Jo e Laurie se conhecem propriamente pela primeira vez. Eles começam uma conversa mencionando o fato que têm em comum de odiarem seus nomes, ambos por se aproximarem do feminino: embora seu primeiro nome seja Theodore, Laurie insiste em ser chamado pelo apelido para evitar que os colegas o chamem de Dora, um nome feminino; Jo prefere seu apelido ao nome também mais feminino, Josephine.

É também nessa festa onde o comportamento de Jo — que está sempre manchando, rasgando ou queimando seus vestidos, que “gostava de gestos ousados e vivia escandalizando Meg com suas esquisitices” (Alcott, 2020, p. 111) — é constantemente monitorado e controlado pela irmã mais velha, que deseja que ela “se comporte”¹⁶⁴. Jo é incentivada a esconder suas roupas e sabe que seus comportamentos não combinam com o ambiente da festa: “Não gosto muito de dançar em público; não tem graça deslizar pelo salão, eu gosto de sair correndo e pulando.” (Alcott, 2020, p. 82). Meg oferece a Jo uma série de *dos and dont's* estéticos e comportamentais da feminilidade, uma lista tão longa de restrições que Jo afirma ser impossível aprender todas elas. Enquanto se esforça para não envergonhar a irmã, Jo quer mesmo é se juntar a um grupo de “rapazes joviais” falando sobre patinação, um seus hobbies preferidos, mas permissão para tal é imediatamente negada por Meg.

Fetterley afirma que as mensagens explícitas de *Little Women* são claramente apresentadas nos dois primeiros capítulos e podem ser reduzidas a duas virtudes principais: autocontrole e altruísmo. Por outro lado, as mensagens ocultas do livro “sugerem que a aquisição do caráter de *mulherzinha* é menos uma questão de virtude do que de necessidade, assim como sugerem que a aceitação da esfera doméstica como ideal pelas mulheres pode ser menos um caso de decisão esclarecida do que de dura necessidade” (Fetterley, 1979, p. 376)¹⁶⁵. Assim, uma das mensagens inscritas na tessitura de *Little Women* é a de que não há nada de natural nos papéis que se espera

¹⁶³ Vale ressaltar que ao longo do romance, a posição de Jo quanto ao seu relacionamento com Laurie segue inalterada. Quando começa a se tornar evidente que Laurie está apaixonado por Jo, a sra. March pergunta a Jo se ela o corresponde e ela afirma: “Misericórdia! Não! Amo aquele menino querido **da mesma maneira de sempre** e tenho um orgulho imenso dele, mas, quanto a algo a mais, está fora de questão.” (Alcott, 2020, p. 473, grifo nosso).

¹⁶⁴ Essa dinâmica irá se repetir mais adiante no capítulo *Visitas*, em que Jo faz visitas sociais com Amy, a contragosto e Amy lhe pede que “[a]penas fique calma, serena e muda — é uma saída segura e feminina” (Alcott, 2020, p. 421).

¹⁶⁵ [...] the covert messages of *Little Women* suggest that the acquisition of the little woman character is less a matter of virtue than of necessity, so do they suggest that women's acceptance of the domestic sphere as the best and happiest place may be less a matter of wise choice than of harsh necessity.

sejam desempenhados pelas mulheres. Ao analisar a ambivalência de *Little Women* à luz do enredo de *Behind the Mask*, romance que está entre os textos sensacionalistas de Alcott que foram descobertos e publicados depois de sua morte, Fetterley adiciona uma dimensão metalinguística à escrita de Alcott:

No romance *Behind a Mask*, Alcott afirma que a capacidade da mulher de sobreviver depende de sua habilidade de dominar a arte da representação; esta afirmação fornece um contexto inestimável para examinar a escritora e seu trabalho. A própria Alcott, é claro, constitui um exemplo disso. Depois de ler *Behind a Mask*, de que outra forma poderemos compreender *Little Women*, senão como uma performance concebida para salvar a sua pele psicológica e garantir sua sobrevivência econômica? (Fetterley, 1983, p. 13)¹⁶⁶.

Dada a paixão de Alcott pelo teatro — seu primeiro sonho era ser atriz, não escritora — e a maneira como ela frequentemente insere a dramaturgia em *Little Women*, é possível interpretar a mulher que as irmãs March se esforçam para ser ao longo do romance, inspiradas pelo modelo e instrução de sua mãe e cujo desenvolvimento é monitorado por seu pai, como uma performance. Contudo, ao contrário dos papéis masculinos que Jo amava interpretar nas peças em que ela e as irmãs atuavam na sala de casa, este ideal feminino é um que Jo tem dificuldade de incorporar e que rejeita por grande parte do romance.

Os traços masculinos de Jo ultrapassam o âmbito do teatro amador desenvolvido no âmbito familiar e se tornam relevantes também no contexto de sua relação com Laurie. O primeiro contato entre Jo e Laurie se empresta a uma leitura de que a atração que Jo sente por Laurie é fundada em uma identificação, como se Laurie fosse o menino que Jo gostaria de ser. Ela se sente imediatamente confortável com ele e fica feliz quando Laurie elogia a beleza de sua irmã, guardando o gracejo na memória para compartilhar com Meg depois. A atração de Laurie por Jo, ao menos inicialmente parece ser de mesma ordem: “Os dois espiaram, criticaram e conversaram até sentir que eram velhos amigos. A timidez de Laurie logo desapareceu, pois **o jeito masculino de Jo** o divertia e o fazia perder a vergonha” (Alcott, 2020. p. 88, grifo nosso).

No capítulo 5, quando Jo vai até a casa de Laurie lhe fazer companhia enquanto ele está doente, as identificações se acumulam: “Então, eles começaram a conversar sobre livros; e, para seu deleite, Jo descobriu que Laurie os amava tanto quanto ela e

¹⁶⁶ In *Behind A Mask*, Alcott asserts that woman's capacity to, survive depends upon her ability to master the art of impersonation; this assertion provides an invaluable context for examining the woman writer and her work. Alcott herself, of course, constitutes a case in point. After reading *Behind A Mask*, how else are we to understand *Little Women*, save as an act of impersonation designed to save her psychological skin and ensure her economic survival?

que lera até mais (Alcott, 2020, p. 117). Nessa ocasião, até mesmo o avô de Laurie percebe, ao observar os dois, que seu neto “gostou de Jo, pois seus modos estranhos e bruscos combinavam com os dele; e ela parecia compreender seu neto quase **como se fosse um menino também**” (Alcott, 2020, p. 120, grifo nosso). Após a visita, Jo volta para casa, relata as aventuras vividas na tarde passada com Laurie à família e é recriminada por Meg por não ter compreendido quando Laurie havia lhe feito um elogio “como se a ideia jamais houvesse lhe passado pela cabeça antes”. Em um dos diversos momentos em que Jo tenta colocar limites na imaginação das irmãs e reforçar o fato de que seu relacionamento com Laurie é um de amizade, Jo responde:

“Acho elogios uma bobagem e agradeço se você não se comportar como uma tola e estragar minha diversão. Laurie é um menino simpático; gosto dele e me recuso a ouvir essas tolices sentimentais sobre elogios e não sei mais o quê. Nós todas seremos boazinhas com Laurie, pois ele não tem mãe; e pode sim vir nos visitar, não pode, Marmee?” (Alcott, 2020, p. 123)

Logo após essa conversa, em resposta às insinuações românticas de Meg, Marmee a lembra “que as crianças devem continuar a ser crianças pelo máximo de tempo possível” (Alcott, 2020, p. 123), atribuindo a ausência de atração romântica de Jo a sua inocência de criança. De maneira semelhante, a forma como Jo se comporta de maneira socialmente lida como masculina faz com que Amy a censure, afirmando detestar “meninas mal-educadas que não sabem se comportar como mocinhas” (Alcott, 2020, p. 55). Desde o primeiro capítulo, Alcott deixa claro que há partes da personalidade e dos comportamentos de Jo que são aceitos — embora frequentemente a contragosto — apenas porque ela é uma criança e que deverão ser abandonados (ou, a partir de determinado ponto da história, talvez já devessem ter sido) para que Jo possa ser vista como uma mulher adulta. Por exemplo, quando Jo afirma gostar de falar gírias justamente porque a faz parecer masculina, Meg a repreende dizendo: “Você já tem idade para deixar de parecer um menino e se comportar melhor, Josephine. Não era tão ruim quando você era pequena, mas, agora que está tão alta e já usa coque, precisa se lembrar de que é uma moça” (Alcott, 2020, p. 56). A escolha de Meg pelo nome de batismo, Josephine, em vez de sua abreviação andrógina que a irmã prefere, reforça a ideia que permeia especialmente na primeira parte do livro, de que Jo tem que abandonar sua queeridade, deixá-la na infância, a fim de adentar a maturidade. Em alguns momentos essa queeridade é associada de maneira mais intensa a sua expressão de gênero masculina; em outros, a comportamentos e falas da personagem que podem lidos enquanto ressonâncias assexuais. Afinal, Jo é descrita já no primeiro capítulo do

livro como tendo “a aparência desconfortável de uma menina que estava rapidamente se transformando em mulher e não gostava daquilo” (Alcott, 2020, p. 57). Quando Meg lhe dá um sermão sobre como precisa começar a se comportar como a moça que é, Jo responde:

“Sou nada! E se usar coque me faz ser uma, vou usar maria Chiquinha até ter vinte anos!”, exclamou Jo, arrancando a rede do cabelo e sacudindo os cachos castanhos. “Odeio a ideia de ter de crescer, ser chamada de srta. March, usar vestido comprido e ser delicada como uma rosa. Já é ruim demais ser menina para quem gosta das brincadeiras, dos trabalhos e do jeito dos meninos. Não consigo superar minha decepção por não ser menino, e está pior do que nunca agora, pois estou morrendo de vontade de ir para a guerra com o papai, mas só posso ficar em casa tricotando que nem uma velha raquítica”, e Jo chacoalhou a meia azul que tricotava, fazendo as agulhas tremerem como castanholas e o novelo rolar pela sala (Alcott, 2020, p. 56).

Mais adiante, no capítulo *Campos Aprazíveis*, vemos novamente como a queeridade de Jo é vista como incompatível com sua maturidade. Ela precisa abandoná-la para poder ser percebida como pessoa adulta, especialmente aos olhos do pai, que representa de maneira mais forte as regras morais e os bons costumes aos quais as irmãs devem aderir. Ao retornar ao lar após sua expedição na guerra, o Sr. March discorre elogiosamente sobre as mudanças positivas que observa em cada filha comparado a como se lembra de tê-las deixado. Para ele, sua “ovelha negra” deve abandonar o “menino Jo” para se tornar “uma mulher forte, prestativa e carinhosa”:

“Apesar dos cachinhos curtos, não vejo o ‘menino Jo’ que deixei há um ano”, disse o sr. March. “Vejo uma mocinha que prende a gola direito, amarra as botas bem, não assovia, não fala gírias nem se deita no tapete como costumava fazer. Seu rosto está bastante magro e pálido no momento, devido às vigílias e preocupações, mas gosto de olhar para ele, porque parece mais gentil, e sua voz está mais baixa. Ela não sai pulando, mas se move sem fazer barulho e cuida de certa pessoinha com um jeito maternal que me encanta. Sinto saudades da minha menina travessa; mas, se no lugar dela ganhar uma mulher forte, prestativa e carinhosa, vou me sentir perfeitamente satisfeito” (Alcott, 2020, p. 334).

Em seu trabalho sobre o *Künstlerroman*, Kappke afirma que um conflito recorrente na trajetória da protagonista artista é a instabilidade em sua relação com o mundo, o fato de que se sente uma *outsider* nesse mundo (Kappke, 2022, p. 23). Ver Jo por uma lente queer assexual nos permite acesso a uma dimensão ainda mais profunda da personagem, entender de maneira mais complexa sua constante sensação de desconforto e de não pertencimento. Jo está sempre explicando quem é, impondo limites que são quase imediatamente ignorados, tentando se fazer legível para as pessoas que a cercam, tentando se fazer ouvida. Contudo, a forma como a sociedade, a família e os amigos de Jo encontram de lidar com sua experiência de mundo é ignorar o

que ela diz sobre si e atribuir seus comportamentos e decisões a uma imaturidade cuja superação pelo tempo é vista como uma evolução.

Kappke aponta ainda como “é notável a dificuldade de Jo em se reconhecer em seu corpo enquanto passa pelas transformações da puberdade, as quais ela leva tempo para absorver. Além disso, é inegável que Jo sente uma conexão profunda com garotos, chegando a se sentir como um deles” (Kappke, 2022, p. 52)¹⁶⁷. Há espaço para uma interpretação de que esse desconforto com as transformações físicas de seu corpo refletem um desconforto de Jo em relação ao gênero ao qual essas transformações estão associadas. Ao mesmo tempo, a resistência de Jo à ideia de crescer — “Não tente me obrigar a crescer antes do tempo, [...] deixe-me continuar a ser menina enquanto eu puder” (Alcott, 2020, p. 246) — pode ser lida como uma rejeição à realidade que a vida adulta irá consolidar: Jo não quer crescer justamente porque, para uma mulher branca vitoriana, crescer quase certamente é sinônimo de casamento e maternidade, experiências que ela pretende evitar ou adiar o máximo possível. Para mulheres na sociedade do século XIX, crescer implica não apenas relacionar-se romanticamente, mas também tratar esse relacionamento como o principal em suas vidas. Jo lamenta essa realidade e sonha com a possibilidade de adiar ao máximo essas transformações que considera tão desagradáveis: ela se agarra a sua infância não por um sintoma de imaturidade, mas porque, no universo ficcional de *Little Women*, infância representa liberdade.

A maneira como Jo tenta explicar a Laurie como se sente (ou como não se sente) é notavelmente semelhante a descrições contemporâneas de pessoas autodenominadas assexuais e/ou arromânticas sobre suas experiências. Lembremos da cena talvez mais memorável de todo o romance, quando Laurie revela seus sentimentos a Jo e comunica seu desejo de se casar com ela, no capítulo 35 intitulado *Dor no Coração*. Jo explica que ama Laurie, mas que seu amor não é romântico: “você é bom demais para mim, e sou-lhe tão grata, e sinto tanto orgulho e carinho por você que não entendo por que não posso amá-lo como quer. Já tentei, mas não consigo mudar o que sinto, e seria mentira dizer que amo, se não amo.” (Alcott, 2020, p. 515). Partindo da ideia de que atração sexual e romântica são universais, naturais e parte do que nos faz animais humanos, há no desabafo de Jo a sugestão de que se trata de emoções inatas e, por isso, bastaria Jo

¹⁶⁷ It is possible to notice she has difficulty recognizing herself in her growing body. She is still trying to absorb the changes of her big limbs. It is also undeniable Jo feels a deep connection with boys, even feeling like one of them.

tentar, se esforçar um pouco mais, para que esses sentimentos aflorassem. É como se ela usasse o fato de ter tentado, se esforçado para ser diferente, para provar que sua decisão é genuína, o que infelizmente não impede Laurie de continuar insistindo que é possível Jo amá-lo como ele deseja na medida em que o diálogo prossegue:

“Gostaria que não fosse tão duro para você; não consigo evitar. **Você sabe como é impossível amar alguém quando não é isso que se sente!**”, exclamou Jo, de maneira deselegante, mas cheia de remorso, dando tapinhas leves no ombro de Laurie e se lembrando de quando ele a consolara tanto tempo atrás.

“**Às vezes, é possível**”, disse uma voz abafada de cima da estaca.

“**Não acredito que seja o tipo certo de amor e prefiro não experimentar**”, foi a resposta decidida (Alcott, 2020, p. 516, grifo nosso)¹⁶⁸.

Jo fala cheia de remorso que “é impossível amar alguém quando não é isso que se sente”, uma frase de fortes conotações assexuais tanto no português quanto no texto fonte — “*it’s impossible for people to make themselves love other people if they don’t*” (Alcott, 2008, p. 349), especialmente quanto compreendida dentro do contexto do romance e da caracterização da personagem até esse ponto. Há um caráter generalizante nas palavras de Jo, como se ela revelasse nesse momento sua incapacidade de experienciar amor romântico de maneira geral, não apenas no que se refere a Laurie.

Logo em seguida, quando Laurie insinua que Jo possa estar apaixonada por “aquele velho”, e que estaria lhe rejeitando por estar envolvida com o professor Bhaer, ela responde: “Não fale assim, Teddy! Ele não é velho, nem é ruim; é bom e gentil, e é o melhor amigo que tenho — junto com você. [...] **Jamais me ocorreu apaixonar-me por ele ou por qualquer outra pessoa.**” (Alcott, 2020, p. 517). O fato de que Jo expressa no capítulo 35 jamais ter passado por sua cabeça se apaixonar por qualquer pessoa é bastante significativo, pois essa é possivelmente a frase mais carregada de ressonâncias assexuais no romance e aparece em sua segunda parte, o que intensifica a dissonância ao adentrarmos os capítulos finais do livro.

Laurie reage escandalosamente e quando Jo pede que ele seja razoável e veja a situação por sua perspectiva, ele responde com “com olhos repletos de amor e desejo”: “Não serei razoável; não farei o que você diz que é ‘ver a coisa de modo sensato’; isso não vai me ajudar e só torna você mais dura. **Acho que você não tem coração.**” (Alcott, 2020, p. 518). Algumas páginas depois, temos acesso aos pensamentos de Amy quando ela decide passar a se corresponder com Laurie por cartas após ficar sabendo sobre a recusa de Jo a aceitar seu pedido de casamento:

¹⁶⁸ Interessante pensar como essa última frase de Jo parece fazer um direto contraponto ao momento nos capítulos finais do livro em que ela afirma que gostaria de “experimentar todos os tipos” de amor.

Não era apenas um prazer, mas um dever [responder as cartas], porque o pobre rapaz estava desolado e precisava ser mimado, já que **Jo insistia em ter um coração de pedra. Ela devia ter feito um esforço e tentado amá-lo.** Não era possível que fosse tão difícil. Muitas pessoas ficariam orgulhosas e felizes de ter um menino tão querido que gostasse delas. Mas **Jo nunca agia como as outras meninas**, de modo que não havia nada a ser feito além de ser muito gentil e tratá-lo como um irmão (Alcott, 2020, p. 595).

A ideia de que pessoas que rejeitam ou não demonstram interesse por relacionamentos românticos são “sem alma”, “sem coração” ou “tem um coração de pedra” é outro elemento que conecta a experiência de Jo à de pessoas assexuais e aromânticas hoje, e que resulta, como vimos, da presunção de que o desejo por amor romântico é algo universal e emocionalmente essencial à experiência humana. Implícita em uma visão reducionista da aromanticidade, há a conclusão de que se você não sente a coisa mais humanamente básica, provavelmente você é incapaz de sentir qualquer coisa. Em entrevista à *Vogue*, a modelo e ativista britânica Yasmin Benoit descreve sua experiência durante a adolescência, período em que sexo e romance pareciam estar em todo lugar, principalmente no ambiente escolar, onde seu apelido era “vazia e sem sentimentos”: “Quando você é assexual, as pessoas pensam que há algo errado com seu corpo. Quando você é aromântica, elas acham que há algo errado com sua alma” (Benoit, 2021)¹⁶⁹.

Assim, quando Jo lista uma série de razões — além da mais óbvia e que deveria ser suficiente, a de que ela não quer se casar com Laurie e não o ama romanticamente — que provam que formariam um péssimo casal, a conversa se encaminha para um final brusco quando Laurie pergunta se ela teria mais alguma coisa a acrescentar:

“Mais nada — exceto que **não acredito que eu vá me casar algum dia. Sou feliz assim e amo demais minha liberdade para ter pressa de abrir mão dela por qualquer mortal.**”

“Duvido!”, interrompeu Laurie. “**Você pensa isso agora, mas chegará o dia em que vai gostar de alguém, e amá-lo imensamente, e viver e morrer por ele. Sei que vai — você é assim — e eu terei de ficar aqui, vendo...**” E o pretendente desesperado atirou o chapéu no chão com um gesto que teria sido cômico se sua expressão não estivesse tão trágica.

“Sim, eu *vou* viver e morrer por ele, se algum dia surgir e me fizer amá-lo, mesmo sem querer, e você terá de fazer o melhor que puder!”, exclamou Jo, perdendo a paciência com o pobre Teddy. “Fiz de tudo, mas você se recusa a ser razoável, e é egoísta de sua parte me azucrinar **pedindo o que não posso dar**. Sempre terei carinho por você — muito mesmo, como amigo —, mas nós nunca vamos nos casar. E, quanto mais cedo acreditar nisso, melhor para nós dois. Então, pronto.” (Alcott, 2020, p. 519, grifo nosso).

Aqui, Jo reafirma sua liberdade e independência como prioridades e estabelece o casamento como uma instituição na qual não poderia ser quem é. Assim como antes

¹⁶⁹ When you’re asexual, people think there’s something wrong with your body. When you’re aromantic, they think there’s something wrong with your soul.

Meg adentrava um mundo para onde Jo não poderia acompanhá-la, Laurie lhe pede algo que Jo não pode oferecer. Mas quando Jo afirma que jamais irá se casar, a resposta de Laurie nos apresenta a narrativa da “pessoa certa”: a ideia de que “quando você conhecer a pessoa certa, você irá sentir atração sexual e/ou romântica, irá querer casar e ter filhos”. Esta é uma percepção que permeia relatos de experiências de pessoas arro/asse dos mais diferentes backgrounds, como uma das reações mais comuns ao fato de serem arro/asse. Eu defendo que se trata de um tropo narrativo, uma maneira bastante tradicional de “resolver o problema” da assexualidade em personagens de histórias ficcionais as mais diversas. Em *Little Women*, esse tropo integra a narrativa maior da “pessoa assexual imatura”, que apresenta a assexualidade enquanto algo característico da infância e que será superado na medida em que a personagem amadurece. Se, contudo, a assexualidade perdura e adentra a vida adulta da personagem, como começa a acontecer com Jo, a figura da “pessoa certa” é acionada para redirecionar a heroína de volta à trajetória tradicional de maturidade. Afinal, ser uma pessoa adulta e não demonstrar interesse sexual e/ou romântico “não é natural”, logo algo deve ser feito narrativamente para corrigir esse “erro”.

Claro, se consideramos o final controverso do romance, Laurie estava certo, pois em *Little Women*, o tropo da “pessoa certa” é personificado na figura do professor Bhaer. O que o final do livro nos comunica é que a assexualidade de Jo era, de fato, só uma fase e que foi superada na medida em que ela conhece “um perfeito alemão — bastante robusto, com cabelos castanhos caindo ao redor da cabeça toda, uma barba farta, um nariz engraçado, os olhos mais bondosos que já vi e [...] nem um traço bonito no rosto” (Alcott, 2020, p. 480).

Assim, o livro acaba levando a cabo o tropo da assexualidade/arromanticidade enquanto imaturidade, fazendo com que Jo passe por uma transformação drástica nos últimos seis capítulos do livro que muda sua visão sobre o amor romântico e o casamento, rapidamente tornando-os não apenas possíveis em sua vida, mas incontornáveis. Alcott descreve a perspectiva de Jo sobre o assunto de maneira a reforçar a inevitabilidade desse processo de aceitação como algo “feminino” não apenas no sentido do gênero, mas também como algo tipicamente “de mulher”, ou seja, de uma mulher adulta, ilustrando mais uma vez a ideia do amor romântico enquanto parada obrigatória na trajetória de maturidade da personagem:

Nas ocasiões em que estavam costurando juntas, Jo descobriu como sua irmã Meg havia amadurecido; como ela falava bem; o quanto sabia sobre bons

impulsos e pensamentos e sentimentos femininos; quão feliz estava com o marido e os filhos; e o quanto eles faziam um pelo outro.

“O casamento é uma coisa excelente, afinal. Eu me pergunto se desabrocharia de maneira tão bela quanto você se tentasse, caso alguém se embeixasse por mim”, disse Jo enquanto fazia uma pipa para Demi no bagunçado quarto dos bebês.

“Basta você mostrar o lado terno e feminino de sua natureza, Jo. Você é como um ouriço de castanha: áspera por fora, mas macia como a seda por dentro, e com uma semente doce para quem consegue abrir. **O amor fará você mostrar o coração algum dia,** e então o ouriço vai cair.”

“É a geada que abre os ouriços das castanhas, minha senhora, e é preciso uma boa sacudida para que eles caiam. São os meninos que colhem, e não quero ser colocada na sacola de nenhum deles”, retrucou Jo, colando a pipa que não seria capaz de ser levada por nenhum vento, pois Daisy se amarrara na rabiola (Alcott, 2020, p. 607).

Como num passe de mágica, Jo decide que *afinal* o casamento é uma coisa excelente e pondera viver a experiência ela mesma, embora tenha passado todo o romance afirmando enfaticamente desejar o contrário. É interessante observar a mudança na percepção de Jo não apenas sobre o casamento de forma geral, mas o casamento de Meg em particular, principalmente em contraponto à aflição que essa mesma união lhe causava anteriormente, como se o matrimônio fosse unicamente responsável por uma série de melhoras na personalidade e disposição de Meg, melhoras que a aproximam de um ideal de mulher vigente na época.

A ideia de que o amor romântico traria “finalmente” à tona a ternura e o coração de Jo, quando ela já demonstrava afeto e cuidado no âmbito familiar durante todo o romance, principalmente em relação a sua irmã Beth, evidencia a atribuição de um valor diferente às relações de cuidado familiares e àquelas pautadas pelo amor romântico, algo que é denunciado pelo conceito de amatonormatividade de Brake. A resposta de Jo de que “não quer ser colocada na sacola de nenhum menino” poderia ser mais um exemplo de sua resistência à narrativa do casamento, mas acaba renunciando a ideia de que seria necessário não “um menino”, mas “um homem” para recolocar Jo nos eixos da normatividade, que a “pessoa certa” será capaz de fazer Jo “mostrar o coração algum dia”.

Assim, no capítulo 42, Jo subitamente percebe a abundância de evidências que comprovam a felicidade doméstica vivida por Meg, e a carta que recebe de Amy comunicando seu noivado com Laurie abre seus olhos para a doçura e a beleza de ser amada por um homem. Jo *cresce*, onde crescer significa, é claro, ser forçada — pelas circunstâncias de sua classe, sua raça e seu gênero — a renunciar sua liberdade e ceder às expectativas sociais. Conforme afirma Fetterley,

Na noite em que o casal feliz [Amy e Laurie] chega em casa, Jo é atingida por seu pior ataque de solidão, pois vê que todo o mundo achou um par, menos ela: "uma súbita sensação de solidão a dominou, tão forte que ela olhou ao redor com os olhos embaçados como se buscasse algo em que se apoiar — pois até mesmo Teddy [Laurie] a desertara". Justamente nesse momento chega o professor Bhaer, Jo percebe que está apaixonada e cede à descrição de si mesma como possuidora de um "lado terno e feminino... um ouriço de castanha: áspera por fora, mas macia como a seda por dentro, e com uma semente doce". Longe de ser "a melhor coisa, e a mais doce, que pode acontecer com uma mulher", o amor é o tribunal de último recurso para o qual Jo é finalmente levada quando tudo o mais falha e ela é obrigada a crescer (Fetterley, 1979, p. 378)¹⁷⁰.

A questão da idade de Bhaer é outro ponto que ilustra a mudança pela qual o livro passa em seus últimos capítulos. Quando Jo escreve pela primeira vez a sua família sobre o professor, ela parece usar a idade de Bhaer como forma de tranquilizar sua mãe, negando qualquer conotação romântica de sua curiosidade pelo velho alemão: "Ele tem quase quarenta anos, então não tem problema, Marmee" (Alcott, 2020, p. 479). Assim, no momento da introdução do personagem, a diferença de idade é colocada como um impedimento à relação romântica entre os dois. Mais adiante, quando a intenção de que Jo e Bhaer se tornem um casal se torna explícita, a diferença de idade deixa de ser um problema não apenas para Jo, mas também para sua família. Quando Laurie chama atenção de Amy para o fato, afirmando que gostaria que Bhaer "fosse um pouco mais jovem e bem mais rico", ela responde que "[s]e eles se amarem, não importa nem um pouco que idade ou quanto dinheiro têm (Alcott, 2020, p. 638). Quando o próprio Bhaer ressalta seus anos a mais como um possível empecilho a sua união com Jo, ela responde: "E não diga que é velho, eu nunca penso nisso; amaria você mesmo que tivesse setenta anos!" (Alcott, 2020, p. 667).

Outra mudança notável é não apenas a maneira como o amor familiar deixa de ser suficiente para Jo, mas também como essa nova sensação de "insatisfação" evidencia o que falta em sua vida, principalmente quando ela a compara à realidade de outras pessoas. No final do capítulo 42, perfeitamente intitulado *Completamente só*, Jo confessa a Marmee que embora cercada do amor de seus pais, irmãs, amigos e sobrinhos, ela se sente tão solitária que consideraria a possibilidade de aceitar o pedido

¹⁷⁰ On the evening when this happy couple arrives home, Jo is stricken with her worst fit of loneliness, for she sees that all the world is paired off but her: "a sudden sense of loneliness came over her so strongly that she looked about her with dim eyes, as if to find something to lean upon, for even Teddy [Laurie] had deserted her". Just at this moment Professor Bhaer arrives, Jo realizes that she is in love and capitulates to the description of herself as possessing a "tender, womanly half... like a chestnut burr, prickly outside, but silk-soft within, and a sweet kernel". Far from being the "best and sweetest thing which can happen to a woman," love is the court of last resort into which Jo is finally driven when all else fails and she must grow up.

de casamento de Laurie se ele insistisse na ideia mais uma vez, pois lhe “importa mais ser amada agora do que quando ele foi embora”. Marmee pede que Jo tente se contentar com o que tem “até que **o melhor amor de todos** venha a ser sua recompensa” (Alcott, 2020, p. 611, grifo nosso), referindo-se, claro, ao amor romântico entre um homem e uma mulher. Jo responde:

O amor de mãe é o melhor do mundo, mas não me importo de sussurrar para Marmee que gostaria de experimentar todos. É muito curioso, mas, quanto mais tento me satisfazer com toda sorte de afeições naturais, mais pareço precisar. Não fazia ideia de que cabia tanta coisa num coração – o meu é tão elástico que, agora, nunca parece estar repleto, e **eu costumava me sentir bastante contente só com a família. Não entendo** (Alcott, 2020, p. 611, grifo nosso).

Embora Jo inicie sua fala reforçando sua valorização do amor familiar, há logo em seguida a sugestão, que será confirmada adiante, de que o que torna um coração repleto é o amor romântico, cuja ausência na vida de Jo torna sua existência incompleta. Na página seguinte, após ler uma carta enviada por Amy comunicando que estava noiva de Laurie, a reação inicial de Jo demonstra que as coisas que antes preenchiam sua vida de maneira tão intensa — sua família e sua escrita — passam a ser insignificantes mediante a ausência do amor romântico concedido a Amy, “a irmã que tem tudo”. A felicidade conjugal de Amy é descrita como algo que desperta em Jo “a fome” por um relacionamento romântico, “o anseio natural” por afeição:

Logo, Jo foi sem pensar para o andar de cima, pois estava chovendo e ela não podia sair para caminhar. Um estado de inquietude a possuiu e a velha sensação voltou; não era a amargura de antes, porém uma perplexidade paciente e triste, em que se perguntava **por que uma irmã tinha tudo o que queria e a outra, nada**. Mas não era verdade. Jo sabia e tentou deixar de sentir aquilo, contudo o anseio natural por afeição era forte, e a felicidade de Amy despertou a fome por alguém a quem amar de coração e alma e em quem se apoiar enquanto Deus permitisse que permanecessem juntos (Alcott, 2020, p. 613, grifo nosso).

Embora eu demarque o capítulo 42 como o momento em que podemos ver pela primeira vez a transformação de Jo, a morte de Beth, que antecede exatamente o capítulo mencionado, é o ponto comumente apontado por críticas do romance (Doyle, 2005; Fetterley, 1979; e outras) como o que desencadeia a fase de resolução do enredo, que culmina no casamento da personagem. Fetterley nos oferece uma linha do tempo que justifica essa escolha, apontando que, quando se trata de Jo, há durante todo o romance um padrão deliberado de “máximas consequências para mínimos atos de egoísmo”, como quando a raiva de Jo por Amy ter queimado seu manuscrito desencadeia uma série de eventos que culminam em Amy quase morrendo congelada num lago. A função narrativa desse padrão de causa e consequência que encontra na

morte de Beth seu mais grandioso exemplo — visto que tudo começa com a preguiça e o desinteresse de Jo e suas irmãs de ir visitar dos Hummels, o que deixa a responsabilidade exclusivamente nas costas de Beth — é, segundo Fetterley, ensinar a Jo uma atitude mais submissa:

Na verdade, é possível afirmar que a principal função de Beth em *Little Women* é servir de lição para Jo; A vida de Beth é um lembrete constante para Jo de suas próprias inadequações e fracassos e do que ela deveria ser, e sua morte é um testemunho amargo das consequências desses fracassos. Não é de forma alguma accidental que Jo “se apaixone” logo após a morte de Beth. Ela se torna temerosa, ela se torna bondosa, ela se torna esposa do professor Bhaer (Fetterley, 1979, p. 381)¹⁷¹.

De fato, o próprio romance nos confirma a maneira como Beth segue se fazendo presente mesmo após sua morte, como uma espécie de espírito que é incorporado, representando o início do redirecionamento de Jo rumo à domesticidade, sua transformação em uma *mulherzinha*, em um *boa esposa*:

As vassouras e os panos de pratos nunca mais seriam tão desagradáveis, pois costumavam estar a cargo de Beth, e um pedacinho de sua alma doméstica pareceu permanecer ao redor do pequeno esfregão e da velha escova que jamais foi jogada fora. Ao usá-los, Jo flagrou-se cantarolando as músicas que a irmã costumava cantarolar, imitando o jeito ordeiro de Beth e dando pequenos retoques aqui e ali que deixavam tudo fresco e aconchegante, o que era o primeiro passo para deixar a casa alegre (Alcott, 2020, p. 606).

Então, no capítulo 43, *Surpresas*, temos a confirmação de que o castelo no ar que Jo havia imaginado durante toda sua vida não lhe parece mais tão celestial quanto antes. Se isolamos o trecho abaixo do contexto maior do romance, poderíamos inferir que se trata da primeira vez que Jo considera esse destino, e não que se trata de algo que ela expressou diversas vezes como sendo seu desejo preferido para o futuro. Com quase 25 anos de idade, sentada no sofá na hora do crepúsculo um dia antes de seu aniversário, ela lamenta o quanto está velha e o quão pouco conquistou em sua vida¹⁷².

Uma solteirona — é isso que eu vou ser. Uma velha escritora, com uma pena no lugar do marido, uma família de histórias no lugar dos filhos e, daqui a vinte anos, um pouco de fama, talvez, quando, assim como o pobre Johnson, estiver velha e não puder aproveitar, estiver solitária, e não puder dividi-la e for independente e não precisar dela. Bem, não preciso ser uma santarrona amarga nem uma pecadora egoísta; e acho que as solteironas conseguem

¹⁷¹ In fact, one can say that Beth's primary function in *Little Women* is to be a lesson to Jo; Beth's life is a constant reminder to Jo of her own inadequacies and failures and of what she ought to be, and her death is bitter testimony to the consequences of these failures. It is by no means accidental that Jo "falls in love" shortly after Beth's death. She gets scared, she gets good, she gets Professor Bhaer.

¹⁷² Tais pensamentos resgatam uma dos últimos momentos que Jo teve com Beth antes de sua morte. Nesses momentos finais, Beth parece temer apenas não ter conquistado nada em seus poucos anos de existência, mas ao encontrar um poema escrito por Jo que descreve “a beleza da vida da irmã – sem grandes acontecimentos ou ambições, mas repleta daquelas virtudes genuínas que ‘têm um doce aroma e desabrocham na poeira’ e da generosidade que faz com que os mais humildes da terra sejam lembrados antes no céu” (Alcott, 2020, p. 583), Beth se alegra e não mais sente que desperdiçou sua vida.

levar uma vida muito confortável quando se acostumam com ela. Mas...” E então Jo suspirou, **como se a perspectiva não fosse convidativa** (Alcott, 2020, p. 615, grifo nosso).

Aqui, Laurie e Amy retornam à casa familiar casados e após Jo ter uma longa conversa com Laurie sobre os meses que os levaram até aquele momento, todos se reúnem na pequena sala de jantar dos March para tomar chá e contar histórias dos últimos três anos. Em meio as festividades, ressurgem o professor Bhaer numa visita inesperada. O professor é muito bem recebido pelos March, que parecem encantados com sua personalidade, e um ar de desconfiança sobre a natureza daquela visita se instaura em todos os membros da família. Quando Bhaer começa a frequentar regularmente a casa dos March, somos lembrados de como a iminente união entre Meg e John Brooke aterrorizava Jo na primeira parte do romance, visto que significava que as relações familiares iriam sofrer em função da dedicação de Meg a seu par romântico e com isso, Jo perderia sua melhor amiga. Isso porque, de maneira cruelmente irônica, Jo age exatamente da maneira como temia que Meg agisse por estar apaixonada, esquecendo de dedicar tempo aos sobrinhos quando Bhaer começa a visitá-la:

A tia Jo era a companheira e confidente preferida de ambas as crianças, e o trio virava a casinha de pernas para o ar. A tia Amy ainda era apenas um nome para elas, e tia Beth logo se transformou numa lembrança vaga e agradável; mas a tia Jo era uma realidade, e os sobrinhos a aproveitavam ao máximo — algo pelo que ela era muito grata. **Mas quando o sr. Bhaer apareceu, Jo negligenciou os companheiros de brincadeiras e o desânimo e a desolação se abateu sobre suas alminhas.** Daisy, que gostava de sair distribuindo beijos, perdeu sua melhor freguesa e foi à falência; Demi, com perspicácia infantil, logo descobriu que Jo gostava mais de brincar com o “homem-urso” do que com ele; e, embora magoado, ocultou sua aflição, pois não tinha coragem de insultar um rival que mantinha uma mina de gotas de chocolate no bolso do colete e possuía um relógio que podia ser tirado do estojo e sacudido livremente por admiradores fervorosos (Alcott, 2020, p. 647-648, grifo nosso).

Uma leitura assexual do livro nos oferece ferramentas para problematizar uma mudança tão drástica na caracterização da personagem. É importante acrescentar que a questão reside não na impermanência, por si só, mas no fato de que, ao demarcarmos a assexualidade e a arromanticidade enquanto fases passageiras e, mais importante, fases atreladas a noções de imaturidade e puerilidade, subentende-se que quando elas perduram até a vida adulta, tornam-se um problema a ser combatido, superado, curado. Assim, na literatura, narrativas de maturidade como a de Jo oferecem uma possibilidade de resolução desse “problema”. É claro que não há nada de errado em pessoas mudarem

de opinião ou de objetivos quanto as mais diversas dimensões de suas vidas¹⁷³, mas partindo do conhecimento do contexto da publicação de *Little Women* e do fato de que o final de Jo não é o que Alcott desejava, podemos questionar alguns direcionamentos adotados na narrativa, principalmente nos capítulos finais da segunda parte do romance. Por outro lado, a ideia de que, enquanto leitoras, devamos entender essa transformação de Jo enquanto algo natural demonstra como a sexualidade compulsória e a amatonormatividade estão enraizadas em nosso imaginário e como essas noções se manifestam nas nossas expectativas quanto a estrutura narrativa de uma história.

No penúltimo capítulo, *Embaixo do guarda-chuva*, a motivação por trás das visitas do professor já parece clara aos membros da família e “todos já sabiam perfeitamente bem o que estava acontecendo, embora fingissem não ver nenhuma das mudanças no rosto de Jo, nunca perguntavam por que ela cantava ao costurar, arrumava o cabelo três vezes por dia e ficava tão corada com o exercício da tarde” (Alcott, 2020, p. 652). Contudo, Bhaer deixa de visitá-la repentinamente e para afastar sua melancolia e irritação diante do fato, Jo sai para uma caminhada. Lá fora, encontra Bhaer em seu caminho e enquanto andam juntos e conversam durante aquela tarde chuvosa, uma gota cai no rosto de Jo, “fazendo-a esquecer as esperanças perdidas e lembrar laços de fita arruinados; pois os pingos continuaram a cair, e como Jo, apesar de apaixonada, **também era mulher**, pensou que podia até ser tarde demais para salvar seu coração, mas talvez não para salvar seu chapéu (Alcott, 2020, p. 653, grifo nosso). Esta é a primeira vez no romance em que a voz narrativa se refere diretamente à Jo como “mulher”, como se sua jornada de maturidade chegasse a um desfecho e sua transformação estivesse completa após ela ter “se rendido” ao amor romântico.

A preocupação com a aparência como exposição de uma vaidade tipicamente feminina também se destaca nesse trecho, visto que o oposto disso sempre foi um traço marcante da personagem, especialmente quando comparada às irmãs. Kappke aponta, por exemplo, como diversas passagens no livro ilustravam como Jo não se preocupa em seguir a moda e se encaixar em um padrão; Jo não se importa se ela é confundida com um menino ou rotulada por seu jeito de moleca (Kappke, 2022, p. 53). O exagero dessas descrições no penúltimo capítulo de *Little Women* exacerbam a sensação de

¹⁷³ Alcott chega a pontuar isso de maneira sutil, descrevendo a aflição de Jo, que “[s]entia um medo mortal de que caçassem dela por ter se rendido após declarar sua independência tantas vezes e com tanta veemência” (Alcott, 2020, p. 652). Obviamente, ninguém caçoa de Jo, pois todos estavam esperando que ela se comportasse daquela maneira, eventualmente. A própria Marmee afirma que deixará que Jo “desfrute de sua liberdade até que se canse dela, pois só então descobrirá que existe algo mais doce” (Alcott, 2020, p. 474).

estranhamento mediante a transformação sofrida por Jo e corroboram a ideia de que esse não é o final que Alcott desejava, onde a autora parece adotar uma hipérbole dos sentimentos a fim de deixar isso explícito na página de alguma maneira.

O pedido de casamento é um momento tão “engraçado” quanto o próprio professor deveria ser, “pois, mesmo se quisesse, o sr. Bhaer não teria conseguido ficar de joelhos por causa da lama; tampouco podia oferecer a mão a Jo, a não ser no sentido figurado, pois ambas estavam carregadas” (Alcott, 2020, p. 660) e uma série de elementos no cenário e nos personagens estão longe de perfeitas. Não há luxo ou riqueza e ambos têm prioridades que antecedem um ao outro, promessas a cumprir e trabalho a fazer, o que é interessante pois se alinha à interpretação de que Alcott “fez o que pôde” com esse final e encontrou nesse casal pouco romântico o meio-termo que tornou viável a publicação de seu livro. No desenrolar do pedido de casamento, Jo afirma: “Posso ser obstinada, mas ninguém dirá que estou fora de minha esfera agora, pois a missão especial da mulher supostamente é secar as lágrimas e carregar os fardos. Eu levarei minha parte, Friedrich, e ajudarei a sustentar a casa. Conforme-se com isso, ou nunca irei” (Alcott, 2020, p. 667). É como se Alcott usasse Jo para dizer ao público leitor: “você não podem mais reclamar pois eu lhes dei o que queriam”. Jo cumpriu sua “missão feminina” e terminará o livro dentro da esfera do que lhe era possível e “natural” para uma mulher branca de sua classe social. Alcott encerra o capítulo de maneira intensa, descrevendo como aquele momento, “o momento mais importante da vida de ambos”, representa o fim “[d]a noite, [d]a tempestade e [d]a solidão” e o início de uma vida voltada “para a luz, o aconchego e a paz do lar” (Alcott, 2020, p. 668).

Tendo Jo finalmente “deixado o amor entrar”, o capítulo final do romance, *A época da colheita*, nos apresenta outro salto no tempo. Aproximadamente três anos depois do pedido de casamento, Jo e Baher estão casados e vivendo em Plumfield, a casa que tia March deixa de herança para Jo ao morrer e que é transformada em uma escola para meninos e “[c]onforme os anos se passaram, dois meninos dela própria surgiram para aumentar sua felicidade. Rob, em homenagem ao avô, e Teddy, um bebê sereno que parecia ter herdado o temperamento solar do pai e o espírito vivaz da mãe” (Alcott, 2020, p. 675). Na cena final, em que todos se reúnem para comemorar o aniversário de sessenta anos de Marmee, Amy, Meg, Jo e Laurie relembram de seus castelos no ar, os que revelaram uns aos outros quase dez anos antes. Através das ponderações de Jo sobre o que imaginava para seu futuro e o que acabou se concretizando, consolida-se a narrativa da assexualidade enquanto passageira, visto que

Jo não apenas superou essa fase, mas passou a ver a possibilidade de ser uma literata solteirona como uma existência individualista e alienante:

“Acho que nunca mais vou dizer que sou azarada, pois meu maior desejo foi lindamente realizado”, disse a sra. Bhaer, tirando o pequeno punho de Teddy do leite, que ele tentava alegremente transformar em manteiga.

“Mas sua vida é muito diferente daquela que imaginou tanto tempo atrás. Lembra nossos castelos no ar?”, perguntou Amy, sorrindo enquanto observava Laurie e John jogando críquete com os meninos. [...]

“Lembro, mas a vida que queria na época **agora me parece egoísta, solitária e fria**” (Alcott, 2020, p. 679).

Quando lembramos de como Alcott descreve a mulher que chama de A. em seu ensaio *Happy Women*, como alguém que possuía “um coração cheio e aquecido” pelo amor familiar, a amizade e o trabalho, parece desconexo que ao final de *Little Women*, Jo relembre seu antigo sonho de uma vida de escritora, como “egoísta, solitária e fria”. Além disso, Fetterley aponta as semelhanças entre as transformações sofridas pelos castelos no ar de Amy e Jo, cujas ambições inicialmente transcendiam o âmbito doméstico. Contudo, no último capítulo, vemos que é justamente a domesticidade e especialmente a maternidade que ratifica a criatividade das duas irmãs. Amy abandona seu sonho de “ser artista, ir a Roma, fazer quadros lindos e ser a melhor pintora do mundo” (Alcott, 2020, p. 233) e embora não abdique completamente de sua arte, Amy

[...] a coloca ao serviço do lar e da família. No capítulo final, [...] a motivação de Amy mudou de posição. Não trabalhando mais por fama ou fortuna, ela é inspirada por seu amor pela filha. Sua arte não se destina à exposição pública, pois Amy não trabalha para produzir grande arte ou para se definir como artista, mas para criar um memorial privado a sua filha moribunda. Os seus impulsos artísticos foram controlados e subordinados ao seu “instinto maternal” e, portanto, sancionados (Fetterley, 1979, p. 373)¹⁷⁴.

De maneira similar, Jo afirma: “Ainda tenho esperanças de escrever um bom livro, mas consigo aguardar, e tenho certeza de que ele vai ficar melhor com experiências e ilustrações como essas” (Alcott, 2020, p. 679). Assim como no caso de Amy, “a associação é feita entre maternidade e ‘boa’ arte; quando Jo escrever seu bom livro, se o fizer, ele será o produto de suas experiências como esposa e mãe. Até lá, tal como Amy, ela contenta-se em utilizar os seus talentos a serviço da domesticidade”

¹⁷⁴ Amy places it in the service of home and family. In the final chapter, [...] Amy's motivation has shifted ground. No longer working for fame or fortune, she is inspired by love for her child. Her figure is not intended for public exhibition, for Amy works not to produce great art or to define herself as an artist, but to create a private memorial to her dying child. Her artistic impulses have been harnessed and subordinated to her "maternal instinct" and thereby sanctioned.

(Fetterley, 1979, p. 374)¹⁷⁵ e abandona sua paixão por contar histórias “a não ser para seu bando entusiasmado de fiéis e admiradores” (Alcott, 2020, p. 675).

Muitas críticas e estudiosas de *Little Women* convergem em suas percepções sobre o final do romance com a escolha do professor Bhaer como par romântico para Jo: embora variem em suas interpretações sobre as motivações de Alcott a escrevê-lo e o que ele representa no contexto maior do livro, parecem entrar em consenso quanto ao caráter não-sexual e não-romântico do casal. Fetterley, por exemplo, afirma que a formação deste par se deve ao fato de que

[...] mulherzinhas só podem mirar para cima quando em busca de amor romântico, não para o lado ou para baixo; elas devem se casar com seus pais, não com seus irmãos ou filhos. Assim, Laurie fica com Amy, que é uma criança adequada para ele, e Jo fica com seu Papa Bhaer, que, como sugerem as conotações germânicas e ursinas de seu nome, é a figura de grande autoridade necessária para neutralizar o considerável talento e vitalidade de Jo. Sua idade, sua estranheza, seu status como professor, sua sabedoria moral e filosófica, tudo conspira para colocá-lo em um plano diferente de Laurie e John Brooke e para torná-lo um pretendente apropriado para Jo, cuja relação com ele é claramente uma de aluna para professor, filha para pai, mulherzinha para homenzarrão (Fetterley, 1979, p. 381-382)¹⁷⁶.

Kent enfatiza a dimensão edipiana desse casamento e de que maneira isso representa uma identificação de Jo com Marmee, que é, segundo Fetterley, “o modelo de mulherzinha”. Doyle descreve Bhaer como “um homem patriarcal muito mais velho” (Doyle, 2005, p. 376), que é “representado no romance basicamente como sem sexo” (Doyle, 2005, p. 383) e com quem Jo se casa “não por paixão, mas por um interesse intelectual e profissional compartilhado” (Doyle, 2005, p. 384). Já Murphy afirma que [...] “ao casar-se com o professor Bhaer [...] Jo cria possibilidades para si mesma como membro de uma comunidade e como profissional independente. [...] – aparentemente, às custas de sua veia literária e sua sexualidade — por meio de um casamento com seu pai-professor (Murphy, 1990, p. 568-569)¹⁷⁷.

¹⁷⁵ [...] the connection is made between motherhood and ‘good’ art; when Jo writes her good book, if she ever does, it will be the product of her experiences as a wife and mother. Until then, like Amy, she is content to deploy her talents in the service of the domestic.

¹⁷⁶ [...] little women can only love up, not across or down; they must marry their fathers, not their brothers or sons. Thus Laurie gets Amy who is a fitting child for him and Jo gets her Papa Bhaer who, as the Germanic and ursine connotations of his name suggest, is the heavy authority figure necessary to offset Jo's own considerable talent and vitality. His age, his foreignness, his status as a professor, his possession of moral and philosophic wisdom all conspire to put him on a different plane from Laurie and John Brooke and to make him an appropriate suitor for Jo whose relationship to him is clearly that of pupil to teacher, child to parent, little woman to big man.

¹⁷⁷ When, in her own moment of truth, Jo rejects the most obvious option available to her – marriage to the rich, handsome, and loving boy next door – her refusal is as much a violation of the standards of her world as [...] [it] is a self-defeating, pointless decision that denies her heterosexual erotic fulfillment. Further, it does not even win her freedom from the fictions of romantic love Laurie represents, since it

Assim, partindo da percepção de que seu casamento com Bhaer é algo que custa a Jo satisfação tanto no âmbito criativo quanto no sexual, Murphy declara que “Alcott teve que conceber uma solução que acomodasse as demandas da dimensão ficcional do romance e reconhecesse o caráter coercitivo da domesticidade feminina - uma solução que, além disso, fosse apropriada às restrições impostas pelo público-alvo do livro” (Murphy, 1990, p. 569)¹⁷⁸. O casamento que encerra *Little Women* teria sido, portanto, a tentativa de Alcott de equilibrar as necessidades pessoais de sua protagonista e as expectativas sociais, editoriais e de público — este último constituído em grande parte por crianças e jovens — o que a levou a entregar Jo às mãos de um “homem de meia-idade antiquado e assexuado” (Bedell, 1983; apud Showalter, 2020, p. 41).

Paralelo às interpretações acima, é possível argumentar que embora, dentro de uma narrativa de maturidade/script sexo-normativo tradicional, o casamento com Bhaer simbolize a rendição de Jo ao amor romântico e a maturidade sexual sancionada pelo casamento, o relacionamento é, na verdade, desprovido de erotismo, partindo de uma concepção Lordeana mais ampla do termo. Bhaer é um dos grandes responsáveis pelo esvaziamento erótico de Jo ao final do romance, evidenciado pelo fato de que, por meio de suas orientações de ordem moral, Jo queima seus textos e desiste de escrever por tempo indeterminado. Em uma cena no capítulo 34, Bhaer se revela um personagem extremamente paternalista e que exerce uma função bastante parecida com a do Sr. March quando se trata de Jo — o de controlar os impulsos dela, fazê-la menos *queer*, nos diversos sentidos da palavra:

Então, ocorreu ao professor que Jo estava fazendo algo que tinha vergonha de confessar, e aquilo o perturbou. Ele não disse para si mesmo: “Isso não me diz respeito, não tenho direito de dizer nada”, como muitas pessoas teriam feito; apenas se lembrou de que ela era jovem e pobre, que era uma menina longe do amor da mãe e dos cuidados do pai; e sentiu-se impelido a ajudá-la, por um impulso tão rápido e natural quanto o que o teria levado a estender a mão para salvar um bebê de uma poça (Alcott, 2020, p. 505-506).

Mais adiante, vemos como a campanha moralista de Bhaer surtiu efeito:

Mas Jo passou no teste, e o professor ficou satisfeito; embora eles não tenham trocado nem uma palavra sobre o assunto, ele notou que ela desistira de escrever. Não o adivinhou apenas porque o segundo dedo de sua mão direita não vivia mais manchado de tinta, mas também porque agora ela

leads to her entrapment in even more primal fictions when she later marries her blatantly nonerotic father-figure and tutor, Professor Bhaer. [In] marrying Professor Bhaer, and hence committing herself to her work rather than to romantic love, Jo creates new possibilities for herself as a member of a community and as a professional in her own right [...] – at the apparent cost of literary expression and sexual intimacy – through her marriage to her father-professor.

¹⁷⁸ Alcott had to devise a solution that accommodated the demands of representational fiction and acknowledged the coercions of female domesticity – a solution, further, that was also appropriate to the constraints of children's fiction.

passava as noites no andar de baixo, não era mais vista nas redações de jornal e estudava com uma paciência e uma obstinação que mostravam que estava decidida a ocupar a mente com algo útil, ainda que não prazeroso (Alcott, 2020, p. 509).

Jo confessa algumas vezes ao longo do romance que escreve “por prazer e dinheiro”, ou seja, além de oferecer a Jo um possível caminho em direção a independência financeira e para fora do âmbito doméstico, a escrita também representa uma potente força erótica em sua vida. Sobre a cena acima, em que Jo é levada a abdicar de seu prazer para fazer algo “útil”, Murphy descreve como, “[d]iminuída mais uma vez por ser percebida como uma criança (enquanto seu mundo imaginativo é comparado a uma mera poça), Jo é submetida a ouvir uma palestra sobre o perigo dos *thrillers* que a reintroduz definitivamente na ordem patriarcal (Murphy, 1990, p. 583)¹⁷⁹.

Assim, por uma perspectiva assexual pautada principalmente nos conceitos de sexualidade compulsória, amatonormatividade e erótico assexual, o final de *Little Women* é duplamente decepcionante. Além de cumprir a profecia da personagem assexual imatura que cresce em direção ao cumprimento de um script sexo-normativo pautado em ideais de normalidade e saúde, também esvazia Jo da força erótica que a tornava uma personagem que subvertia o tropo da assexual robótica. Ao descrever os anos iniciais da vida de casados/colegas de trabalho de Jo e Bhaer, Alcott nos conta que “Jo cometeu erros engraçados, mas o velho e sábio professor a levou em segurança para águas mais tranquilas” (Alcott, 2020, p. 674). O texto original em inglês é acidentalmente revelador para uma leitura moderna do romance, quando chama os fracassos de Jo em ser uma perfeita mulherzinha de “*queer mistakes*”. De fato, Bhaer é o elemento final que leva Jo para longe de tudo que é queer, que a leva para longe de si mesma. O caráter excessivamente hierárquico de seu relacionamento com Bhaer parece ser necessário para concretizar a processo de domesticação de Jo.

Contudo, como já foi afirmando antes, não é o final do livro que garante o persistente status de Jo March enquanto umas das personagens mais memoráveis e populares da literatura estadunidense. Há uma identificação muito mais forte com a parte central e queer da história de Jo do que com seu final normativo e, por isso, é o meio de sua história que tem reverberado na mente de leitoras e mulheres criativas ao longo dos anos.

¹⁷⁹ Diminutized once more by this image of herself as an infant (while her imaginative world becomes a mere puddle), Jo endures a lecture on the evils of thrillers that conclusively inscribes her into the patriarchal order.

Em *Literary Tomboys, Little Women, and Narrative Desire*, Quimby investiga o enredo de *Little Women* focando em Jo enquanto representação da figura do *tomboy*. Tanto por uma perspectiva assexual quanto por uma que foque a identificação de Jo com o masculino, a dimensão queer da personagem vive de maneira mais intensa nas páginas que compõem o meio de *Little Women*. Assim, Quimby propõe que consideremos o âmbito intermediário da história como um espaço de “suspensão narrativa”, um modelo subversivo de investigar a estrutura narrativa da história, congruente com uma práxis queer de leitura; um modelo em que o desfecho da narrativa perde sua função de atribuir sentido à história e o desenvolvimento do enredo ganha mais relevância, evidenciando “a presença de outras formas significativas de desejo e identificação que, para muitas meninas e mulheres, são fins em si (Quimby, 2003, p. 5)¹⁸⁰.”

O esforço de queerizar a estrutura narrativa de *Little Women*, focando no meio do enredo e não em seu final é metodológica e tematicamente coerente, pois reflete a maneira como a personagem desafia o caráter compulsório da sexualidade e do amor romântico que os denota enquanto fins em si. Como personagem, Jo perturba a estabilidade tanto de scripts sexo-normativos vigentes quanto da estrutura narrativa do romance. Nós, como leitoras e pesquisadoras, contribuimos com essa desestabilização, buscando novas formas de ler e pesquisar, a partir de novos vocabulários e conhecimentos. *Little Women* e especialmente a história de Jo dentro do romance dispensa o desfecho precário que lhe foi atribuído justamente porque o desfecho significa a morte ontológica da personagem, e se a história recente é indicativo de algo, Jo parece ser capaz de viver para sempre.

¹⁸⁰ We might consider the middle space a space of “narrative arrest” (like the space of perversity in Freudian theory) that paradoxically serves as a counter traditional model of narrative desire. In contrast to the logic of the female bildungsroman, which usually concludes either in marriage or in death, the tomboy’s “perverse” detours away from the marriage plot—and the attachment of some readers to such emplotted figures—signify the presence of other significant forms of desire and identification that, for many girls and women, are ends in themselves.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Publicado em 1868 e ainda relevante nos anos 2020, podemos dizer que *Little Women* é um romance de bem mais que sete vidas. Parafraseando Ítalo Calvino (1993), trata-se de um livro clássico que não parece ter terminado de dizer aquilo que tinha para dizer e que chega até mim, enquanto pesquisadora, trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a minha, ao mesmo tempo em que carrega os traços que deixou nas culturas e nos momentos históricos que atravessou. Assim, para adentrar a discussão sobre novas dimensões de interpretação do romance, dedicamos o primeiro capítulo à contextualização da vida e obra de Louisa May Alcott, explorando como um mesmo livro pode ser considerado um manual de domesticidade por algumas perspectivas e uma leitura feminista obrigatória para outras. Adentrando, ainda que superficialmente, nas adaptações do livro para o cinema, discutimos as formas como Jo March vem sendo reimaginada ao longo dos anos em novas leituras do livro e imaginamos como essas releituras prepararam o caminho para que esta pesquisa fosse imaginável.

No segundo capítulo, apresentamos os conceitos de assexualidade e arromanticidade, traçando uma linha temporal que consolida vivências assexuais e arromânticas na história, mas também investigando a emergência dos temas no contexto acadêmico brasileiro. Buscamos oferecer um panorama de contribuições teórico-críticas desenvolvidas no âmbito dos estudos assexuais e investigar de que forma conceitos como sexualidade compulsória, amatonormatividade e scripts sexo-normativos permeiam as histórias das quais somos leitoras e espectadoras. Explorando as fronteiras entre os estudos assexuais e os estudos literários, buscamos estabelecer uma metodologia para ler literatura assexualmente, baseada especialmente nas contribuições de Ela Przybylo e Danielle Cooper.

No capítulo final, um olhar atento foi lançado sobre o romance de Louisa May Alcott em busca de ressonâncias assexuais em Jo March. Embora direcionar um olhar queer a *Little Women* não seja um esforço inédito, o exercício de ater-se a maneira como Jo, ao longo da maior parte do livro, resiste à sexualidade compulsória e à amatonormatividade e como ela trilha uma trajetória alternativa rumo à maturidade que afronta as estruturas dos *scripts* sexo-normativos vigentes, este exercício nos parece um caminho quase nunca trilhado e que aponta para uma invisibilidade da assexualidade dentro dos estudos feministas e queer. É através de uma leitura assexual da protagonista que podemos tecer novas hipóteses sobre as drásticas mudanças nas escolhas narrativas

e de estilo de Alcott quando comparamos a primeira e a segunda parte do romance, especialmente ao retomarmos informações encontradas nos escritos pessoais da autora sobre as circunstâncias de escrita e publicação de seu livro de maior sucesso. É também através de uma leitura assexual que identificamos como Jo encarna a concepção lordeana do erótico e desafia a centralização do sexo e do amor romântico como forças motrizes de uma vida, seja ela real ou ficcional.

Enquanto peça de um projeto maior de expansão e diversificação do que Przybylo chama de “arquivo assexual”, uma espécie de reformulação do que é reconhecido enquanto canonicamente assexual, esta pesquisa está fundamentada na percepção de que a releitura de personagens consolidados dentro da literatura considerada clássica não se trata de mero anacronismo, mas sim, de contribuir para o processo de legitimação da assexualidade e da consolidação de sua historicidade. Uma estratégia bastante eficaz para deslegitimar um movimento consiste em reduzi-lo a “apenas uma moda”. Logo, a possibilidade de ampliação do arquivo assexual de maneira que possa incluir textos ditos clássicos se mostra relevante, visto que a assexualidade ainda é extremamente invalidada, inclusive dentro de espaços LBGTQIAP+, considerada um fenômeno efêmero criado por uma geração mais jovem dentro de um contexto predominantemente digital. Assim, compreendemos Jo March como uma personagem que integra o arquivo assexual não porque ela é assexual e arromântica, o que, como já foi dito, é impossível de provar, mas porque ela, de maneira consistente, confronta e oferece resistência à sexualidade compulsória e a amatonormatividade onipresentes na sociedade e na literatura da época, mas também, como vimos, na crítica literária escrita desde então sobre *Little Women*.

Esta pesquisa também se pretende um exercício de *queerizar* o cânone literário, de questionar perspectivas pré-estabelecidas sobre textos e identidades, colocando em evidência posições de (in)visibilidade dentro da crítica, da teoria e da historiografia literária, bem como dentro dos estudos feministas e queer. Nesse sentido, é importante reforçar que qualquer leitura assexual de textos literários não seria possível “sem o ativismo da comunidade assexual contra alegações de impossibilidade e invisibilidade e o concomitante trabalho acadêmico sobre assexualidade que surge em defesa das importantes contribuições de pensarmos o sexo, a sexualidade e as relações a partir de perspectivas assexuais” (Przybylo, 2019, p. 115, tradução minha)¹⁸¹. A crescente

¹⁸¹ [...] would not be possible without the activist agitating of the asexual community against claims of dismissal, impossibility, and invisibility and the concomitant academic work on asexuality that likewise

visibilidade das comunidades assexual e arromântica e os discursos por elas produzidos — incluindo, mas não se limitando aos que hoje são lançados a partir do campo teórico-crítico dos estudos assexuais — impõe desafios a concepções tradicionais de sexualidade, desejo, intimidade e integridade, concepções que estão impregnadas em como vivemos nossas vidas e em como contamos histórias.

Sobre a invisibilidade apontada por Przybylo e partindo de meu lugar de fala enquanto pesquisadora brasileira, chamo atenção para como a maioria dos textos utilizados neste trabalho foram escritos em língua inglesa e ainda não possuem tradução para o português. Isso se deve principalmente ao fato de não haver, disponíveis nas plataformas de pesquisa que pude acessar até o momento da redação desta dissertação, trabalhos produzidos no Brasil que busquem organizar uma teoria e uma prática de leitura de textos literários a partir de uma perspectiva assexual. Para além de animar-se pelo que está sendo produzido no norte global, especialmente nos Estados Unidos, sobre assexualidade — e aqui vale ressaltar a importância da tradução para a concretização desse projeto —, particularmente sobre como perspectivas assexuais podem dialogar com os estudos decoloniais e feministas e trazer novos olhares para questões de gênero, raça e deficiência, esta pesquisa aponta para um futuro em que possamos criar nossa própria epistemologia sobre o tema e, a partir dela, buscar e revelar novos sentidos também na literatura brasileira ou na forma como, a partir daqui, do sul global, lemos as outras literaturas.

Cerankowski e Milks encerram sua introdução a *Asexualities: feminist and queer perspectives* com um convite a pensarmos crítica e radicalmente sobre sexualidade, intimidade, queeridade e desejo. Afirmam que este é o momento “não apenas de reconhecer a identidade e a experiência assexual, mas também de aprender com a comunidade assexual sobre definições de desejo que transcendem o sexo e sobre como criar novos modos de intimidade através de amizade, redes comunitárias e autocuidado” (Cerankowski e Milks, 2014, p. 13)¹⁸². Neste trabalho, busquei ilustrar de que forma as percepções compartilhadas pela comunidade arro/asse, bem como as contribuições teórico-críticas dos estudos assexuais podem dialogar com os estudos literários,

strives to argue for the important contributions to be had from thinking sex, sexuality, and relating from asexual perspectives.

¹⁸² The time has come, then, not only to recognize asexual identity and experience but also to take lessons from the asexual community: lessons in defining desire apart from sex and in creating new intimacies through friendship, community networks, and self-care.

informando formas novas e emancipatórias de pensar, analisar e pesquisar literatura e nos ajudando a imaginar novas maneiras de escrever e ler histórias.

Pesquisar literatura por uma perspectiva assexual me apresentou novas ferramentas para ler crítica e radicalmente não apenas histórias ficcionais, mas também minha própria história, para reconhecer e combater ideias, expectativas sociais e preconceitos que tentam prescrever e regular narrativas imaginárias e reais. Durante o processo de escrita dessa dissertação, durante o qual *Little Women* se mostrou um texto ainda mais complexo do que eu previamente concebera quando o adotei como objeto de pesquisa, eventualmente me vi perdida em devaneios anacrônicos, imaginando Jo March com uma cópia de *Loveless* na estante, buscando inspiração em vídeos de Yasmin Benoit e palestras de Angela Chen para escrever seu próximo romance. Na bolsa em que Jo carrega seu computador, eu vejo um broche com as cores da bandeira assexual e sei que sua vida é repleta de amigos como Sunil Jha do livro de Oseman, que em um momento crítico da história, assegura à protagonista Georgia de que ela é suficiente com a frase que serve de epígrafe deste trabalho. Aliada ao meu desenvolvimento como leitora e pesquisadora e à renovada sensibilidade proporcionados pela experiência de me aprofundar no estudo da assexualidade, essa fantasmagoria me lembrou uma e outra vez da importância do tema que escolhi investigar e fortaleceu meu desejo de seguir aprendendo e compartilhando conhecimento sobre ele.

REFERÊNCIAS

- ADORÁVEIS Mulheres. Roteiro e direção: Greta Gerwig. Produção: Amy Pascal, Denise Di Novi e Robin Swicord. Los Angeles: Sony Pictures Entertainment, 2019. (135 min). Baseado no romance *Little Women*, de Louisa May Alcott.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- ALCOTT, Louisa May. *Short Stories*. Nova York: Dover Publications, 1996. E-book.
- ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Edição e Introdução: Valerie Alderson. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2020.
- ALVES, Jailda Passos. *Louisa May Alcott e a Escrita De Si: Uma Leitura das suas Cartas, Diários e da sua Ficção Sensacional*. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10687732. Acesso em: 12 mar. 2023.
- ARAÚJO, Pamella Emília de Queiroz. *O silêncio lá de baixo: autobiografia em cinema de animação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Do Estado De Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7714861. Acesso em: 12 mar. 2023.
- AROACEIROS. *Sobre Arromanticidade*, 05 set. 2020a. Disponível em: <https://aroaceiros.com/2020/09/05/sobre-arromanticidade/>. Acesso em: 10 set. 2023.
- AROACEIROS. *Sobre Assexualidade*, 05 set. 2020b. Disponível em: <https://aroaceiros.com/2020/09/05/sobre-assexualidade/>. Acesso em: 10 set. 2023.
- AVEN. The Asexual Visibility and Education Network, © 2001-2023. Homepage. Disponível em: <https://www.asexuality.org/>. Acesso em: 10 set. 2023.
- BECKER, Thailise Roberta. *A Voz Da Mulher Sem Marido: Uma Leitura Contemporânea das Personagens Femininas em Orgulho e Preconceito e 'Mulherzinhas'*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Campos De Andrade, Curitiba, 2022. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11568698. Acesso em: 12 mar. 2023.
- BENOIT, Yasmin. “A Romantic Partner Won’t Complete Me, Because I Was Born Complete”: How Identifying As Asexual & Aromantic Brought Me True Freedom & Happiness. *British Vogue*, 14 fev. 2021. Disponível em: <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/asexuality-and-aromanticism>. Acesso em: 17 out 2023.

BETTER Half. In: HOUSE M.D. Desenvolvido para televisão por David Shore. Direção: Greg Yaitanes. Estados Unidos: FOX, 2012. 44 min. Temporada 8, Episódio 9. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 20 nov. 2023.

BEZERRA, Paulo Victor. *Avessos do Excesso: a assexualidade*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/132159>. Acesso em: 12 mar. 2023.

BLACKWOOD, Sarah. Why Little Women Endures. *The New Republic*, 10 ago. 2018. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/150579/little-women-endures-louisa-may-alcott-anne-boyd-rioux>. Acesso em: 13 abr. 2023.

BRAKE, Elizabeth. *Minimizing Marriage: Marriage, Morality, and the Law*. New York: Oxford University Press, 2012.

BRIGEIRO, Mauro Martins Costa. *Desejos Contingentes e Obrigatórios: produção científico-tecnológica, politização da sexualidade e o conceito de desejo sexual*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2021. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_8578dded563487d4df9af9d7710f68d0. Acesso em: 15 abr. 2023.

BROUSSARD, Anna Maria Ruffino. *Asexual Dramaturgies: Reading for Asexuality in the Western Theatrical Canon*. Tese (Doctorate in Philosophy) – Louisiana State University, 2022. Disponível em: https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/6001. Acesso em nov. 2023.

BURGARDT, Gabriela. *Little Women, o romance de 1868 e o filme de 1994: processo de adaptação e discussões feministas*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10812533. Acesso em: 12 mar. 2023.

CALVINO, Ítalo. *Por que Ler Os Clássicos?* Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPELLO, Elaine. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, vol. 7, p. 43-58, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1072>. Acesso em: 30 out. 2023.

CARRIGAN, Mark. There's more to life than sex? Difference and commonality within the asexual community. *Sexualities*, vol. 14, n. 4, p. 462–478, 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1363460711406462>. Acesso em 29 out. 2023.

CAUTI, Camile. Introduction. In: ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Nova Iorque: Barnes and Nobel Classics, 2004.

CERANKOWSKI, K. J. Spectacular Asexuals: Media Visibility and Cultural Fetish. In: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Edição: KJ Cerankowski e Megan Milks. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 139-161.

CHEEVER, Susan. *Louisa May Alcott: A Personal Biography*. New York: Simon & Schuster, 2010. E-book.

CHEN, Angela. *Ace: What Asexuality Reveals About Desire, Society, and the Meaning of Sex*. Boston: Beacon Press, 2020.

CHENEY, Ednah Dow. (org.) *Louisa May Alcott. Vida, cartas e diários*. Tradução: Máira Meyer Bregalda. Jandira, SP: Principis, 2021.

CORREA, Priscila Kaufmann. *Escritas femininas: trajetórias de vida e literatura Infantojuvenil*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade De Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5002525. Acesso em: 08 fev. 2023.

CUNHA, João Florentino. *A construção de identidade de adolescentes assexuais em comunidades virtuais*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: https://pospsi.ufba.br/sites/pospsi.ufba.br/files/joao_cunha.pdf. Acesso em: 08 mar. 2023.

D'ANDREA, Luigi. *Deslocando Sobre o Arco-íris Com Tonalidades Cinza e Preto: assexualidades em trânsito*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=4568019. Acesso em: 12 fev. 2023.

D'ANTINO, Maria Eloisa Famá. *Deficiência e a mensagem reveladora da instituição especializada: dimensões imagética e textual*. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Universidade De São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001209765>. Acesso em: 08 mar. 2023.

DECKER, Julie Sondra. *The Invisible Orientation: An Introduction to Asexuality*. New York: Carrel Books, 2014. E-book.

DOYLE, Jennifer. Jo March's Love Poems. *Nineteenth-Century Literature*, vol. 60, n. 3, pp. 375-402, 2005. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2005.60.3.375>. Acesso em: 11 jan. 2023.

FEDERICI, Silvia. *O Patriarcado do Salário: Notas Sobre Marx, Gênero e Feminismo*, volume 1 (1ª ed.). Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

FEDTKE, Jana. “What to Call That Sport, the Neuter Human . . .”: Asexual Subjectivity in Keri Hulme’s *The Bone People*. In: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Edição: KJ Cerankowski e Megan Milks. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 329-343.

FERREIRA, Gleidiane de S. Feminismo e redes sociais na Marcha das Vadias no Brasil. *Revista Artemis*, v. 15, n. 1, p. 33-43, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/16636>. Acesso em: 12 maio 2023.

FETTERLEY, Judith. "Little Women": Alcott's Civil War. *Feminist Studies*, vol. 5, n. 2, p. 369-383, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3177602>. Acesso em: 15 maio 2023.

FETTERLEY, Judith. Impersonating "little women": The radicalism of Alcott's behind a mask. *Women's Studies*, vol. 10, n. 1, p. 1-14, 1983. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1983.9978576>. Acesso em: 15 maio 2023.

FETTERLEY, Judith. *Provisions: A Reader from 19th-Century American Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRANCO, Neil. *A diversidade entra na escola: histórias de professores e professoras que transitam pelas fronteiras da sexualidade e do gênero*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/13769>. Acesso em: 11 mar. 2023.

GREENIDGE, Kaitlyn. The Bearable Whiteness of 'Little Women'. *The New York Times*, Nova Iorque, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/13/opinion/sunday/little-women-movie-race.html>. Acesso em: 22 nov. 2023.

HANSON, Elizabeth Hanna. Toward an Asexual Narrative Structure. In: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Edição: KJ Cerankowski e Megan Milks. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 344-374.

HARRINGTON, Stephanie. Does 'Little Women' Belittle Women? *The New York Times Archives*, 10 jun. 1973. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1973/06/10/archives/does-little-women-belittle-women-little-women.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

HELLESUND, Tone. Queering the spinsters: single middle-class women in Norway, 1880-1920. *Journal of Homosexuality*, vol. 54, p. 21-48, 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00918360801951947>. Acesso em: 11 ago. 2023.

HOLLANDER, Anne. Reflections on Little Women. *Children's Literature*, vol. 9, p. 28-39, 1981. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/246010/pdf>. Acesso em: 18 set. 2023.

HOORAY! Tood episode! In: Bojack Horseman. Desenvolvido para televisão por Raphael Bob-Waksberg. Direção: Aaron Long. Estados Unidos: Netflix, 2017. 26 min. Temporada 4, Episódio 3. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 20 nov. 2023

KAPPKE, Nathalie De Souza. *Little Women Becoming Writers: Female Künstlerroman In Alcott's Little Women and Ferrante's Neapolitan Series*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/248081>. Acesso em: 11 fev. 2023.

KELLY, Hillary. We Regret to Inform You That Little Women Is Not a Feminist Novel. *Vulture*, 28 set. 2018. Disponível em: <https://www.vulture.com/2018/09/were-sorry-to-say-that-little-women-is-not-a-feminist-novel.html>. Acesso em: 17 maio 2023.

KENT, Kathryn R. *Making girls into women: American women's writing and the rise of lesbian identity*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

KUROWICKA, Anna. "The only story I will ever be able to tell": Nonsexual Erotics of Friendship in Donna Tartt's *The Secret History*. *Feminist Formations*, vol. 32, n. 3, p. 24-50, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/777129/summary>. Acesso em: 12 out. 2023.

LANSER, Susan S. 'Of Closed Doors and Open Hatches: Heteronormative Plots in Eighteenth-Century (Women's) Studies'. *The Eighteenth Century*, vol. 53, p. 273-290, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23365013>. Acesso em: 15 set. 2023.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MACHADO, Carmem Maria. A Dear and Nothing Else: Carmen Maria Machado on Beth. In: *March Sisters: On Life, Death, and Little Women*. New York: Literary Classics of the United States, 2019. E-book.

MALLMANN, Taís Helena. *A Literatura Juvenil reescrita: Mulherzinhas e O Senhor March*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2087>. Acesso em: 14 fev. 2023.

MILKS, Megan. Stunted Growth: Asexual Politics and the Rhetoric of Sexual Liberation. In: *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives*. Edição: KJ Cerankowski e Megan Milks. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 100-118.

MILLER, Nicholas E. Asexuality and Its Discontents: Making the 'Invisible Orientation' Visible in Comics. *Inks: The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 1, n. 3, pp. 354-376, 2017. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/679772>. Acesso em: 12 out. 2023.

MONNET, Agnieszka Soltysik. Louisa May Alcott's Many Masks: An Encounter Between Feminism and Queer Theory. *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, vol. 23, p. 131-154, 2009. Disponível em:

https://people.unil.ch/agnieszkasoltysikmonnet/files/2020/09/Louisa_May_Alcotts_Man_y_Masks_An_Encount.pdf. Acesso em: 12 set. 2023.

MONSEN, Ylva. *Stories Not Easily Told: Reclaiming the Literary Spinster*. Dissertação (Master of Arts in Literature, Area Studies and European Languages) – University of Oslo, 2017. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/57984>. Acesso em: 11 set. 2023.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Nova Iorque: Vintage Books, 1993.

MURPHY, Ann B. The borders of ethical, erotic, and artistic possibilities in *Little Women*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 15, no. 3, p. 562-585, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174428>. Acesso em: 22 ago. 2023.

MURRAY, Amanda A. “My sisters, don’t be afraid of the words, ‘old maid’”: Demarginalizing the Spinster in Louisa May Alcott. Dissertação (Master of Arts in English) – Villanova University, 2009. Parcialmente disponível em: <https://www.proquest.com/docview/305013001/abstract>. Acesso em 7 nov. 2023.

NEIVA, Giorgia de Aquino. “*Já Experimentou Para Saber Se Gosta?*”: Assexualidades Na Sociedade Sexualizada. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9649>. Acesso em: 12 mar. 2023.

OLIVEIRA, Elisabete Regina Baptista de. “*Minha vida de ameba*”: os scripts sexonormativos e a construção social das assexualidades na internet e na escola. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-11052015-102351/pt-br.php>. Acesso em: 05 mar. 2023.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

PRZYBYLO, Ela. Asexuality and the Feminist Politics of ‘Not Doing It’. Dissertação (Master of Arts in English and Film Studies and Women’s Studies) – University of Alberta, 2011. Disponível em: <https://era.library.ualberta.ca/items/67728b4a-4274-43a9-a52f-d9b53812081b>. Acesso em: 20 set. 2023.

PRZYBYLO, Ela; COOPER, Danielle. Asexual Resonances: Tracing a Queerly Asexual Archive. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. vol. 20, n. 3, pp. 297-318, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/7848022/Asexual_Resonances_Tracing_a_Queerly_Asexual_Archive. Acesso em: 19 out. 2022.

PRZYBYLO, Ela. *Asexual Erotics: Intimate Readings of Compulsory Sexuality*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019.

QUIMBY, Karin. The Story of Jo: Literary Tomboys, *Little Women*, and the Sexual-Textual Politics of Narrative Desire. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol.

10, n. 1, pp. 1–22, 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/236824689_The_Story_of_Jo_Literary_Tomb_oys_Little_Women_and_the_Sexual-Textual_Politics_of_Narrative_Desire. Acesso em: 17 abr. 2023.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2010. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 30 maio. 2023.

RIOUX, Anne Boyd. *Meg, Jo, Beth, Amy: The Story of Little Women and Why It Still Matters*. New York: W. W. Norton & Company, 2019. E-book.

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. American Naissance. In: *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. Nova Iorque: Penguin Books, 1992, p. 104-138.

SANTOS, Fabiana dos. *Louisa May Alcott e Alina Paim: Uma Leitura Comparada da Formação das Protagonistas em Mulherzinhas (1868) e A Sombra Do Patriarca (1950)*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), Universidade Federal de Sergipe Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/15203>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SANTOS, Valeria Konc dos. (AS)Sexualidades: processo de subjetivação e resistência. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19428>. Acesso em: 22 abr. 2023.

SHEALY, Daniel. “Wedding Marches”: Louisa May Alcott, Marriage, and the Newness of Little Women. *Women's Studies*, vol. 48, n. 4, p. 366-378, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.2019.1614869>. Acesso em: 18 out. 2023.

SHOWALTER, Elaine. Introdução. In: ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2020. p. 15-43.

SILVA, Wilson Aparecido. *A experiência de conviver com HIV/AIDS na velhice*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-16122009-102915/pt-br.php>. Acesso em: 20 fev. 2023.

SMITH, Justin. "[T]he happiest, well-feddest wolf in Harlem": Asexuality as Resistance to Social Reproduction in Claude McKay's Home to Harlem. *Feminist Formations*, vol. 32, n. 3, p. 51-74, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/777130>. Acesso em 13 out. 2023.

SMITH, Patti. *Só Garotos*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

STREMEL, Emily. A History of Asexuality: From Medical Problem to a Recognized Sexual Orientation. *The Ascendant Historian*, vol. 2, p. 68-77, 2022. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/corvette/article/view/20810>. Acesso em: 12 maio 2023.

TELES, Giovana Lasalvia. *Aspectos Metaficcionais do Romance Mulherzinhas (1868) e da Adaptação Fílmica Adoráveis Mulheres (2019)*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/50252>. Acesso em: 7 nov. 2023.

THE LYING Detective. In: Sherlock. Desenvolvido para televisão por Mark Gatiss e Steven Moffat. Direção: Nick Hurran. Reino Unido: BBC ONE, 2017. 1h29min. Temporada 4, Episódio 2. Série exibida pela Amazon Prime. Acesso em: 20 nov. 2023.

THE PROBLEM with Asexual Representation, 2021. 1 video (39min50s). Publicado pelo canal Rowan Ellis. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P6v1J7kQv_c. Acesso em: 30 set. 2022.

THE RISE of Asexual Representation, 2021. 1 video (42min19s). Publicado pelo canal Rowan Ellis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FV7C4xos5pY>. Acesso em: 30 set. 2022.

THOMAS, Peyton. The Radical Acceptance Behind Little Women: A trans author's journey through Louisa May Alcott's archive taught him a new story about a figure he thought he knew. *Oprah Daily*, 23 jun. 2022. Disponível em: <https://www.oprahdaily.com/entertainment/a40395357/the-radical-acceptance-behind-little-women/>. Acesso em: 01 ago 2022.

VAID-MENON, Alok. What's R(ace) Got To Do With It?: White Privilege & (A)sexuality. *Media Diversified*, 03 maio 2014. Disponível em: <https://mediadiversified.org/2014/05/03/whats-race-got-to-do-with-it-white-privilege-asexuality/>. Acesso em: 01 jun 2023.

WARREN, Joyce W. Fracturing Gender: Woman's Economic Independence. In: *Nineteenth Century Women Writers: A Critical Reader*. Editado por Karen L. Kilcup. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 146-163.

WATERS, Michael. Finding Asexuality in the Archives. *Slate*, 06 mar. 2020. Disponível em: <https://slate.com/human-interest/2020/03/asexuality-history-internet-identity-queer-archive.html>. Acesso em: 15 abr. 2023.

WEST, Kristina. Who Owns Little Women? Adapting Alcott in the Twenty-First Century. *Women's Studies*, vol. 48, n. 4, p. 407-420, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00497878.2019.1614872>. Acesso em: 15 abr. 2023.

YOUNG, Eris. *Ace Voices: What It Means to Be Asexual, Aromantic, Demi or Grey-Ace*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2022. E-book.

ZHANG, Jenny. Does Genius Burn, Jo? Jenny Zhang on Jo. In: *March Sisters: On Life, Death, and Little Women*. New York: Literary Classics of the United States, 2019. E-book.