



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

NIVEA THAINE LIMA ARRAIS LEMOS

**MULHER INVISÍVEL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TEMA DA
INVISIBILIDADE DA MULHER NA LITERATURA E NO CINEMA**

**FORTALEZA
2025**

NIVEA THAINE LIMA ARRAIS LEMOS

MULHER INVISÍVEL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TEMA DA
INVISIBILIDADE DA MULHER NA LITERATURA E NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L578m Lemos, Nivea Thaine Lima Arrais.

Mulher Invisível : Uma análise da representação do tema da invisibilidade da mulher na literatura e no cinema / Nivea Thaine Lima Arrais Lemos. – 2025.
155 f. : il. color.

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

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Mulher. 2. Invisibilidade feminina. 3. Século XX. 4. Literatura brasileira contemporânea. 5. Cinema.
I. Título.

CDD 400

NIVEA THAINE LIMA ARRAIS LEMOS

MULHER INVISÍVEL: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO TEMA DA
INVISIBILIDADE DA MULHER NA LITERATURA E NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura comparada.

Aprovada em: 14/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão
Universidade Federal do Ceará (CCF/UFC)

A Deus e a Virgem Maria.

A minha família.

AGRADECIMENTOS

A Deus por abrir uma via no deserto para que eu conseguisse cumprir a missão mesmo com tantos percalços e obstáculos.

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana, por ser disponível, acolhedor e solícito. Além disso, é um orientador humano e um pesquisador humilde apesar de sua grandeza acadêmica;

Às professoras Gleyda e Ana Maria, por sua disponibilidade em aceitar o convite para formarem a banca de qualificação e defesa deste trabalho, por suas contribuições que tanto enriqueceram este trabalho e por trazerem olhar e experiência femininos, que aparecem como esperança em meio às reflexões sobre as condições da mulher na sociedade;

Aos colegas do Grupo de estudos Tradução, Cultura e Mídia, especialmente Lígia, Caio e Rôner, por suas contribuições tão significativas, que ajudaram a estabelecer um caminho de pesquisa para este trabalho.

Ao meu esposo, Ytalo Lemos, por me incentivar sempre e em tudo, ajudar em todo o necessário e ser um grande exemplo de professor e pesquisador: aquele que se importa em fazer a diferença na vida das pessoas e à Maria Rachel, minha filha, por trazer leveza aos meus dias.

À minha mãe, Nelciane, por me fazer valorizar o estudo desde sempre e me fazer sonhar com uma carreira acadêmica grandiosa. Também por ser uma mulher admirável.

À minha avó, Dona Fransquinha (*in memoriam*). Contemporânea de Eurídice e Guida, ela travou lutas ao mesmo tempo semelhantes e muito diferentes, mas foi sinal de ternura e me deu um lar cheio de carinho e memórias incríveis; Ao meu avô, Seu Manoel (*in memoriam*), por dividir com minha avó a responsabilidade de me fazer uma neta tão amada.

Ao meu padrasto, Daniel, por me dar inspiração para as minhas primeiras aspirações acadêmicas, por ser exemplo de dedicação e por todo o suporte; e ao meu irmão, Samuel, por acrescentar à minha vida e me ensinar mais sobre o que é amor.

Às outras mulheres importantes da minha vida: minhas tias (Jeane e Lili), minhas primas, minhas amigas e colegas. Através de suas vidas, me sinto impelida a pensar na situação das mulheres e de como ainda precisamos lutar contra a desigualdade da sociedade em que vivemos.

Finalmente, à UFC pelo programa de Literatura Comparada, e a todos os professores por quem passei durante o tempo de mestrado, pela experiência de estudar sobre o campo da literatura em suas diversas ramificações e pela oportunidade de refletir sobre temas tão relevantes para a formação humana e social.

“De fato, me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi frequentemente uma mulher.” (Woolf, 1929, p. 50, tradução nossa).

RESUMO

O livro *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), escrito por Martha Batalha, narra a história de uma mulher de classe média, casada, mãe de dois filhos, porém insatisfeita com a restrição de sua identidade, vida e afazeres a esse ambiente doméstico. Assim, impossibilitada de explorar e aproveitar suas muitas habilidades, para além da vida de dona de casa, esposa e mãe, Eurídice se perde em uma invisibilidade que faz transparecer a sociedade patriarcal dos Anos Dourados por volta da metade do século XX. A autora, em uma carta dirigida aos leitores na parte inicial do livro, manifesta a intenção de contar “a história das nossas avós”, o que pode ser entendido como a vida da mulher dentro de um sistema patriarcal no período referido. Baseado na obra de Batalha, foi lançado em 2019 um filme dirigido por Karim Ainouz com título semelhante. Diferentemente do livro, no entanto, a obra cinematográfica redistribui o foco narrativo entre a vida de Eurídice Gusmão e sua irmã Guida Gusmão, fazendo no enredo um drama por duas mulheres que se buscam ao longo da vida. Apesar de terem compartilhado a mesma casa e a mesma família que Eurídice nos seus primeiros anos, Guida se encontra uma situação muito menos confortável do ponto de vista estrutural e financeiro, tendo que lidar com as consequências de suas escolhas ao longo de sua vida. Este trabalho se propôs a analisar de forma comparativa a representação da invisibilidade da mulher do século XX nas duas obras. Buscou-se assim analisar de que forma a tradução cinematográfica altera essa representatividade proposta por Batalha, no que diz respeito não só ao modelo de família tradicional de classe média e branca, mas também a outras mulheres em situações de marginalização e discriminação, dados os padrões da época. Para isso, foram usados fundamentos teóricos dos Estudos da Tradução, principalmente através de Stam (2008), Cattrysse (1992), estudos históricos sobre a vida da mulher nos Anos Dourados através de Pinsky (2004), além de estudos sobre o cinema por Martin (1995) e sobre a representação das personagens a partir dos arquétipos de Mark e Pearson (2003). Os resultados mostraram que a adaptação fílmica expande a diversidade na representação da invisibilidade da mulher dos Anos Dourados na sociedade brasileira através dos seguintes recursos: 1. o olhar direcionado para personagens-chave femininas, excluindo muitas outras histórias apresentadas no romance e, subordinando, de certa forma, a presença das personagens masculinas em torno das mulheres; 2. um contraste entre dois eixos principais, de Eurídice e Guida, uma dentro do padrão estabelecido e valorizado pela expectativa social e a outra fora deste. Assim, o diretor da tradução fílmica aprofunda as histórias das personagens principais e elimina a hierarquia narrativa apresentada no romance.

Palavras-chave: mulher; invisibilidade feminina; século XX; literatura brasileira contemporânea; cinema.

ABSTRACT

The book *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), written by Martha Batalha, presents the story of a middle-class woman, married, mother of two children, but dissatisfied with the restriction of her identity, life and duties to this domestic environment. Thus, unable to explore and use her many skills, beyond the life of a housewife, married woman and mother, Eurídice loses herself in an invisibility that reveals the patriarchal society of the golden years around the middle of the 20th century. The author, in a letter addressed to readers at the beginning of the book, expresses her intention to tell “the story of our grandmothers”, which can be understood as the life of women within a patriarchal system in the aforementioned period. Based on Batalha's work, a film directed by Karim Ainouz with a similar title was released in 2019. Unlike the book, however, the film redistributes the narrative focus between the lives of Eurídice Gusmão and her sister Guida Gusmão, making the plot a drama about two women who continually search for each other throughout their lives. Despite having shared the same house and the same family as Eurídice in her early years, Guida finds herself in a much less comfortable situation from a structural and financial point of view, having to deal with the consequences of her choices throughout her life. This work proposed to comparatively analyze the representation of the invisibility of 20th century women in two works. Thus, we sought to analyze how the film translation alters this representation proposed by Batalha, with regard not only to the traditional white middle-class family model, but also to other women in situations of marginalization and discrimination, given the standards of the time. To this end, theoretical foundations from Translation Studies were used, mainly through Stam (2008), Cattrysse (1992), historical studies on women's lives in the golden years through Pinsky (2004), in addition to studies on cinema by Martin (1995) and on the representation of characters based on archetypes by Mark and Pearson (2003). The results showed that the film adaptation expands the diversity in the representation of the invisibility of women in the golden years in Brazilian society through the following resources: 1. the focus on key female characters, excluding many other stories presented in the novel and, in a certain way, subordinating the presence of male characters around women; 2. a contrast between two main axes, Eurídice and Guida, one within the pattern predicted and valued by social expectations and the other outside of it. Thus, the director of the film translation deepens the stories of the main characters and eliminates the story presented in the novel.

Keywords: woman; female invisibility; 20th century; contemporary Brazilian literature; cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Dedicatória.....	27
Figura 2 -	Carta ao leitor.....	27
Figura 3 -	Continuação da carta ao leitor.....	28
Figura 4 -	Capítulo 1.....	28
Figura 5 -	Pôster de A vida invisível.....	72
Figura 6 -	Cenário moldado pela floresta tropical.....	92
Figura 7 -	Eurídice e Guida com Pão de Açúcar ao fundo.....	93
Figura 8 -	Guida ajuda a mãe.....	94
Figura 9 -	Eurídice toca piano.....	94
Figura 10 -	Eurídice ajuda a irmã a sair escondida.....	97
Figura 11 -	Eurídice espera Guida.....	97
Figura 12 -	Eurídice chora com uma roupa de Guida ao saber que a irmã partiu.....	98
Figura 13 -	Eurídice e Zélia fumam e conversam no banheiro.....	100
Figura 14 -	Seu Manuel festeja com Antenor no casamento.....	101
Figura 15 -	Eurídice se olha ao lado de Antenor.....	102
Figura 16 -	Antenor e Eurídice mostram as alianças na frente do espelho.....	102
Figura 17 -	Guida descendo do navio ao voltar para casa	103
Figura 18 -	Guida é recebida calorosamente por dona Ana.	104
Figura 19 -	Guida vai falar com seu Manuel.....	105
Figura 20 -	Seu Manuel recebe a filha com grosseria e violência.....	105
Figura 21 -	Seu Manuel esfrega a mão no rosto de Guida.....	105

Figura 22 -	Guida é mandada embora pelo pai.....	106
Figura 23 -	Seu Manuel e dona Ana em uma perspectiva patriarcal.....	107
Figura 24 -	Eurídice vai ao médico e descobre que está grávida.....	108
Figura 25 -	Antenor diz à Eurídice que sabe da gravidez.....	110
Figura 26 -	Eurídice durante a aula de piano.....	111
Figura 27 -	Guida nas ruas do Rio de Janeiro.	113
Figura 28 -	Eurídice nas ruas do Rio de Janeiro.....	113
Figura 29 -	Eurídice prepara o quarto do bebê.....	115
Figura 30 -	Eurídice se esquia do marido.....	115
Figura 31 -	Antenor reclama a atenção da esposa para a família.....	115
Figura 32 -	Antenor diz à Eurídice que Guida está morta.....	116
Figura 33 -	Eurídice escuta irritada as reclamações do marido.....	116
Figura 34 -	Guida de volta à casa depois de dar à luz Francisco.....	117
Figura 35 -	Guida vai a um bar com uma amiga.....	118
Figura 36 -	Guida volta ao hospital para procurar o filho.....	118
Figura 37 -	Francisco brinca entre as plantas na casa de Filomena.....	119
Figura 38 -	Guida, Filomena e Francisco vão a um restaurante no natal.....	120
Figura 39 -	Guida observa o pai através do aquário.....	121
Figura 40 -	Eurídice retorna à mesa depois que Guida sai.....	121
Figura 41 -	Eurídice se observa novamente no espelho.....	122
Figura 42 -	Zélia mostra o presépio à Cecília.....	122

Figura 43 -	Seu Manuel agradece a Eurídice pelo jantar.....	124
Figura 44 -	Seu Manuel beija Eurídice ao desejar boa noite.....	125
Figura 45 -	Sonho de Eurídice enquanto toca.....	125
Figura 46 -	Eurídice bate no pai ao descobrir que Guida voltou para casa.....	127
Figura 47 -	Antenor contém Eurídice.....	127
Figura 48 -	Eurídice se desfaz de pertences de Guida.....	128
Figura 49 -	Eurídice é diagnosticada com Psicose Maníaco Depressiva e recebe notícia de gravidez.....	129
Figura 50 -	Olhar vazio de Eurídice em meio à família.....	129
Figura 51 -	Eurídice jovem de novo na moldura de plantas.....	130
Figura 52 -	Guida jovem de novo na moldura de plantas.....	131
Figura 53 -	O jantar de natal de Guida e Filomena.....	131
Figura 54 -	Filomena adoece.....	132
Figura 55 -	Eurídice observa o oceano.....	133
Figura 56 -	Guida cuida de Filomena convalescente.....	133
Figura 57 -	Filomena olha pela janela.....	134
Figura 58 -	Guida chora após Filomena pedir para partir.....	134
Figura 59 -	Guida procura seu João para conseguir as morfina.....	135
Figura 60 -	Guida observa o túmulo com seu nome.....	135
Figura 61 -	Guida se torna Filomena e assume a propriedade da casa.....	136

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA.....	18
3	O ROMANCE.....	27
3.1	A escrita de Martha Batalha	27
3.2	A construção dos personagens principais.....	34
3.2.1	<i>Eurídice</i>.....	34
3.2.1.1	<i>Antenor</i>.....	40
3.2.1.2	<i>O mito de Eurídice</i>.....	47
3.2.2	<i>Guida</i>.....	49
3.2.2.1	<i>Marcos</i>.....	55
3.2.3	<i>Zélia</i>.....	59
3.2.4	<i>Filomena</i>.....	61
3.3	A mulher do século XX na literatura brasileira: um olhar sobre a diversidade social.....	62
4	O FILME	70
4.1	4.1 A vida invisível de Karim Aïnouz: Um melodrama tropical para preencher lacunas.....	70
4.2	A identificação arquetípica das protagonistas.....	75
4.3	Mudança de perspectiva do foco narrativo.....	83
4.4	A Vida Invisível, o filme.....	91
4.4.1	<i>Parte 1: Da introdução à fuga de Guida</i>.....	91
4.4.2	<i>Parte 2: O casamento de Eurídice</i>.....	99
4.4.3	<i>Parte 3: O retorno de Guida</i>.....	102
4.4.4	<i>Dois caminhos paralelos: a vida de casada de Eurídice Gusmão Campelo</i>.....	107
4.4.5	<i>Dois caminhos paralelos: a vida de mãe-solo de Guida Gusmão</i>.....	116

4.4.6	<i>O quase encontro das irmãs.....</i>	120
4.4.7	<i>A reação de Eurídice.....</i>	122
4.4.8	<i>A mudança de identidade de Guida.....</i>	131
5	UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE A INVISIBILIDADE.....	137
5.1	Uma história das nossas avós (a mulher da primeira metade do século XX).....	137
5.2	O mercado profissional.....	138
5.3	O feminismo de A Vida Invisível de Eurídice Gusmão.....	141
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
	REFERÊNCIAS.....	154

1 INTRODUÇÃO

Apesar dos grandes avanços acadêmicos nos estudos de adaptação, a recepção por parte do grande público de obras cinematográficas baseadas em obras literárias, em especial as mais populares, ainda se dá eivada de muito preconceito advindo em geral da busca daquilo que se conhece por fidelidade entre os textos. Entretanto, segundo Stam (2006), os estudos de semiótica, de linguística e de tradução dos últimos anos têm fornecido base para que as adaptações de obras literárias através do cinema sejam reconhecidas menos a partir de um olhar hierárquico da literatura em relação ao cinema, do que por meio de perspectivas de intertextualidade e equidade artísticas, dados seus diferentes meios.

O filme *A vida invisível*, dirigido por Karim Aïnouz, foi lançado em 2019 no Festival de Cannes. Foi inspirado no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, escrito por Martha Batalha em 2016, publicado pela Companhia das Letras. O livro, em suas primeiras páginas, traz uma carta ao leitor, na qual a autora afirma a existência factual de histórias descritas na narração, como o contexto histórico da gripe espanhola, o personagem Heitor Villa-Lobos inspirado no importante músico, um poema de Bilac adaptado na história e as supostas personagens Eurídice e Guida que existiriam através das mulheres que nasceram no mesmo tempo a que elas pertencem em sua criação: o início do século XX. Batalha (2016) apresenta através delas o contexto da mulher dentro dessa sociedade, construindo o que promete ser uma história das nossas avós, através de um cenário de passado não tão distante da contemporaneidade. Com o decorrer da narrativa, entretanto, descobre-se que Eurídice é uma mulher de classe média, com uma condição estável financeiramente, mas que tem sua vida restrita às obrigações de casa e da família, sendo-lhe permitidos hobbies, mas não o desenvolvimento de qualquer atividade profissional, o que a leva ao sentimento de invisibilidade – não sentir sua existência como indivíduo, desatrelada das funções de esposa, dona de casa e mãe.

A tradução de Karim Aïnouz também buscou representar as mulheres da época referida acima apesar de não declarar explicitamente essa intenção. Ela traz um retrato da sociedade brasileira do Rio de Janeiro por volta da metade do século XX, tendo como foco a representação da condição feminina dentro do contexto social machista e patriarcal em uma família de classe média. O diretor não se ateu ao contexto narrativo do romance, fazendo importantes mudanças no enredo, bem como na distribuição de foco nas diferentes personagens, elevando ou diminuindo sua importância, criando algumas e apagando outras. Um exemplo disso é a irmã de Eurídice, Guida Gusmão, que foi elevada à protagonista na

obra fílmica. Assim, para além da vida de Eurídice e seu conflito identitário, o diretor estende o foco da narrativa para a vida de duas irmãs, que não conseguem se encontrar após sofrerem uma separação. Enquanto uma, Eurídice, tem uma vida economicamente estável e é aceita por seguir os padrões esperados pela sociedade, a outra, Guida, é rejeitada e precisa buscar meios de sobreviver às duras consequências de suas escolhas, na busca pelo próprio caminho de emancipação. Assim, são traçadas duas narrativas que expandem a representação proposta por Batalha (2016).

Esse estudo se destaca pela relevância da discussão ainda nos dias atuais: atualmente, o avanço dos estudos feministas trouxe mais consciência acerca da condição de opressão da mulher, devido às expectativas sociais e às responsabilidades impostas a elas, tais como cuidados de casa, maridos e filhos, enquanto a mesma sociedade fecha os olhos para o aumento de atividades resultante da entrada não mais tão recente no mercado de trabalho. Fala-se muito sobre divisão de tarefas e direitos iguais, mas o que se observa concretamente é uma sobrecarga psicológica decorrente da necessidade de estar atenta às necessidades familiares, além das expectativas de desenvolvimento profissional, beleza e comportamento ditadas às mulheres.

Essa condição se torna ainda pior no confronto com as gerações anteriores, que não só criaram mulheres vítimas de uma mentalidade ainda patriarcal e opressora, como fizeram delas suas propagadoras e defensoras.

Através desse estudo, pretende-se fazer uma análise das obras literária e cinematográfica, descrevendo e analisando os aspectos narrativos usados pela autora e pelo diretor de modo a descrever a representação da mulher nascida na primeira metade do século XX, o contexto social em que esteve inserida e discutir comparativamente a invisibilidade imposta a ela pela configuração da sociedade da época. Para isso, serão utilizados os estudos da tradução, elementos do filme, estudos históricos sobre a condição da mulher nos Anos Dourados (Bassanezi, 2014). Para a análise da representação das personagens Guida e Eurídice, pretende-se utilizar a noção de arquétipos definida por Carl Jung (2016) na forma dos 12 arquétipos definida por Mark e Pearson (2003), juntamente com os conceitos de mulher-anjo e mulher-monstro de Gilbert e Gubar (2000).

Acredita-se que Guida ganha espaço na narrativa de Karim Aïnouz, aumentando desta maneira a representatividade da invisibilidade proposta por Martha Batalha bem como da vida das mulheres da primeira metade do século XX. Além disso, serão investigadas as personagens secundárias Zélia e Filomena da obra literária *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e suas transformações no processo de tradução para a produção cinematográfica, bem

como será feita uma análise descritiva das personagens masculinas representadas por Antenor, o pai das protagonistas e o namorado de Guida.

2 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Apesar dos variados estudos sobre tradução que vem se desenvolvendo há muitos anos a partir de teóricos importantes como Stam (2006), Cattrysse (1992), Lefevere (2007), Hutcheon (2011), Nord (2016), dentre outros, o comportamento da maior parte dos leitores ao ser anunciada uma adaptação fílmica de um livro de que gostaram é de empolgação pela possibilidade de assistir à obra em um meio audiovisual e de frustração e reprovação ao se deparar com variações na narrativa. Neste estudo, conforme já abordado anteriormente, a tradução cinematográfica será defendida a partir de uma visão independente do texto literário, entendida como obra de arte original, não como secundária ao romance. Cattrysse (1992) defende o mesmo entendimento:

Gostaria de me unir a uma tendência relativamente nova de um grupo de acadêmicos de tradução, que acreditam que não existem motivos para reduzir o conceito de tradução a relações interlinguísticas somente e que aceitam que a tradução é, na verdade, um fenômeno semiótico de natureza geral.¹ (Cattrysse, 1992, p. 54, tradução nossa).

Segundo expressa o autor, as relações interlinguísticas são reducionistas no campo da tradução, considerando-se as variadas possibilidades de mudança para outros campos da arte. Levando em conta o aspecto intersemiótico da tradução do texto literário para o cinema, o autor defende que, quando se fala de adaptação, ou seja, é dado o reconhecimento da obra a partir de uma comunicação com um “texto-fonte”, ela apenas pode ser considerada parcialmente, já que se refere apenas ao nível narrativo do texto literário, ignorando assim as inspirações de outros elementos que compõem o filme como a música, a fotografia, a caracterização, etc. Dessa forma, a palavra “tradução”, cujo sentido é menos tendencioso ao se pensar, por exemplo, em um processo interlinguístico, de uma língua para outra, cria uma suposta ideia de igualdade entre o texto de partida e o de chegada, suavizando a impressão de que um filme, que é baseado em um texto literário por uma intenção de transformá-lo de forma minuciosamente “fiel”, ou de que o primeiro texto se revela de certa forma superior ao que vem depois.

Em inglês, como em muitas outras línguas, as palavras film adaptation (l’adaptation filmique, Literaturverfilmung) indicam o processo de transformação bem como o produto. Assim, estudar adaptação fílmica também significa estudar como uma adaptação (como filme finalizado) funciona dentro desse contexto. Perguntas a serem feitas aqui: As adaptações fílmicas se apresentam como adaptações de textos

¹ I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.

anteriores a elas? São elas consideradas e/ ou avaliadas como tais por críticos e pelo público, ou são, em vez disso, consideradas por seus próprios méritos?² (Cattrysse, 1992, p. 58, tradução nossa).

Assim, é necessário pensar a adaptação fílmica de uma obra, considerando as questões apresentadas acima, pois é opção do diretor fazer um filme a partir de uma inspiração intertextual qualquer que gerou um filme “original”, ou registrar a inspiração através da referência à obra literária na qual se baseia. Ademais, esse reconhecimento não cria para a adaptação a expectativa da já citada “fidelidade ao livro”. O filme, como uma obra de arte independente, demanda, da mesma forma que ocorre com o processo de recepção do texto de partida, uma análise que investigue seus próprios elementos de construção, a partir do meio em que é apresentado.

Nesse sentido, o estudo do processo de tradução passa a ter relevância no entendimento de realização das obras e a comunicação por elas estabelecidas nos sistemas receptores, como reforça Lefevère (2007), ao tratar dessa discussão:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra. (Lefevère, 2007, p. 11-12).

Outro ponto importante a se considerar na análise do processo de adaptação é a representação de discursos que, como ocorre em qualquer texto, se manifestam também na construção dos textos audiovisuais. Segundo Mariano e Sousa (2003), não há como separar linguagem de ideologia.

Costa (2000, p. 45) adverte que Bakhtin aponta para uma superação das concepções propostas por Marr e Stalin na medida em que considera a linguagem um fenômeno sócio-ideológico. Em sua concepção, o lugar de realização do ideológico na linguagem não está na língua como um sistema abstrato de formas, mas no signo lingüístico, na palavra. É o que propugna Bakhtin ao afirmar que sem signos não existe ideologia, porque tudo que é ideológico é um signo, esta é sua premissa basilar no “Marxismo e filosofia da linguagem”. (Mariano e Sousa, 2003, n.p).

De acordo com o entendimento bakhtiniano explicado por Mariano e Sousa, a realização da ideologia se dá a partir de um signo ideológico. Assim, tendo por signo qualquer objeto ou produto que ganha um status de ideológico conforme reflete uma realidade, para

² In English, like many other languages, the words film adaptation (l’adaptation filmique, Literaturverfilmung) indicate the transformation process as well as the product. Therefore, studying film adaptation also means studying how an adaptation (as a finished film) functions within its context. Questions to be asked here: Do film adaptations present themselves as adaptations of previous texts? Are they considered and/ or evaluated as such by critics and the public, or are they taken on their own merits instead?

além de suas propriedades, chega-se ao entendimento da palavra como fenômeno ideológico por excelência.

Nesse sentido, a palavra é o modo mais puro e sensível na materialização da comunicação social, isto é, é na palavra que melhor se revela a ideologia. Mas ao mesmo tempo ela é um signo neutro, pois pode preencher qualquer função ideológica seja no discurso científico, no religioso, no político dentre outros. (Bakhtin, 1997, p. 36 apud Mariano e Sousa, 2003, n.p).

No cinema, a palavra não pode ser separada da imagem. Assim como ela, o ambiente, a luz e os ângulos também comunicam. Dessa forma, cada momento dentro do filme serve de comunicação da mensagem ideológica pretendida pelo diretor. À vista disso, os objetos, cenários e elementos que aparecem também podem ser entendidos como signos ideológicos e podem ser chaves de leitura para uma análise da produção.

No filme *A vida invisível*, de Karin Aïnouz, por exemplo, existe um discurso de inclusão a fim de dar visibilidade a mulheres que viveram em situações de marginalização e exclusão social. No romance de Martha Batalha, há a representação de algumas mulheres oriundas de classes socialmente menos privilegiadas, como é o caso de Das Dores, a empregada de Eurídice; todavia a aparição dessas figuras acontece de forma muito rápida. A narradora se justifica: “Mas esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido.” (Batalha, 2016, p. 38); e Maria das Dores é aquela que está predestinada a não ser³. Desta forma, a autora inclui histórias sofridas de mulheres que vivenciaram a minimização de suas realidades por causa de uma falta de importância causada pela hierarquia social que ao mesmo tempo que oprime as mulheres com o patriarcalismo, faz outras serem oprimidas duplamente pelo patriarcalismo e pelas mulheres brancas e de classe econômica mais favorecida.

A Guida criada por Aïnouz, assim como a personagem de Batalha, se encaixa na categoria de pertencente do mesmo extrato social da obra de partida no contexto do Rio de Janeiro dos *Anos Dourados*⁴, depois de ter sido expulsa de casa pelo pai e renegada pela

³ Devo à Profª. Dra. Gleyda Aragão, membro integrante de minhas bancas de qualificação e defesa, este comentário indispensável sobre Maria das Dores, feito através de nota na cópia escrita da dissertação.

⁴ Os chamados *Anos Dourados* são um período que compreende especialmente as décadas de 50 e 60 do século XX, caracterizados por um otimismo pós-guerra frente ao desenvolvimento tecnológico e às mudanças sociais. Além disso, no Brasil, este período trouxe significativo crescimento econômico e tecnológico apesar de ser também responsável por esconder tensões e complexidades que culminariam no golpe militar de 1964. É importante esclarecer que Guida e Eurídice nasceram na década de 30. No entanto, apesar de o romance trazer trechos que narram a infância das personagens, a tradução fílmica de detém às suas fases adultas. Assim, o contexto temporal do filme são os Anos Dourados principalmente, enquanto o romance percorre períodos que perpassam desde a primeira metade do século XX até o processo de redemocratização do país no fim do século (com Eurídice participando do movimento Diretas Já).

família, dada à falta de voz de sua mãe. Pode ser considerada, dessa forma, figura representativa de marginalização, pois, se se considera a situação de discriminação que vivia uma mulher desquitada ou divorciada algumas décadas atrás no contexto brasileiro, conforme será apresentado ao tratar sobre a situação social das mulheres no contexto histórico da metade do século XX, é compulsório inferir que a situação das mães solo era equiparável a das prostitutas.

Sabe-se que no processo de adaptação de obras literárias para o meio audiovisual há ressignificação para que o texto adaptado se adeque aos parâmetros narrativos. Para tal, algumas estratégias são utilizadas no sentido de estabelecer o novo formato na tela no caso do cinema, entre elas a simplificação, em que o texto de chegada enfatiza determinados aspectos da obra de partida em detrimentos de outros, por exemplo. No entanto, essa simplificação narrativa não significa simplificação da tradução. Entende-se aqui que os dois textos são complexos de formas diferentes.

É comum se ouvir entre os comentários de obras fílmicas críticas sobre um suposto reducionismo do texto literário, que normalmente é justificado pela limitação de tempo imposta aos filmes. Assim, neste formato, tem-se uma menor riqueza de detalhes além da “simplificação” do texto, que se dá pela escolha de cenas representativas dos eventos e aspectos que se deseja apresentar. Sobre isso, voltamos a Cattrysse (1992) que entende isso não como um problema, mas como consequência natural do processo: “está claro que o processo de adaptação não pode ser reduzido à simplificação. Muitas modificações (adições, permutações, substituições) produzem um efeito que, longe de simplificar, muitas vezes complica.”⁵ (Cattrysse, 1992, p. 57, tradução nossa).

Ao tratar do processo mais específico da tradução de texto literários, Nord (2016) discorre sobre a interferência que o tradutor, assim como o diretor de um filme, também tem na construção do novo texto:

um texto literário geralmente tem que ser considerado o resultado de um processo criativo individual. Sua importância (artística) reside precisamente no fato de que ele não reproduz modelos textuais existentes (caso contrário, seria considerado epigônico), mas uma inovação original. (Nord, 2016, p. 47).

No caso de *A vida Invisível* (2019), este processo é observado, por exemplo, através da seleção das personagens, a ampliação de foco em algumas delas, como no caso de Guida e de

⁵ It is clear that the adaptation process cannot be reduced to simplification. Many modifications (additions, permutations, substitutions) produce an effect which, far from simplifying, is sometimes rather complicating.” (Cattrysse, 1992, p. 57).

Dona Filomena, bem como a diminuição de importância de outras personagens como Zélia, que é citada recorrentemente no romance, além de ter um espaço para sua história desde a infância, justificando assim seu despeito em relação à Eurídice. No caso de Guida, sua presença no filme aparece de forma alternada, ou seja, sua trajetória é narrada de forma revezada: em uma cena aparece Eurídice, em seguida, vemos Guida, voltamos para Eurídice, passamos de volta para Guida. Já o romance começa com a história de Eurídice e pontualmente aparece sua irmã (quando se volta à infância de Eurídice, quando é narrado como ela conhece Antenor, para exemplificar). Depois, há uma longa ausência de Guida (simbolicamente representando o tempo que passou ausente), com a personagem aparecendo novamente mais à frente para contar o que tinha acontecido durante o tempo em que esteve distante. Guida permanece na história, assim como fica próxima de Eurídice e o final do livro se encaminha para a solução da invisibilidade da caçula seguido pelo desfecho da vida de Guida. Entende-se que se obtém um efeito de elevação do foco narrativo na personagem na tradução fílmica e isso se dá principalmente por pelo menos dois motivos:

1. O contexto inicial da obra - no romance há a citação da partida de Guida no primeiro parágrafo, mas em seguida a narrativa segue para a vida matrimonial de Eurídice só voltando a falar na irmã muito depois. Na adaptação fílmica, há um prelúdio formado pelas duas irmãs, depois se inicia uma cena corriqueira do dia em que Guida foge e o enredo continua a partir daí.
2. A narração do romance tem como foco a vida de Eurídice. Ela, eventualmente, tem uma irmã que foge, volta e o leitor passa a acompanhar o desenlace também de seu destino. A narração da adaptação tem como tópico basal a fuga de Guida e a separação das irmãs. A vida e o destino das duas serão apresentados paralelamente e há uma provocação de curiosidade acerca de se elas conseguirão se reencontrar, o que não se revela até o fim do filme.

Nos casos de Zélia e Dona Filomena há também uma mudança de significância. Zélia aparece recorrentemente no romance, como uma observadora invejosa da vida de Eurídice, tendo inclusive sua origem familiar narrada. No filme, entretanto, Zélia aparece como uma vizinha mais experiente que representa a sociedade alicerçada no patriarcalismo, dando conselhos baseados no seu padrão social. Fala-se muito pouco sobre a vida da própria personagem. Enquanto isso, Dona Filomena, que aparece como uma ajuda importante para Guida no romance tem sua história valorizada na tradução de Aïnouz, por representar a sociedade feminina que vive uma dinâmica de sororidade, indicada no livro, mas que faz com

que Guida seja apresentada dentro de uma nova família, após ser rejeitada pela biológica, através da figura de seu pai.

É interessante notar que o filme, de Karim Aïnouz, explicitamente baseado no romance *A vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha, traz a protagonista, bem como alguns outros elementos da obra de partida. No entanto, há uma resignificação do contexto de representação desses elementos na tradução cinematográfica - as duas irmãs que perderam o contato. Diferente do livro, essa premissa conduz o enredo do filme para uma representação mais igualitária do curso da vida de Eurídice Gusmão, dando mais espaço ao desenvolvimento da narrativa sobre a vida da irmã, Guida Gusmão, concomitantemente à de Eurídice. Justifica-se essa equalização das histórias das duas personagens na narrativa por uma dica pré-textual do romance, em que o ou a narrador/ narradora da história de Martha Batalha, no início do livro, expressa o desejo de contar sobre a vida das mulheres do século XX, delimitando, assim, um marco temporal que contextualiza a narrativa temporalmente, ou seja, sugerindo o interesse de trazer uma representação da condição social da mulher brasileira nesse determinado momento.

No entanto, apresenta-se ainda uma questão problemática nessa representação: a personagem principal que é desenvolvida dentro do romance representa um tipo específico de mulher: a casada, de classe média, ou seja, com certa segurança financeira, esposa de um bancário. Partindo do pressuposto de que o livro apresenta uma proposta clara de representação feminina, leia-se “nossas avós” como: a minha, a sua, a dele (a), é fácil perceber que existe uma gama muito maior de mulheres de diferentes proveniências e situações do que a Eurídice de Batalha consegue representar com suas características, como é o caso das mulheres pobres, moradoras de subúrbios, abandonadas, divorciadas, etc., ditas assim de posição menos privilegiada do que a da protagonista do romance. Aqui não se pretende diminuir a luta de Eurídice como mulher em uma sociedade machista e desigual. No entanto, enquanto ela é limitada em suas potências criativa, empreendedora, e em sua força de trabalho pelo ciúme exagerado do marido e pelo seu receio de não ser visto como o provedor total da família, mulheres de outras realidades sociais eram obrigadas a trabalhar pela necessidade de serem provedoras apesar da falta de condições estruturais que permitissem essa saída de casa, como existência de creches, por exemplo. Assim, pode-se concluir que a representação de Eurídice alcança apenas uma ínfima parcela da população.

Se associarmos essa condição da personagem com a dinâmica dos processos sociais no sistema da cultura, podemos dizer que há hierarquização de classe e de gênero na composição de Eurídice. Embora seja mulher e, por isso, vítima do patriarcado, sua classe a coloca ainda

numa posição de privilégio com relação a outras mulheres pelo fato de ter condições de sobreviver com certa dignidade em comparação às que, por falta de estabilidade financeira, correm o risco de não ter o mínimo necessário como comida e remédios, ou um lugar para se abrigar.

Ao tratar do sistema da cultura como um conglomerado de vários sistemas, Even-Zohar (2013, p. 1) defende a teoria dos polissistemas dentro do campo dos fenômenos semióticos, “ou seja, os modelos de comunicação humanos regidos por signos (tais como a cultura, a linguagem, a literatura, a sociedade)” que passam a ser vistos, não mais a partir de um sistema selecionado com base em um olhar voltado para uma característica hegemônica, mas a partir dos vários subgrupos heterogêneos que passam a ser considerados.

A hipótese do polissistema, no entanto, está concebida para dar conta de tais casos, assim como os menos destacados. Não só torna possível, desse modo, integrar à pesquisa semiótica objetos (propriedades, fenômenos) até aqui impensados ou simplesmente deixados de lado, mas, mais precisamente tal integração permite agora uma pré-condição, um *sine qua non* para uma adequada compreensão de qualquer campo semiótico. (Even-Zohar, 2013, p. 4-5).

O autor, discutindo a ideia de sistemas múltiplos na teoria dos polissistemas, já aponta o perigo de limitar um sistema à classe privilegiada quando fala por exemplo sobre o cânone literário: “Este tipo de elitismo não é compatível com uma historiografia literária, do mesmo modo que a história geral não pode mais apenas ser a narração das vidas de reis e generais.”.

Além disso, discorre sobre o processo de valorização de objetos dentro de um sistema, chamando atenção para a necessidade de se atentar ao processo de escolha de valores.

Excluir a seleção de objetos de estudo segundo o gosto não implica que setor algum das ciências do homem exclua “valores” particulares ou a valorização, em geral, como fatores ativos dos quais dá conta. Não é possível compreender o comportamento de nenhum sistema humano sem estudar tais normas de valorização. (Even-zohar, 2013, p. 5).

Embora a discussão em questão não se refira diretamente à questão da narrativa, a representação dos textos por meio de releituras e/ou adaptações podem ser vistas como um sistema (dentro por exemplo de um contexto histórico-econômico-social), e, portanto, também pertencentes à dinâmica de interação dos polissistemas apresentada por Even-Zohar. Assim, Guida, que aparece no romance como um elemento integrante do sistema social ao qual Eurídice pertence, passa a estar no filme no mesmo nível hierárquico da irmã pois sua vida será parte de outro sistema mais específico com seus próprios grupos, como o familiar, social, profissional, etc. Ao mesmo tempo, as duas personagens fazem parte de um mesmo sistema: a sociedade do Rio de Janeiro, pela metade do século XX.

Vale ressaltar que não se trata de considerar necessariamente uma exclusão proposital do caráter narrativo por parte da escritora. Todavia, é justo assumir que a proposta de representação apresentada implica um grande número de leitores e leitoras, apontando para diversas situações sociais não alcançadas pela vida de Eurídice. Dessa forma, propõe-se buscar localizar que tipo de mulheres se alcança com as características de Eurídice e quais ficam de fora dessa representação, considerando as personagens apresentadas ao longo das duas obras. Ao tratar da estratificação de grupos sociais e sua hierarquização dentro dos sistemas, Even-Zohar afirma o seguinte:

Como na prática o (uni)sistema foi identificado exclusivamente com o estrato central, isso é, com a cultura oficial tal como se manifesta, *inter alia*, na língua standard, a literatura canonizada ou as pautas de conduta das classes dominantes, as periferias foram concebidas, no melhor dos casos, como categoricamente extra-sistêmicas, ponto de vista que coincide, logicamente, com o “ponto de vista interno” das “pessoas na cultura” (cf. Lotman et al., 1975; Voegelin 1960). Esta atitude conduziu a certo número de resultados. Em primeiro lugar, não havia consciência das tensões entre estratos em um sistema, e, portanto, o valor (função, “significado”) de uma pluralidade de unidades passava despercebido; estas unidades estavam em clara oposição com outras unidades concorrentes, cuja existência e natureza se ignoravam. (Even-Zohar, 2013, p. 6).

Associando essas questões ao romance em análise, podemos dizer que a história de Guida aparece no texto literário como secundária, ao mesmo tempo que outras personagens femininas como Zélia e Eulália, parecem viver em uma situação financeira semelhante à de Eurídice, criando uma representação limitada a mulheres de um único estrato social no nível financeiro. É importante, para a recepção em geral da obra literária, perceber a limitação social imposta pela autora - mesmo que as mulheres do período dado tenham participado de alguma das limitações sofridas pela protagonista, que tornaram sua “vida invisível”, havia uma maioria de mulheres sofrendo opressões ainda maiores dentro do contexto sócio histórico considerado, que continua até hoje invisibilizadas, já que não foram alcançadas pelas políticas de representação. Assim, não se pode aceitar a criação desse estereótipo da mulher dos entornos da metade do século XX que só representa uma parte de certa forma privilegiada da população. Nesse sentido, podemos dizer que a recorrência de determinados tipos de representação cria um repertório que se estabelece no sistema, conforme reforça Even-Zohar:

Os primeiros passos em direção à fossilização se manifestam em um alto grau de fechamento e uma crescente estereotipação dos diversos repertórios. Para o sistema, a fossilização é um transtorno operacional: a longo prazo, impede fazer frente às cambiantes necessidades da sociedade na qual funciona. (Even-Zohar, 2013, p. 9).

Como podemos ver, para Even-Zohar (2013), quando não existe uma subcultura, ou “cultura inferior”, alternativa, não se cria pressão sobre a cultura canonizada, e assim ela não encontra oportunidade de apresentar viabilidade. Pode-se pensar então o mesmo acerca da

representação. Se o público aceita uma representação feminina que se restringe a uma mulher branca de boa situação financeira, excluem-se as inúmeras realidades de outros grupos minoritários: o grupo das mulheres pretas, das faveladas, das trabalhadoras do campo, das abandonadas, das “desquitadas”, das que sobrevivem através de sub-empregos, etc. Se não é possível haver uma representação de todas elas em uma mesma obra, há ao menos que se criar consciência acerca do limite daquela representação através do reconhecimento da ausência.

Ainda sobre a relação entre os textos em um processo do que chama de hipertextualidade, Genette (1982) estabelece essa ideia para tratar da ideia de um texto que se relaciona a um texto anterior, sendo este uma obra de ficção e o texto derivado também permanecendo como tal. Seria, dessa forma, um “texto de segunda mão”. O autor define duas possibilidades de transformação de um texto: a primeira é a transformação simples ou direta, ou simplesmente transformação, e a segunda é a imitação. Na transformação, existe o transporte de uma situação descrita no texto A (de origem) para o texto B (destino). Um exemplo que ele traz dessa definição é o romance *Ulisses* (1920) de Joyce em relação ao texto da *Odisséia*. Para o nosso objeto, há a narrativa de Batalha (2016) do romance que é transportada com suas personagens, seu enredo, definidos espaço e época, etc, para outro meio, o audiovisual em formato de filme. Além disso, a imitação também se aplica aqui, pois, segundo Genette (1982):

A imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois - para dizê-lo aqui de maneira ainda resumida - exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico [...], extraído dessa performance única [...], e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. (Genette, 1982, p. 14).

Dessa forma, a personagem do filme a partir da desenvolvida no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Batalha, 2016) é baseada nesse modelo de competência genérico, ou seja, tomando como base características atribuídas a ela e, a partir daí, desenvolvendo outras performances que são coerentes com sua constituição previamente estabelecida. Assim, a construção de sua aparência através do figurino e da interpretação da personagem tem como base, ou seja, estabelece uma relação de palimpsesto com a Eurídice anteriormente apresentada no romance. Da mesma forma acontece com as outras informações do texto escrito que o diretor aproveita em sua criação. Ao mesmo tempo que o filme traz novas informações narrativas, as informações que ele despreza ou modifica não se reduzem para o espectador que primeiro leu o romance. A experiência do palimpsesto, assim, se concretiza nos dois casos.

3 O ROMANCE

3.1 A escrita de Martha Batalha

O romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) propõe em uma espécie de prólogo, de caráter explicativo dirigido ao leitor, em que ela esclarece que a história a ser contada é a de sua avó e a do próprio leitor. Considera-se o trecho como escrito pela própria autora (não pela narradora) por uma questão de estilo tipográfico: o texto citado é formatado em itálico com o mesmo padrão de formatação da dedicatória colocada uma página antes. Na página seguinte a essa carta ao leitor, a narração do romance começa com uma formatação padrão (sem itálico), como podemos ver:

Figura 1: Dedicatória

Para Juan, que acreditou desde o primeiro dos quatro livros sacrificados em nome de Eurídice.
Para meus pais, cuja presença em tudo o que faço vai muito além do sobrenome.
E para a melhor professora de português que alguém poderia ter: Solveig, esta é a menina de doze anos retribuindo o que você me ensinou.

Fonte: Batalha (2016).

Figura 2: Carta ao leitor

Cara leitora, prezado leitor,
Muitas das histórias descritas neste livro de fato aconteceram.
Já houve no Rio de Janeiro corpos empilhados nas ruas, por causa da gripe espanhola. Os versos que saíam da boca de Maria Rita foram adaptados de Olavo Bilac, e o anúncio publicado depois que ela se trancou no quarto apareceu no Jornal do Commercio.
O Rio teve um livreiro muito francês e muito avaro, que deixou seu negócio para o irmão, em vez da mulher. Um moço muito pobre ficou muito rico produzindo cerveja, como aconteceu com o criador da cerveja Tupã (esse moço foi meu tataravô). E alguém teve o peculiar destino ao qual submeti este moço, como contou Luiz Edmundo em seus livros de recordações.
Heitor Cordeiro, Bebê Silveira e Raul Régis organizavam os mais finos salões do início da Nova República. Ernesto Nazareth não tinha piano próprio. Treinava na casa de amigos ou em lojas de instrumentos musicais na rua da Carioca. Villa-Lobos percorria escolas divulgando as maravilhas do canto orfeônico, e havia uma professora muito boazinha na Escola Municipal Celestino Silva, como contou meu avô.

Fonte: Batalha (2016, p. 7).

Figura 3: Continuação da carta ao leitor

Mas o mais real deste livro está na vida das duas protagonistas, Eurídice e Guida. Elas ainda podem ser vistas por aí. Aparecem nas festas de Natal, onde passam a maior parte do tempo sentadas, com o guardanapo nas mãos. São as primeiras a chegar e as primeiras a ir embora. Comentam sobre os temperos do bolinho de bacalhau, sobre os calores ou chuvas do dia, sobre o vinho que algumas tomam, mas não muito, não muito. Perguntam se o marido vai bem, se a sobrinha-neta já tem namorado, se o sobrinho-neto está encaminhado. Algumas precisam de ajuda para sair do sofá e se sentar na mesa de jantar. Muitas já perderam o apetite, e encaram com desinteresse as fatias de peru. Outras se animam na hora da sobremesa, porque rabanadas são sempre bem-vindas. Voltam quietinhas para o sofá e olham os jovens abrindo os presentes, com um jeito de quem só consegue ver o passado.

Eurídice e Guida foram baseadas na vida das minhas, e das suas avós.

Fonte: Batalha (2016, p. 8).

Figura 4: Capítulo 1

1.

Quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades que sentia da irmã já tinham se dissipado. Ela já era capaz de manter o sorriso quando ouvia algo engraçado, e podia ler duas páginas de um livro sem levantar a cabeça para pensar onde Guida estaria naquele momento. É verdade que continuava a busca, conferindo nas ruas os rostos femininos, e uma vez teve a certeza de ter visto Guida num bonde rumo a Vila Isabel. Depois essa certeza passou, como todas as outras que teve até então.

Por que Eurídice e Antenor se casaram ninguém sabe ao certo. Alguns acreditam que as bodas se consumaram porque José Salviano e Manuel da Costa já estavam comprometidos. Outros apontam a doença da tia de Antenor como responsável pela união, já que agora ela não podia mais lavar as roupas do sobrinho com o sabão especial de lavanda, ou preparar a canja de galinha com pedaços transparentes de cebola, porque se Nonô apreciava o gosto de cebola detestava a sua textura, sendo um único pedaço

Fonte: Batalha (2016, p. 9).

Assume-se, por isso, que a narradora⁶ da ficção se propõe a contar a história de mulheres comumente encontradas na sociedade da época, pois não traz à narrativa fatos concretos que indiquem que Eurídice era mesmo sua avó. Sua narração acontecerá em terceira pessoa, contando como narradora onisciente sobre a vida de Eurídice e de outras personagens, tendo uma aproximação maior às personagens femininas e a algum personagem masculino apenas pontualmente, por motivo de justificar o estereótipo masculino. Assim, não há publicamente uma relação de Eurídice Gusmão com a avó da autora, exceto essa representação genérica. A autora do comentário mostrado acima (Fig. 2 e 3) declara que a criação de Eurídice e Guida é inspirada nas histórias da avó dela e das dos leitores. Na narrativa do romance, entretanto, revela-se Eurídice como a própria escritora, mudando assim a autoria de uma possível neta da personagem (ou de uma pessoa de sua geração), conforme pode se esperar a partir da carta ao leitor, para a própria Eurídice, se tornando o próprio romance uma garantia de libertação da personagem.

Esse recurso metaficcional ao mesmo tempo que aproxima a ficção de realidade, também o distancia, já que a autora da história se torna também uma personagem, questionando assim os limites da ficção e da realidade. Segundo Waugh *apud* Nascimento (2020), “os romances metaficcionais tendem a ser construídos sob o princípio de uma oposição fundamental e sustentada: a construção de uma ilusão fictícia (como no Realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão.” A autora acrescenta ainda que “a metaficção funciona de modo que ela cria a ficção e expõe a criação da obra fictícia”. Para o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, essa metaficção responsável por atribuir à personagem a autoria da narrativa, aparece como forma de tornar a personagem vencedora do sistema que a oprimia nas paredes de sua casa e de apontar a literatura como meio de vencer a inflexibilidade do marido em relação ao seu exercício profissional, já que ele e os filhos não pareciam dar importância ao que Eurídice estava escrevendo, contanto que não faltasse às obrigações de esposa e mãe. Além disso, o olhar da própria personagem como narradora revela todos ao redor juntamente com o contexto em que estavam inseridos à sua percepção e forma de enxergar a realidade à qual estava submetida.

A narrativa traz outros recursos que estabelecem um diálogo com o leitor como a referência a pontos geográficos do Rio, personagens famosas, além de um tom irônico que se desenvolve ao longo de toda a narrativa. Ainda na Carta ao leitor (Figs 2 e 3), a autora

⁶ Será adotado nesta dissertação o uso do gênero feminino para se referir à narradora do romance, a partir do entendimento de que é a própria Eurídice, já que, ao final do romance, sua epifania se dá a partir da escrita de um romance sobre a invisibilidade.

defende: “Muitas das histórias descritas neste livro, de fato aconteceram. Já houve no Rio de Janeiro corpos empilhados nas ruas, por causa da gripe espanhola.” (Batalha, 2016). A interlocução dirigida ao leitor é responsável pelo primeiro marco temporal: delimita o momento histórico através da referência a alguns acontecimentos como a gripe espanhola no Rio de Janeiro, que, segundo a historiadora Christiane Maria Cruz de Sousa, espalhou-se em três ondas de contágio entre 1918 e 1919, como discute Freire:

Na minha rua, da janela, se via um oceano de cadáveres. As pessoas escoravam os pés dos defuntos nas janelas das casas, para que a assistência pública viesse recolher. Mas o serviço era lento, e aí tinha hora que o ar começava a empestear; os corpos começavam a inchar e apodrecer. Muitos começaram a jogar os cadáveres em via pública. Quando a assistência pública vinha recolher os cadáveres, havia trocas dos podres por mais frescos, era um cenário mefistofélico. (Freire, 11.9.1990 apud Goulart, 2005, p. 109).

Outra referência é a de que Villa-Lobos percorria escolas do Rio de Janeiro divulgando canto orfeônico. Heitor Villa-Lobos viveu entre 1887 e 1959, o que localiza sua vida adulta na primeira metade do século XX. Além disso, o contexto social da vida de Eurídice sugere o mesmo corte temporal através de sua caracterização de dona de casa, de suas tentativas de empreendimentos, de sua entrada na faculdade.

O romance pinta um retrato de época do Rio de Janeiro com sugestão de vários elementos da cultura carioca ao redor da Vila da Penha. Traz nomes de bairros (Lapa, Niterói, Campo de Santana, Bangu, Tijuca), bloco carnavalesco - *Tira o Dedo do Pudim*, jornais - *Jornal das Moças*.

No filme, Karim Aïnouz aproveita essa moldura criada por Batalha, mostrando, ao longo da narrativa, cenários, um espaço vivo, que é a cidade do Rio de Janeiro. Hoffman, ao tratar dessa característica da narrativa filmica afirma que:

O Rio de Janeiro é personagem também, belo, não o de Ipanema, mas o de São Cristóvão, do morro da Gávea, Santa Teresa, dos morros com favelas, da floresta densa ao pé do Corcovado, dos navios no porto. Sim, tem favela também, e não é como enfeite nem desgraça. (Hoffman, 2019, n.p).

Além de mostrar esse espaço urbano da cidade e suas interações sociais, a obra *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* traz também uma crítica social bastante contundente à situação que a mulher viveu por volta da metade do século XX, apresentando um contexto temporal que, segundo o entendimento adotado nestes estudos, aponta para mulheres que nasceram por volta dos anos 30. O tempo retratado na maior parte do livro se refere aos chamados “*Anos Dourados*”, período que foi de 1945 até 1964. Conforme trataremos adiante, esse período será bem marcado por relações de gênero, ao mesmo tempo que aconteciam lutas pelos direitos das mulheres que seriam alcançados nos anos seguintes. Seguindo esse marco temporal,

pode-se observar que Eurídice vai encontrar sua libertação por volta dos anos 1970, através dos livros, da escrita e, posteriormente, de uma vaga na faculdade. Essa data coincide com a conquista legal de direitos que garantiram mais independência para as mulheres, confirmando, assim, o enquadramento temporal proposto pela obra.

No livro, o casamento é apresentado como um lugar de aprisionamento para a mulher reproduzido por meio de Eurídice. O marido, representante do sistema patriarcal, apresenta contra ela diferentes formas de violência. Antenor é caracterizado de forma a criar uma impressão ambígua sobre ele ser um bom marido ao mesmo tempo que se vê nele um homem autoritário, cuja vontade deve ser obedecida e cuja boa fama, bem conservada diante da vizinhança. Além disso, tem necessidades peculiares a que Eurídice precisa se atentar, como o fato de não suportar pedaços de cebola na comida. Essa ambiguidade colocada pela narradora reproduz o olhar da sociedade patriarcal, que reconhece um homem como bom marido por ele ser cumprir sua função de provedor e não cometer violência física contra a mulher, enquanto simultaneamente, através de comentários sutis e irônicos denunciam o comportamento autoritário e cheio de caprichos de Antenor. Ao mesmo tempo, essa ambiguidade representa a própria confusão vivida pela mulher da época com sentimentos contraditórios de que deveria ser grata, mas que percebe que as coisas não são tão boas como se diz.

De forma semelhante, outros personagens masculinos aparecem, sempre representados a partir de necessidades, que parecem vitais a eles, segundo o que era aceitado consensualmente pela sociedade, mas que resultava em uma forma de opressão e violência contra as mulheres. Um exemplo disso aparece através do personagem, Álvaro Staffa, pai de Zélia, que tem um romance temporário e arrebatador com Rosa, uma odalisca que conheceu no Carnaval de Salvador e com quem trocou “fluidos e juras de amor” pelo tempo em que a esposa estava de resguardo, não tendo o marido, devido à condição da esposa, maneira de “se aliviar”, conforme é descrito no trecho: “Até que chegou a hora de Álvaro retirar o pênis e os sussurros italianos do quarto de pensão. Em casa a mulher já tinha saído do resguardo, e ele teria outras formas de se aliviar. Despediu-se de Rosa como quem se despede de um tio-avô, sabendo que nunca mais a veria, e sem se importar com isso.” (Batalha, 2016, p. 21-22).

Como podemos observar, a paixão arrebatadora de Álvaro reforça esse traço dominador do patriarcado em que o homem tem o direito à liberdade inconsequente, sem que ela traga responsabilização com suas consequências. Nesse caso, no entanto, essa aventura trouxe a morte, não só para ele, mas para o filho, doença para uma filha, pobreza e infelicidade para toda a família. Da mesma forma que aconteceu com Álvaro, outros personagens têm suas histórias narradas durante o romance, a partir da intenção de justificar o

comportamento de alguém (nesse caso de Zélia, que se tornou amargurada e fofoqueira por causa de sua história sofrida), mas que também servem para reforçar os estereótipos das personagens representadas na narrativa. Dessa forma, Álvaro é mais um homem cujas escolhas egoístas acarretam em sofrimentos e prejuízos para a família.

Outro caso é o do próprio Antenor que não deixa que a mulher trabalhe por medo da opinião das pessoas e Marcos, que para recuperar o conforto a que estava acostumado na casa dos pais, dá as costas à esposa e mesmo ao filho depois de descobrir que existia um. Assim, as mulheres têm na obra, como representação da sociedade, oportunidades e necessidades negadas em nome da manutenção de privilégio dos homens.

Considerando a quantidade de personagens que são apresentadas ao longo da narrativa, principalmente os que não têm ligação direta com os protagonistas, entende-se que a narrativa do romance se dá de forma demasiadamente descentralizada, alimentando histórias que trazem certa historicidade para a narrativa e que, até certo ponto, alimentam a diversidade representativa dos personagens, mas que são responsáveis para que sobre menos espaço para o desenvolvimento e possível aprofundamento das histórias das protagonistas, principalmente de Guida. Assim, são contadas as histórias de Zélia, de Álvaro, de Maria Rita, de Marcos e sua família, de Filomena, de Das Dores, de D. Eulália, de Henriqueta, de Antônio, trazendo nesses personagens pessoas ricas e pobres, empregadas e patrões, que enriquecem o retrato do Brasil desde seus primeiros anos de república, mas que tiram de foco as personagens centrais de Eurídice e Guida, de forma mais significativa a Guida, que apesar de não fazer parte do título da obra, sendo assim, personagem secundária, é colocada como central na carta ao leitor enquanto a autora promete que Guida e Eurídice são as duas protagonistas da história.

Conforme já mencionado, a narração do romance é conduzida em muitos momentos por um tom irônico, até mesmo ácido da narrativa, que se justifica em parte ao se revelar sua autoria, já que, por vezes, os comentários irônicos se dirigem às personagens de uma forma crítica e pouco solidária. É o caso do comentário que é feito sobre d. Maricotinha ao tratar da morte de seu marido por enfisema. “E ele se foi (isso d. Maricotinha não sabe) porque não tinha feito tantas maldades a ponto de ir para o inferno, a vida ao lado daquela mulher já era um purgatório, e estava na hora de buscar algo melhor para si.” (Batalha, 2016, p. 47). A partir desse comentário se manifesta a antipatia da narradora pela personagem apesar da piedade que pode inspirar seu sofrimento.

Já no caso de Das Dores, a narrativa deixa bem claro que Eurídice tratava a empregada mal não porque ela merecesse de fato, mas o fazia injustamente, a partir de suas variações de humor. Quando Eurídice se sente bem, ela reclama do serviço de Das Dores. Depois de ser

proibida pelo marido de trabalhar, se sentindo deprimida, a empregada estranha o fato de a patroa não reclamar de nada. Além disso, Das Dores era cúmplice de Eurídice tanto em seus tempos de costura, ajudando a montar e desmontar o ateliê antes de o marido chegar e depois quando começou a fumar escondida no banheiro. No entanto, fica claro que Das Dores não tinha chance de fazer reclamação de nenhuma natureza pelo seguinte: 1. sua necessidade do trabalho; 2. a fragilidade de sua relação empregatícia, que poderia ser desfeita a partir da insatisfação de qualquer uma das pessoas da casa.

De toda forma, é notável no tom aplicado pela narradora a parcialidade de seus julgamentos em relação às personagens e situações a seu redor. A ironia e, por vezes, acidez que usa para relatar os acontecimentos é exposta e traz ao romance certa comicidade mesmo diante de situações trágicas, como no caso da morte de d. Eulália citado abaixo. Os jogos de linguagem usados pela autora também ressaltam o caráter cômico do texto, bem como as repetições.

Quando Guida escutou um argh, argh, argh, pensou o mesmo que vocês, leitores, estão pensando. Mas aí achou que não era bem isso o que estava escutando, e decidiu passar na farinha de rosca os três bifés que faltavam, enquanto cantarolava “Desafinado”. Ela não sabe se achou que não era isso o que estava acontecendo porque essa seria uma hipótese implausível, ou se achou que isso não estava acontecendo porque queria muito que acontecesse, e para acontecer ela teria que passar na farinha os bifés restantes. Argh, argh, argh, ela ouvia. Foi quando Guida se chacoalhou e correu até a sala e sim, aquilo que ela queria e não queria pensar que podia acontecer estava, de fato, acontecendo. Os porta-retratos da mesa estavam no chão e d. Eulália estava de olhos arregalados, entalada com uma bala puxa-puxa. (Batalha, 2016, p. 175 e 176).

A partir do que foi apresentado nesta seção é possível elencar algumas características importantes do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) tais como seu contexto temporal, que se estende durante todo o século XX, trazendo fatos históricos relevantes como o surto de gripe espanhola, a modernização que alcançou o Rio de Janeiro e a popularização de aparelhos eletrônicos como o rádio e a televisão e o movimento das *Diretas Já*, citado ao final da obra, bem como a citação de personagens históricas importantes como Heitor Villa-Lobos (e outros como Machado de Assis, que na verdade aparece em histórias de gerações anteriores).

Além disso, é apresentada uma breve contextualização da estrutura do romance em sua forma descentralizada, com narrativas sobre muitas personagens, nem sempre ligadas diretamente às protagonistas, caracterizando a linguagem da narradora como prolixa. Além

disso, chama-se atenção para sua parcialidade escancarada, que permite perceber durante as histórias seu afeto ou desafeto em relação às personagens de que fala, bem como o padrão que se mantém durante todo o romance de justificar as ações por meio dos traumas de suas vidas.

3.2 A construção dos personagens principais

3.2.1 *Eurídice*

A narrativa do romance se inicia com uma contextualização acerca do casamento de Eurídice com Antenor, o nascimento de seus dois filhos, logo após se casarem e o desempenho de Eurídice como esposa e dona de casa nesses anos iniciais de casamento.

Eurídice não recebe um espaço para descrição de sua aparência física no livro, mas algumas características vão aparecendo durante a narrativa. Dessa forma, descobre-se que Eurídice é branca, conforme aparece no trecho seguinte: “Ele era um homem de hábitos e rotinas, como aquela que envolvia chegar-se à camisola da mulher e afundar o nariz no macio do pESCOÇO branco.” (Batalha, 2016, p. 11, grifo nosso), além de ter “um traseiro bonito” (Batalha, 2016, p. 11). O texto descreve ainda a personagem como “de nariz arrebitado, das mãos pequeninas” e “dos tornozelos roliços”.

Ademais, aponta-se por certo período que Eurídice teve um considerável ganho de peso proposital com o objetivo de se aposentar da obrigação sexual do casamento, já que alegar indisposições, pois Antenor “era um homem de hábitos e de rotinas” não foi aceito pelo marido. Relativamente a este período, o narrador traz a seguinte descrição: “Ganhou três queixos [...] Parece que seus olhos diminuíram, e seus cabelos não eram suficientes para emoldurar tantas feições” (Batalha, 2016, p. 12). Ao apresentar S. Antônio da papelaria, a fartura do peso de Eurídice é confirmada: “Talvez por ter passado a infância dormindo entre as carnes fartas da negra Chica de Jesus [...] ele gostasse tanto das abundâncias de Eurídice.” No entanto, depois de encontrar na costura um projeto que foi capaz de empolgá-la, ela perde parte dos quilos ganhos:

E lá vinha Eurídice pela rua num vestido vermelho de saia godê. Um vestido que antes ocuparia a calçada inteira, mas que agora ocupava um espaço muito discreto, pois nos meses de costura a moça perdeu dois de seus queixos e muitas de suas medidas, um pouco porque pensava muito em trabalho e um pouco porque pensava muito em como ficaria linda dentro daquele terno cintado. (Batalha, 2016, p. 44).

Vê-se que Eurídice não é descrita como uma mulher com muitos atrativos de beleza e parece, de certa forma, ser desajeitada. Quando mais nova, a personagem admirava a irmã mais velha pela sua capacidade de arrumar os cabelos com cachos e usar batom. Sua

admiração pela irmã desperta nela também o desejo de se dedicar aos cuidados de beleza, mas depois de sua primeira rejeição amorosa aliada à fuga de Guida, essa questão parece perder relevância na vida da personagem. Sua preocupação em cuidar dos pais passa a amenizar o desgosto deles, mas fomenta nela um traço compulsivo/exagerado de submissão incontestável. Depois do casamento, para cumprir bem seu papel de esposa, ela procurava se manter bem cuidada, já que era necessário, segundo as exigências sociais.

[...] e uma boa esposa deve estar sempre bonita para o seu marido, ou o marido poderá buscar na rua aquilo que não tem em casa (no caso, cabelos cacheados e unhas vermelhas, e tudo aquilo que está contido entre as extremidades dos referidos cabelos e das supracitadas unhas). (Batalha, 2016, p. 39).

Assim, ela ia ao salão de beleza, onde aproveitava para se atualizar sobre moda, comportamento etc, ao ler o *Jornal das Moças*. No entanto, Eurídice parecia fazer isso muito mais por ser o esperado para sua posição social do que mesmo por dar verdadeiramente muita importância à sua aparência. Em outra perspectiva, o que parecia encantá-la muito mais era a ideia de executar projetos de negócios/investimentos e desenvolvê-los bem. Assim, em comparação à forma como Guida é caracterizada no romance, Eurídice tem uma construção mais focada na razão do que a irmã.

Esse traço pode ser observado pela própria caracterização da personagem. No dia em que Antenor conheceu Eurídice, o fato que chamou sua atenção não foi a beleza, mas exatamente a ausência de atrativos físicos da moça: “Nada naquela moça provocaria segundas intenções. Ela tinha cabelos presos num coque, avental sobre o vestido cinza, nenhuma maquiagem no rosto e um olhar que só via notas” (Batalha, 2016, p. 81). Diferente do que geralmente se espera em situação semelhante, o que o faz se interessar é sua “normalidade” e isso fomentaria seu desejo de rotina, controle e previsibilidade. Sua história de vida adversa faz com que Antenor rejeite em relacionamentos qualquer ideia romântica, idealização, sentimentalismo, dando importância, pelo contrário, a capacidade de previsibilidade e de cumprir o dever exatamente da forma programada.

E é aí que Antenor escolhe uma mulher que parece absolutamente banal - nem feia nem bonita, nem gorda nem magra, nem alta nem baixa. Uma mulher que tem seu principal atributo escondido sob o chapéu de palhinha usado ao caminhar pelo bairro. Essa Eurídice tem a cabeça em cima do pescoço, é o que Antenor pensa, sem saber que a cabeça dessa mulher está em cima do pescoço e acima da média de todos nós. (Batalha, 2016, p. 80).

Como podemos ver, a narradora reforça aqui a expressão “cabeça em cima do pescoço” como forma de apontar para uma ideia de mulher responsável, racional, sem rompantes sentimentais, que Antenor rejeitava a partir da experiência com sua mãe. Todavia,

essa caracterização não é suficiente para tratar de Eurídice, já que, segundo a narrativa, Eurídice tinha capacidades acima da média; é descrita como “uma mulher brilhante”, dados seus muitos talentos, sua capacidade de aprender muito rápido e de fazer qualquer coisa bem feita:

Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar. (Batalha, 2016, p. 12).

Além das características já apresentadas, Eurídice é caracterizada também como o que a narradora chama de “irrequieta”. Quando desenvolve o projeto de aprender a costurar, o que a motiva é a quantidade de passos que terá que aprender até completar uma roupa. Ela se empolga com o projeto e passa a costurar cada vez mais roupas para as crianças, até que o ambiente de casa não é mais suficiente para dar a ela trabalho suficiente e resolve começar a costurar para outras pessoas e resolve sair na rua em busca de clientes para suas costuras. A avidez de Eurídice era tão grande que para ela não importava que as pessoas aceitassem fazer encomenda por pena dela, achando que a vizinha precisava complementar o orçamento de casa.

No entanto, outra característica muito marcante da personagem é a insegurança. Eurídice leva sempre em conta a opinião do marido, que é frequentemente rebaixadora, a começar pelo chamado “Incidente da noite de núpcias”, quando na ocasião da primeira relação sexual após o casamento, o lençol não ficou sujo de sangue. Eurídice, apesar de se saber virgem, não tinha conhecimento para saber algo que justificasse o fato, tornando-o aceitável, e Antenor, por desconfiança, usava o incidente para levantar suspeitas acerca da virgindade da mulher. Tal situação o deixou “mais alto” e ela passou a ficar em uma posição “lá embaixo”. Além disso, “Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar” (Batalha, 2016, p. 11). Ao longo da leitura, o leitor é informado de que Eurídice, quando fazia suas coisas sozinha, achava que estava fazendo algo de valor. Mas, diante da sentença do marido, ela voltava a enxergá-lo em seu lugar de cima, enquanto se reafirmava em sua posição subalterna.

A insegurança de Eurídice não é restrita ao seu casamento. Batalha traça no romance o perfil de personagens, trazendo fatos da infância que pretendem justificar alguma de suas características comportamentais. Dessa forma, a narradora traz uma situação de sua infância em que Eurídice é inferiorizada, como uma espécie de prefiguração do que passaria em seu

casamento, dessa vez no espaço escolar. A personagem era também na escola uma aluna brilhante, mas que tinha uma dificuldade de fala: a dificuldade de pronunciar o “r”. Assim, apesar de sua notável inteligência, essa dificuldade deu à professora, uma mulher maldosa e amargurada, um motivo para ridicularizá-la na frente de toda a sala. Negou por exemplo à aluna o direito de ir ao banheiro por conseguir pronunciar apenas a palavra “banheilo”. Deixava-a de castigo por horas escrevendo intermináveis repetições de frases com a letra r. Repetia na frente da sala os erros da menina, causando risos dos colegas diante da dificuldade de pronúncia de Eurídice. Essa atitude da professora trouxe um efeito negativo poderoso, fazendo com que ela deixasse de tomar líquidos depois de 18h por medo de ser novamente exposta à gozação da sala e aos castigos da professora.

De maneira semelhante, Eurídice é vista como motivo de riso por Antenor ao apresentar a ele seu livro de receitas. Novamente uma figura de autoridade para ela desacredita aquilo que ela sabe fazer bem e isso é suficiente para que se esconda e permaneça na posição de invisibilidade traçada para ela pela sociedade. A narradora descreve a insegurança da protagonista iniciada em sua infância pela experiência escolar como “A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice.” A Eurídice original do final da frase negada pela “parte” seria uma Eurídice livre para exercer sua criatividade e independência.

Agora Seu Manuel e D. Ana já não choraram e nunca mais riram. Ver os pais tão vulneráveis fez Eurídice querer protegê-los. Achou que tinha que dar alegrias dobradas aos dois. Prometeu que nunca mais iria brigar com eles, como fez durante os dias rebeldes de flauta. Nunca, nunquinha ia se exilar da família como Guida. Nunca, nunquinha ia fazer algo que lhes trouxesse desgosto. Ela ia ser a melhor filha de todas, a menina exemplar, mesmo se essa menina exemplar estivesse em profunda sintonia com A Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice. (Batalha, 2016, p. 72).

Essa identificação de Eurídice com A Parte Que Não Queria Que Ela Fosse Eurídice é a que faz que ela busque agradar os outros (primeiro os pais, depois Antenor), negando suas próprias inclinações e desejos. Entretanto, Eurídice não é capaz de manter-se nessa renegação por toda a vida e, após o casamento, ela se sente insatisfeita e se questiona se a vida realmente se resume aos deveres de dona de casa, esposa e mãe. Além de sua notável insegurança, também contribui para o comportamento submisso da protagonista a culpa pela fuga da irmã e seu consequente compromisso de não dar aos pais mais desgostos. Por isso, no tempo que se seguiu à ida de Guida, Eurídice esquece os próprios interesses e foca na filha exemplar que pode ser.

Nos anos depois da fuga de Guida ela sabia ainda menos. Eurídice tinha abafado os desejos, deixando na superfície apenas a menina exemplar. Aquela que não

levantava a voz ou o comprimento da saia. Aquela que não tinha sonhos que não fossem os sonhos dos pais. Aquela que só dizia sim senhora ou não senhor, sem nem mesmo se perguntar para o que é o sim, ou por que disse não. (Batalha, 2016, p. 83).

Na trajetória da Eurídice composta por Martha Batalha no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a protagonista busca um projeto por que se interesse, com que se ocupe de modo a preencher o vazio existencial sentido por ela ao viver exclusivamente para executar as funções de esposa, dona de casa e mãe, principalmente porque, sendo extremamente talentosa em tudo o que faz, conforme é descrito pela narradora, ela executa suas atividades muito bem e rapidamente de modo que sobra muito tempo para o ócio. No decorrer do romance, Eurídice faz diferentes tentativas de desenvolver atividades em que pode encontrar sucesso, conforme já foi mencionado. No entanto, um ponto importante a se notar é a mudança de postura da personagem em cada atividade, conforme caminha rumo à sua liberdade.

Na primeira tentativa de Eurídice, o livro de receitas, ela escreve um caderno de forma cuidadosa e, preparando um jantar especial, mostra-o ao marido em busca de obter seu apoio para o seu empreendimento. Essa expectativa é terrivelmente frustrada e Eurídice acaba a noite se sentindo humilhada e inferiorizada pelo comentário do marido que diz que ninguém se interessaria por algo feito por uma dona de casa. Para esse projeto Eurídice se dedicou, fazendo muitas receitas e escrevendo-as, mas colocou toda a expectativa de sucesso do projeto na aprovação do marido.

A segunda atividade desenvolvida por Eurídice, visando um objetivo profissional foi a de costureira. Só que dessa vez, Eurídice realmente começa a realizar o trabalho. Começa a fazer roupas para si mesma e, após esgotar as necessidades de costura de sua casa e de seus filhos, ela sai à procura de clientes na vizinhança. Segundo a narradora, as mulheres sentiam pena da moça com necessidade financeira e alívio por não estarem na mesma situação. De qualquer forma, a costura de Eurídice começou a dar muito sucesso pois ela conquistou muitas clientes, sempre correndo o boato da necessidade dela de complementar o orçamento doméstico.

No início da tarde a sala se transformava em ateliê, e um pouco antes das cinco Das Dores e Eurídice transformaram o ateliê em sala. Moldes, revistas e tecidos desapareciam de vista, e se um ou outro material ficasse à mostra nem teria assim tanta importância. Antenor não prestava atenção nas coisas da casa. (Batalha, 2016, p. 51 e 52).

Segundo a narradora, dessa vez, Eurídice usa nesse caso uma técnica de guerrilha feminina chamada “combate por omissão”, que é definida como “aquele que impede os homens de dizerem não” (Batalha, 2016, p. 51). Anteriormente, para convencer Antenor a

comprar a máquina de costura, Eurídice usara outra técnica de guerrilha feminina, uma das mais antigas - o combate por repetição - que leva os homens a dizer sim. Assim, para comprar a máquina a esposa precisa do consentimento do marido, mas quando resolve ir em busca das clientes, ela age sozinha, escondendo o empreendimento até que, ao descobrir, ele o proíbe.

Eurídice passa um bom tempo sem inventar novos projetos. Ela se distrai por um tempo com as radionovelas e, quando se cansa delas, chega Guida para lhe devolver a alegria. Seu próximo projeto depois que Guida vai embora é descoberto ao encarar mais uma vez a estante de livros à sua frente, não da forma que já fazia há muito tempo, mas com um novo interesse, relendo-os, marcando, tomando notas e procurando significados. Depois de fazer leituras por um tempo, Eurídice vai ao centro da cidade, compra uma máquina de escrever e pede para Das Dores encontrar um novo lugar para as apostilas velhas de Antenor (Ibid. p. 163).

Esse trecho é representativo porque os interesses de Antenor dão, mesmo que em algo sem muita importância, lugar aos interesses da esposa. Assim, ela começa a escrever e, um dia, informa entre garfadas durante um jantar à família que está escrevendo um livro sobre a história da invisibilidade. A família não se importa e ela não se incomoda com isso. Percebe-se por esse trecho, que se encontra já nas últimas páginas do livro, que Eurídice aumentou sua independência desde sua primeira tentativa com o caderno de receitas até quando passa a ir para a faculdade, usar turbante no cabelo, fumar cigarros escondida e escrever sua própria história. No entanto, a percepção da família sobre sua função não muda, nem o comportamento de Antenor, que continua repetindo o choro nas suas noites de Uísque. Mas agora, a reação de Eurídice é outra. Ela não parece se sentir mais inferiorizada pela desconfiança do marido: “Eurídice olhava o marido com olhos de caso perdido. Depois perdia seus olhares na sala, de frente para a estante de livros” (Batalha, 2016, p. 161). A postura da mulher se torna até mesmo rebelde e desafiadora conforme se pode ver na seguinte passagem:

Antenor continuava empenhado em se tornar um corno retroativo. Continuava bebendo mais do que devia nas Noites de Choro e Uísque, continuava culpando a mulher por noites de luxúria anteriores ao casamento. “Quem era ele?”, Antenor perguntava, e Eurídice continuava dizendo que ele nunca existiu. Mas agora ela achava que essas noites teriam sido boas, para ela e para Antenor. (Batalha, 2016, p. 166).

Conforme se pode ver no trecho acima, Eurídice passa do sentimento de insegurança e ultraje de antes a um pensamento revolucionário de que ela ter tido relações sexuais antes do casamento com outra pessoa teria feito bem tanto a ela quanto ao esposo. Esse comportamento novo de Eurídice é um indicador de que a personagem superou a percepção

deformada do seu valor e do papel da mulher dentro do casamento a partir do que era propagado na época. Neste momento, Eurídice já se enxerga como mulher e reconhece a sua identidade independentemente do olhar do marido e da sociedade conservadora.

3.2.1.1 *Antenor*

Aqui, é importante abrir um parêntese para a caracterização do marido de Eurídice, Antenor Campelo. Sua participação na história dela é essencial para estabelecer uma visualização do espaço que como mulher, esposa e mãe, Eurídice ocupava na sociedade. Além disso, a família é o principal espaço que a mulher tinha na sociedade da época retratada no romance, com sua função social restrita preferencialmente ao espaço do lar, conforme trataremos adiante. Assim, Antenor pode ser visto no romance de Martha Batalha a partir da representação do pensamento social da época como um bom marido. Ele é financeiramente estável e disposto a proporcionar um lar adequado para a moça que tivesse a sorte de ser escolhida por ele.

Ora, Antenor sabia o que era. Ele era um rapaz de vinte e três anos, formado pelo colégio Pedro II, detentor de um diploma de técnico em contabilidade, recém-contratado pelo Banco do Brasil, com pinta de galã de cinema (isso quem dizia era a tia Dalva) e sem nenhum anel no dedo. Não podia tomar um café, entrar numa loja ou comprar um jornal sem ter suas mãos analisadas por todas as moças e mães das moças que estivessem por perto”. (Batalha, 2016, p. 81).

Na narrativa, sua existência é contextualizada a partir do casamento com a protagonista. Apesar de os eventos serem construídos a partir dela, a limitação das potencialidades de Eurídice acontece em função das vontades de Antenor, que é o detentor do poder de decisão, segundo a organização social da época. A sociedade e a família obedeciam um sistema patriarcal, em que uma voz autoritária e masculina regia o funcionamento das atividades. Considerando essa organização, na cabeça de Antenor, o papel dos gêneros é muito bem definido. Seu próprio espaço em casa é bem delimitado pelos ambientes que ocupa: mesa, banheiro, quarto, copa, hall. O resto da casa é domínio de Eurídice para ele, estando sujeito à administração e cuidado dela. Segundo *O Jornal das Moças*, citado por Bassanezi: “Uma mulher casada, com filhos não tem o ‘direito de escolher’, pertence aos filhos, sendo suas obrigações intransferíveis” (*Jornal das Moças*, 1958 *apud* Bassanezi, 2004, p. 630). Essa informação é importante pela inversão que contém. Na sociedade atual, existe um argumento em favor da liberdade dos filhos de que eles não pertencem aos pais, conforme o apego dos progenitores algumas vezes visa que seja. Na sociedade dos Anos Dourados, no

entanto, define-se que a mãe pertence aos filhos, ou seja, vive exclusivamente para a maternidade (característica inseparável da outra, que é ser esposa), condicionando qualquer outra possibilidade para a vida feminina à execução dela.

Antenor não prestava atenção nas coisas da casa. Para ele havia uma linha quase tangível entre os seus domínios e os domínios de Eurídice. Na casa que dividiram Antenor transitava somente pelos espaços que lhe eram reservados, nunca indo além do percurso quarto-banheiro, banheiro-quarto, sofá-mesa de jantar, mesa de jantar-quarto, quarto-banheiro-mesa da copa-hall. O que havia além de seus limites não interessava. A intimidade de Antenor com a casa era quase inexistente. Não sabia o que tinha na geladeira, nos gabinetes da cozinha e muito menos na pia. Não se preocupava com o conteúdo do aparador e só de vez em quando olhava a estante como sendo um pouco sua, por causa dos volumes de Monteiro Lobato que lia para as crianças.” (Batalha, 2016, p. 51-52).

Esse comportamento em relação ao espaço geográfico de sua casa não é uma característica exclusiva de Antenor, mas reproduz um comportamento masculino da época para os homens casados que se traduz em hábitos muito comuns como esperar a esposa servir a comida, mesmo estando pronta e em casos em que ela está ocupada, ou perguntar a esposa onde estão as coisas como carteiras, roupas, etc.

O casamento modelo definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos. Dentro de casa, os homens deveriam ser solicitados apenas a fazer pequenos reparos. Para as revistas da época, as mulheres não têm o direito de questionar a divisão tradicional de papéis e exigir a participação do marido nos serviços do lar – comprometeriam, com essa atitude, o equilíbrio conjugal. (Bassanezi, 2004, p. 626).

Dois aspectos contribuem para que o casamento de Eurídice e Antenor se destaque como bem sucedido no contexto social apresentado. O primeiro é a condição financeira dele que garante que a família viva com conforto considerável, até com luxos como a possibilidade de contratar uma empregada, um aparelho de tv. É essa condição confortável que garante que Eurídice tenha condições de fazer certas coisas que são de seu interesse, como comprar ingredientes exóticos para as suas receitas, tecidos diferentes para suas costuras, sua máquina *Singer*, pagar o valor de dois meses adiantados de trabalho exigido por D. Maricotinha para pagar uma ajudante com quem trabalharia para dar conta das clientes de Eurídice, depois que ela foi proibida pelo marido de continuar seu empreendimento por causar nas pessoas a impressão de que Antenor não conseguia prover dinheiro suficiente para a família. O outro motivo é o desejo de Eurídice de agradar, primeiro os pais, depois o marido, em uma conformação com o papel que a sociedade exigia que tivesse. Assim, por mais que tivesse ideias ousadas e executasse-as de modo a preencher aquele vazio provocado pela parte de si

que continha seu potencial não explorado, a personagem sempre acaba se submetendo ao marido e abdicando de suas inspirações em nome de fazer valer a vontade dele.

Sob o olhar de Eurídice, aquele seria o ideal de bom marido, uma percepção que se confunde uma vez mais com o olhar social. Antenor era um bom provedor, não batia nela nem nas crianças, era um bom pai, que procurava passar algum tempo com os filhos, lia histórias para que dormissem e também não se envolvia com outras mulheres. Todavia, a necessidade de Antenor de manter uma rotina programada sem grandes aventuras cria a sensação de um ambiente opressivo, porque da mesma forma que ele, as pessoas que moram ali precisam manter a fonte de felicidade de suas vidas a partir unicamente da repetição entediante daquela rotina. Percebe-se, a partir das reivindicações de Antenor, uma personalidade machista, que exigia tudo o que merecia por ser o bom marido que era: tranquilidade para trabalhar e poder trazer o dinheiro para a casa, um lar ordenado, com o ambiente limpo e as crianças sob controle, uma esposa que tivesse se mantido virgem até o casamento (o que decidiu não ser o caso de Eurídice).

Além do machismo, que aparece, não só através dele, mas que também é sintomático da sociedade da época, Antenor demonstra um sentimento de racismo em relação a D. Maricotinha no episódio em que descobre o ateliê de costura de Eurídice e encontra “uma neguinha” à máquina de costura comprada para Eurídice. O olhar de Antenor para D. Maricotinha deixa claro seu incômodo pela presença da reiterada “neguinha” em sua casa, à máquina de Eurídice e faz parte da revolta causada nele por toda a situação. De acordo com a narradora, no episódio, Antenor se incomoda tanto com a situação que começa a repetir sempre as mesmas palavras “eu saio para trabalhar, você cuida das crianças” (Batalha, ano, p. 53) muitas vezes, antes de começar a encontrar tantos problemas nas crianças que em breve elas se assemelhariam, segundo ele, às “crianças do morro”.

A narradora mantém para Antenor o esquema de usar uma experiência de infância difícil, ou um trauma, como forma de construir a caracterização do personagem, justificando, entretanto, suas ações moralmente discutíveis a partir de sua história de vida. A partir desse recurso, o leitor é apresentado a um momento difícil que o marido de Eurídice teve em sua infância e a uma lembrança muito ruim de sua mãe. Ela era poeta, seu nome era Maria Rita, tinha um marido apaixonado e muitos filhos para cuidar. No entanto, não se interessava por exercer tarefas relacionadas às funções de mãe e dona de casa. Por isso, o ambiente em que vivia era caótico e sujo, bem como a situação de higiene dos filhos. Assim, a mãe de Antenor vivia o conflito entre querer exercer sua profissão de artista e viver no estado de contemplação necessário para escrever seus versos e ter vários filhos dependendo dela. A situação era

complementada por um marido apaixonado, que, ao chegar do trabalho, recomeçava o costumeiro hábito de brigar com a esposa, afirmando que apoiava sua arte, mas que o ambiente precisava de cuidados. Depois de um tempo, Maria Rita cometeu suicídio usando formicida e a primeira testemunha ocular da tragédia foi o filho mais velho, de 6 anos de idade, Antenor.

Depois disso, uma tia paterna assumiu o cuidado da casa e das crianças do irmão, tendo como sobrinho preferido o futuro marido de Eurídice, por pena do garoto tão pequeno que havia presenciado um drama tão horroroso. Sua dedicação à casa e às crianças eram impecáveis. Isso e sua preferência pelo menino Antenor, procurando agradá-lo em tudo e atender a todos os seus desejos, conduziram-no a concluir que as mulheres precisam ser práticas. Romantismos não representavam bom sinal na hora de escolher uma esposa. Ele precisava de uma mulher que não tivesse sonhos e caprichos que ultrapassassem o ambiente doméstico e as responsabilidades de esposa e mãe. Assim, ele viu na aparente normalidade de Eurídice um sinal do ideal de mulher perfeita, o que se tornou o motivo principal para fazer dela sua escolha para o casamento.

O recurso narrativo de trazer a história da infância de Antenor como forma de justificar sua fixação por rotina e hábitos, que é usado de forma similar para justificar a necessidade de Zélia de fofocar ou a fraqueza de vontade de Marcos, o namorado de Guida, para trabalhar e manter a família que assumiu, cria o efeito de reproduzir o senso comum utilizado pela sociedade para justificar comportamentos questionáveis, já que, de certa forma, a partir da organização da época, os homens tinham mesmo a prerrogativa de agir da forma que quisessem, especialmente frente às figuras femininas. Assim, há sempre uma história que justifica a forma de ser de alguém, sendo ignorado o efeito negativo da manutenção de suas características propagadoras do que na verdade é o patriarcalismo que é defendido de maneira estrutural.

A história de Maria Rita também traz um julgamento colocado de forma disfarçada, que, no entanto, traduz muito do olhar social da época, que continua a ser reproduzido até hoje - o de uma mulher que, por não agir conforme as expectativas de esposa e dona de casa - deixando as crianças e a casa suja e se recusando a cozinhar, defende o espírito livre de artista. É possível perceber aqui a classificação de mulher-monstro de Gilbert e Gubar. Segundo as autoras (apud Bertacini, 2018), as mulheres escritoras precisavam lidar com uma espécie da bagagem, ou influência criada por uma paternidade literária, ou seja, a tradição literária construída por homens e a representação das mulheres nessa tradição, criando os extremos de mulher-anjo e mulher-monstro, podendo os dois lados serem faces da mesma

pessoa, sendo o primeiro, a mulher ideal, submissa, feminina e pura; e o segundo, ligado à carne, ao desejo, à agressividade e à inconformação com o lugar dado a ela, querendo em uma espécie de revolta, tomar o lugar do criador e reescrever a própria vida. Essa classificação de mulher-monstro se aplicaria à mãe de Antenor e tem como desfecho da loucura de Maria Rita o seu suicídio, causa de trauma para o filho mais velho.

Depois de se casar com Eurídice, Antenor se torna “um homem de hábitos”. Tem uma rotina completamente previsível, em sua vida resumida aos espaços de casa e do trabalho. Por mais de uma vez, a narradora descreve que ele chega do trabalho, beija a mulher na testa, troca de roupa no quarto, volta para a sala de chinelos. Normalmente, a próxima coisa é se reunir com a família para jantar, perguntar sobre a escola das crianças. Sua fuga da rotina será através das “Noites de Choro e de Uísque”. Entretanto, esse momento de lazer e relaxamento traz para a esposa uma grande aflição, pois o momento de relaxamento do marido, faz que a esposa vá deixando de ser a Eurídice que ele conhece e se torne uma promíscua que não foi capaz de se manter pura para o marido. Antenor depois de algumas doses vira um grande sofredor, injustiçado, que apesar de ser “um homem sério e trabalhador” foi enganado por uma mentirosa e por isso chora copiosamente. Além disso, os filhos passam a ser de outro pai porque “uma mulher que não se manteve pura pode continuar impura”. (Batalha, 2016, p. 35)

Nas “Noites de choro e Uísque” a descrição do comportamento de Antenor feita por Martha Batalha se aproxima da construção do personagem da adaptação filmica, pois age de forma dramática e chantagista, usando informações exageradas e que partem de inverdades para acusar a esposa de não ser uma boa mãe ou uma boa esposa.

Outro fato que pode ser observado a partir da descrição dessas noites é que a noite de núpcias de Antenor e Eurídice foi desastrosa. Esse episódio é explorado no filme, com uma narrativa diferente, ignorando o ponto principal colocado pelo romance, que é o de que o lençol não ficara sujo depois da primeira relação sexual do casal, o que parece ter causado grande alvoroço por parte de Antenor.

A parte do quase que Eurídice não gosta de lembrar remete à noite tão triste em que decepcionou o marido, por ser incapaz de sujar o lençol. Se Eurídice pudesse enterraria aquela noite no quintal, junto com as carcaças de algumas galinhas que uma vizinha disse fazer bem para as plantas. Só que Antenor não deixava, e Antenor não deixava por causa das Noites de Choro e Uísque. (Batalha, 2016, p. 33 e 34).

Antenor aparece no romance reagindo aos empreendimentos de Eurídice por vezes de sequencialmente das seguintes formas: 1. desdenhosa, no caso do livro de receitas. Nessa situação, apesar de Eurídice já ter organizado o livro, não havia envolvimento de outras pessoas, nem uma exposição do desejo de publicá-lo para alguém que não o próprio Antenor;

2. de forma irada no caso do ateliê de costura, porque dessa vez Eurídice passou a costurar para as vizinhas, contratou uma funcionária e fez da casa um espaço de trabalho seu, escondendo dele pelo tempo que conseguiu; 3. indiferente, no caso do livro que Eurídice anuncia estar escrevendo. Antenor, nesse momento, parece seguro de que os empreendimentos de Eurídice não apresentam ameaça contra ele e tem medo de que ela volte ao estado sem reação que assumiu depois do fim do ateliê de costura. Assim, apesar da busca constante de Eurídice por algo que completasse sua insatisfação com a vida de dona de casa, continua mantendo sua rotina, bebendo nas noites já descritas, que aconteciam com um intervalo de em torno de dois ou três meses, progredindo em sua carreira na Banco do Brasil, conseqüentemente, elevando a qualidade de vida da família através da contratação de uma empregada doméstica, da compra de novos aparelhos como o rádio e, depois, a tv. Entende-se através da vida de Antenor, que em seu papel de homem dentro do sistema patriarcal, nada pode atingi-lo, porque a verdade de todas as coisas é definida pelo seu olhar. Se ele acha que a vida de Eurídice é boa, então é. Se ele enxerga o batom borrado da filha como outra coisa que não conseqüências de seus primeiros namoros, assim é. Se a mulher teve outro homem antes de se casar, foi isso o que aconteceu. Como patriarca, Antenor define as circunstâncias de todas as pessoas de sua família.

Depois de proibir os projetos da esposa, Antenor acompanha com desgosto o vazio existencial dela, já que a esposa parece seguir sem entusiasmo algum ou nada que a motive.

Eurídice finalmente parou. Depois do projeto de costura ela parou em seu posto no sofá, de frente para a estante de livros. E ali ficou - meio songa, meio monga, meio morta. O silêncio que seguiu foi terrível, e depois de um tempo Antenor não queria saber se tinha se casado com uma segunda Dalva¹ ou Maria Rita. Ele só queria Eurídice, a sua Eurídice, de volta. Tentou puxar assunto.

“Quer caminhar até a praça depois do jantar? Parece que os jasmins vão abrir semana que vem. Faz tempo que você não me faz os medalhões de peru, com aquela coisa marrom por cima.” (Batalha, 2016, p. 83 e 84).

Como podemos ver, Antenor não parece saber como tentar se conectar com a esposa. Os assuntos que usa são inteiramente triviais e repetitivos, já que a cobrança sobre os medalhões de peru aparecem em outro momento, no incidente em que descobre o ateliê de costura, ao que Eurídice responde que não fez mais porque ele dissera que arrotava muito depois de comer esses bifés. Quando Guida se hospeda em sua casa, Antenor não se incomoda, pois Eurídice parece voltar à vida a partir da chegada da irmã.

Com o decorrer dos anos, Antenor sobe de cargo dentro do Banco do Brasil, até que finalmente, segundo as vizinhas percebem: “a família tinha se tornado rica.” Mudam-se do bairro da Tijuca para Ipanema para morar à beira-mar, deixando para trás os limites da Tijuca

e se juntando ao Rio do futuro que existia em seu novo bairro. Isso se deu pelo sucesso de carreira de Antenor.

Antenor, essa alma inglesa aprisionada no corpo de um mameluco, foi superando todas as provas de resistência, mérito e politicagem administradas pela cúpula do Banco do Brasil. A mesa que ocupava passou por transmutações imperceptíveis a olhos nus, mas consideráveis depois de alguns anos. Ela aumentava gradativamente, e se movia para espaços mais arejados e próximos de grandes janelas.

Depois de décadas de constância e progresso a mesa se estabilizou numa sala exclusiva, que recebia o sol da manhã de cinco janelas neoclássicas da sede do banco, na rua Primeiro de Março. Uma sala menor, habitada por uma secretária de scarpins negros, separava Antenor dos outros funcionários públicos, que a essa altura tinham se tornado mais públicos que ele.

A promoção de Antenor a vice-presidente do Banco do Brasil não tinha em si grande novidade. Havia a sensação de que ele estava predestinado a ocupar a cadeira de couro trabalhado na sala dos tapetes persas. Aquela parecia ser a ordem natural das coisas. Ele estava apenas seguindo o curso do rio, um rio que nunca apresentou correntes inversas, desde os tempos da memorização da tabuada. (Batalha, 2016, p. 160 e 161).

Segundo a narradora, nessa mesma época, Antenor “trocou os empréstimos da verdade pela completa aquisição da mesma”. Tornando-se o dono dela, ele acreditava em tudo o que queria, mesmo o que estava claro que não era como o fato de Afonso ser um bom aluno a despeito de suas notas ruins no boletim escolar, de Cecília ter o batom borrado por uma amiguinha que esbarrou em seu rosto, de suas preferências serem incontestavelmente melhores e de Eurídice ser uma mulher feliz e realizada.

Seguindo o padrão do romance, as características de Antenor se justificam pela sua história de sofrimentos. Por isso, a narradora traz para o enredo a relação conturbada dos pais de Antenor, com um pai trabalhador e apaixonado, e uma mãe artista e desapegada das obrigações esperadas para uma dona de casa - cuidar da casa e dos filhos e alimentá-los, culminando no suicídio da mãe de Antenor, testemunhado por ele mesmo, ainda criança, por ser o primogênito. Depois disso, passara a ser o preferido da tia, que fazia todas as coisas de forma a agradá-lo em busca de compensar o sofrimento a que o sobrinho fora exposto.

Após o fracasso dos primeiros projetos e a estadia de Guida, Eurídice descobre de novo a estante dos livros e mergulha neles como seu novo projeto de vida. Antenor não aparece mais interferindo no projeto da esposa porque, desta vez, ele parece inofensivo.

Todos sabiam sobre a nova rotina de Eurídice, mas ninguém ousava perguntar o que tanto ela escrevia. Foi numa noite de outubro, quando os escritos de Eurídice já estavam bastante avançados, que ela soltou entre uma e outra garfada a informação que satisfizes a curiosidade da família.

“Estou escrevendo um livro. É sobre a história da invisibilidade.” (Batalha, 2016, p. 164).

Segundo a narradora, ninguém se importou. Mas isso não incomodou Eurídice, porque “*não ligar* fazia parte da nova fase.”

Havia a convicção de que Eurídice só podia ser levada a sério quando dizia que o jantar estava na mesa, ou que era hora de acordar para a escola. Seus projetos estavam confinados ao universo daquela casa. Ou quiçá do bairro, se o projeto em questão envolvesse fazer sanduíches de queijo para as vizinhas nos dias das festas de aniversário. (Batalha, 2016, p. 165).

De certa forma, a libertação de Eurídice para conquistar seu sentido de existência através de uma identidade diferente das de esposa, dona de casa e mãe remete à tragédia Shakespeariana *A tempestade* em que Calibã usa a linguagem para amaldiçoar seu “senhor”⁷.

É através da literatura que acontece a libertação de Eurídice e, através da estante de livros do marido, Eurídice adentra esse mundo e passa a depois usar a mesma linguagem (literária) para de certa forma amaldiçoá-lo, ou, ao menos, denunciar sua situação e a sociedade opressiva que a rodeia.

3.2.1.2 O mito de Eurídice

O nome da protagonista do romance de Martha Batalha faz referência ao mito grego de Orfeu e Eurídice. Santos (2007) descreve Orfeu com o seguinte:

Trata-se de uma personagem lendária, possivelmente de origem trácia, filho de Calíope, a mais importante das nove musas e do rei Eagro. Orfeu sempre esteve vinculado ao mundo da música e da poesia. Foi o inventor da cítara, e aumentou o número de cordas, de sete para nove, numa homenagem às Nove musas. Por meio de sua voz tão suave e melodiosa, os animais selvagens o seguiam, as árvores se curvaram para ouvi-lo e os homens ficavam todos enternecidos diante de tanta beleza. Ele é o maravilhoso cantor e tocador de lira, que vence a própria morte. Artistas antigos o mostram como um Argonauta, e, antes da IV Geórgica, Orfeu designa a figura mítica do Poeta e do mestre do encantamento. No entanto, o fato mais marcante é seu casamento com a ninfa Eurídice, a quem amava intensamente, considerando-a metade da sua alma. O que o tornou famoso foi o fato de ter podido empreender sozinho a perigosa jornada para o mundo infernal, em busca da amada.” (Santos, 2007, p. 57).

Na descrição da autora, Eurídice era uma ninfa, Orfeu se apaixonou por ela e se casaram. No entanto, um apicultor chamado Aristeu põe-se a persegui-la depois de vê-la, e essa perseguição causa a sua morte nas montanhas, picada por uma serpente. As Driades,

⁷A peça *A Tempestade*, Shakespeare (1623) narra a história de um rei, que traído por seus irmãos é exilado em uma ilha. Sendo feiticeiro e estando disposto a se vingar, Próspero causa uma tempestade em que naufragam seus irmãos, que chegam à mesma ilha. Ao chegar lá com sua filha Miranda, o feiticeiro havia encontrado um nativo Calibã, que fizera de escravo. Ao ser obrigado a fazer para o rei deposto trabalhos forçados, Calibã descreve a natureza escravizadora realizada por Próspero em seu exílio: “Está na hora do meu jantar. Esta ilha é minha; herdei-a de Siorax, a minha mãe. Roubaste-ma; adulavas-me, quando aqui chegaste; fazias-me carícias e me davas água com bagas, como me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam. Naquele tempo, tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril... Seja eu maldito por havê-lo feito! Que em cima de vós caia quanto tinha de encantos Siorax: besouros, sapos e morcegos. Eu, todos os vassalos de que dispões, era nesse tempo meu próprio soberano. Mas agora me encheirastes nesta dura rocha e me proíbes de andar pela ilha toda.”. Depois, Calibã diz que Próspero o ensinou a falar e que sua vantagem é que ter aprendido como amaldiçoá-lo. Mesmo assim, o escravizado obedece a Próspero por medo de seus feitiços.

então, choram a morte de Eurídice, e Orfeu realiza uma façanha heróica para buscar sua amada nos Infernos. Para isso, ele submete os poderes em seu caminho através de seu canto e chega à Perséfone e Plutão, que, comovidos também por sua voz, permitem que Orfeu leve Eurídice, mas somente sob a condição de não olhar para trás até que chegue à superfície dos vivos. Assim, Orfeu traz Eurídice, que manca, dada a ferida no pé causada pela mordida da serpente, caminhando atrás de si, até que em um momento de esquecimento, olha para trás de modo a certificar-se de sua presença, ocasião em que ela volta a desaparecer. Ele tenta segui-la, mas não lhe é permitida a mesma façanha novamente. Assim, Orfeu se recolhe lamentando seu destino. Algumas mulheres trácias tentam seduzi-lo, mas ele permanecia em seus lamentos, insensível a qualquer realidade de fora disso, por isso, elas tentam atingi-lo com dardos, mas a música de Orfeu o protege. No entanto, a gritaria das mulheres faz com que ele seja atingido e, morto, elas jogam sua lira e sua cabeça ao rio. As musas então juntam os fragmentos do corpo e o enterram. Assim, Orfeu desce mais uma vez ao mundo inferior onde pôde ficar com a amada.

Ao fazer uma comparação entre as histórias, considerando-se a origem do nome da personagem de Martha Batalha, fazendo referência ao mito grego e, tendo em conta a questão da invisibilidade de Eurídice, é possível entender que à Eurídice do mito grego também se estende essa característica, já que ela aparece somente em função de seu marido, secundariamente a ele, não tendo para si uma construção relevante em características nem em ações. O que é dito sobre ela é que era uma ninfa por quem Orfeu se apaixona, com quem se casa e que morre ao fugir da perseguição de um pastor. Nessa história, Eurídice é invisível, a não ser quando está junta ao marido. No momento que se separam, Eurídice morre; ao ser resgatada por Orfeu, ela o segue nas sombras e desaparece por causa do seu olhar.

Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a personagem também está inserida em uma sociedade em que o marido aparece como protagonista, é o responsável por realizar coisas notáveis e exercer os seus dons em prol da sociedade. O papel da mulher é mais voltado para suprir as necessidades do “herói” para que ele tenha condições para cumprir o seu papel. O olhar do homem que se apaixona pela mulher e se casa com ela é o responsável por condená-la à morte, já que a partir do casamento, o seu papel se define a partir deste. No entanto, este herói é, ao mesmo tempo, o seu salvador. Aquele que a impede da vergonha de não se casar. A mulher dentro da sociedade dos Anos Dourados se encontra, dessa forma, entre a cruz e a espada, já que tem sobre si a expectativa de conseguir um bom casamento. No entanto, ao se casar, como as Eurídictes, passa a habitar o mundo inferior ou mundo das sombras de onde só poderá sair com o interesse e ajuda do marido.

No caso de Eurídice Gusmão, a relação se complementa de maneira que seu marido precisa fazer seu caminho confiando que sua esposa está atrás dele. É nos momentos que ele volta o olhar para ela que descobre seu desejo de existir fora da região das sombras que ela novamente desaparece, pois esse desejo é impossível. Perdendo a esposa, ela perde-se também a si mesma. A única solução possível para o caso se dá através da morte do marido, real ou metafórica (no sentido de fazer morrerem os preconceitos, a prepotência, a pretensão), quando finalmente a esposa pode ser reconstituída em sua personalidade.

3.2.2 Guida

Diferente de Eurídice, sua irmã, tem como primeira marca a impressão que causa com sua beleza, conforme é descrita na sua apresentação: “(Antenor) Descobriu que tinha uma irmã mais velha e muito linda [...]” (Batalha, 2016, p. 82). Na descrição de como Guida e Marcos se conheceram, ela aparece como “aquela moça de longos cílios” e que “tirou as luvas brancas a fim de exhibir seus dedos longos enquanto comia o doce da moda” (Batalha, 2016, p. 86).

Assim, Guida é caracterizada no romance como muito bonita e vaidosa, sendo sua preocupação com a beleza uma de suas maiores afazeres, especialmente quando solteira, na casa dos pais. Ela é lembrada por sua beleza física (diferentemente de Eurídice) e se destaca por seu cuidado em manter-se arrumada. Enquanto Eurídice tem uma grande aptidão para os estudos e é descrita como tendo uma inteligência acima da média, além de habilidades diversas, a personalidade de Guida, em outra perspectiva, pode ser vista como quase fútil, apesar de representar o interesse da maioria das mulheres de sua época, com as quais Eurídice não parece se identificar, já que o casamento e o espaço do lar não são suficientes para satisfazer a mente genial da irmã mais nova. A partir dessa diferença em relação ao padrão, a autora cria com Eurídice uma personagem que não se encaixa na sociedade em que vive, e que parece ser melhor que ela, com seu pensamento inconformado e *avant-garde*.

Com Guida, é explorado o lado da mulher comum que se interessa por aquilo que a sociedade lhe oferece, mas que, em razão de seu comportamento inovador, acaba não conseguindo se encaixar. Dessa forma, como jovem solteira, o que interessa a personagem é ler romances, revistas e o *Jornal das Moças*, cuidar da aparência, o que sabe como fazer de uma forma que impressiona a irmã, e conquistar um bom marido, que parece ser o objetivo para o qual converge todos os seus outros interesses. No entanto, ao criar um final feliz para Guida, o objetivo de Batalha se mostra mais profundo, oferecendo a conclusão de que

independentemente de seus interesses e aptidões, qualquer mulher deveria ter condições e oportunidades de buscar aquilo que deseja.

Na ocasião em que o pai decide investir nas atividades extra-escolares das filhas, Guida escolhe aprender francês. No entanto, “não chegou a completar o primeiro mês de aulas. O livro de conjugações causava-lhe vincos na testa lisinha” (Batalha, ano, p. 60). Por isso, “Anunciou que as aulas atrapalham sua performance na escola e enterrou o livro na estante. Após a desistência do curso, voltou a passar longas tardes sentada na sala, lendo os romances da Biblioteca das Moças ou folheando revistas femininas” (Batalha, 2016, p. 60). Além disso, precisava algumas vezes da ajuda da irmã mais nova para decorar matérias da escola para a prova.

Em seu papel de irmã mais velha, aparece como uma espécie de figura maternal para a caçula, que como o texto descreve: “Guida era uma dessas moças que já nascem sabendo de tudo, ou, no caso, de tudo o que vale a pena saber, o que não era o mesmo “tudo” sabido por Eurídice.” (Batalha, 2016, p. 66). Essa figura materna que Guida representa para Eurídice é bem aceita por ela, que aceita desempenhar papéis que a mãe não consegue alcançar por seu conservadorismo, falta de jeito e pela diferença de gerações. Um exemplo disso pode ser observado quando Guida vai tomar satisfação com a professora de Eurídice pelo tratamento inadequado dado à menina. Outra situação é quando, na ocasião da menarca de Eurídice, Guida explica a ela, que pensava que havia se machucado, o que aconteceu, que a situação continuará se repetindo, além de ensinar à irmã o motivo de as mulheres engravidarem.

Os olhos de Eurídice se abriram para ver uma parte do mundo da irmã. Era um lugar onde coisas estranhas aconteciam, e que tinha Guida como a mulher mais sábia de todas. Guida foi além outra vez. Abraçou a irmã e disse que um dia ela seria uma mulher muito bonita, teria um bom marido e muitos filhos, uma casa muito grande, com um jardim.

Como é que a Guida sabia? Ela sabia porque sabia. Guida era uma dessas moças que já nascem sabendo de tudo. (Batalha, 2016, p. 66).

A sabedoria de Guida se referia a habilidades como pintar as unhas de vermelho, com perfeição, usar maquiagem, fazer penteados, falar com os adultos (inclusive para ameaçar a professora que perseguiu a irmã) e entender coisas do mundo dos adultos e, segundo Eurídice pensou na ocasião de uma paixão-relâmpago por um rapaz da rua, ter experiência de namorar.

No entanto, Guida, não obstante sua aparência superficial, é uma personagem muito forte. Ela não se submete a maus tratos, mesmo quando vem de pessoas com poder como os pais, a professora, ou mesmo a família rica do namorado. Enquanto Eurídice obedece às autoridades à sua volta, Guida resiste.

Quanto mais se afastava da mansão mais Guida sentia a raiva se formar em seu peito. Raiva por ter sido tratada como carne de segunda por aquelas aberrações em formato de gente. A família de Marcos emanava o clichê do “você sabe com quem está falando?”, mas eram eles que não sabiam com quem estavam falando. Aquela era Guida Gusmão, a mulher que nunca olhou para baixo. Guida Gusmão, que não sabia o que era o fracasso, e que alimentava suas forças com as dificuldades de seu caminho. (Batalha, 2016, p. 95).

Vê-se então que é traçado um contraste importante na personalidade das irmãs. Enquanto Eurídice se coloca abaixo de Antenor diante de suas recusas aos projetos que deseja desenvolver, Guida estava disposta a nunca abaixar a cabeça. Infelizmente, apesar de sua disposição em mantê-la erguida, a primogênita da família Gusmão encontrou em sua vida condições muito desfavoráveis como o abandono do marido, a negação do pai, a gravidez desamparada, o câncer de Filomena, para pontuar alguns casos. Com as dificuldades, ela passa a fazer o que é necessário (em algumas dessas situações para sobreviver) para manter o mínimo bem-estar dos seus. Mesmo assim, não perde a postura de mulher independente e bem resolvida.

Primeiro Guida se recuperou do parto, e depois, do abandono. Quem disse que não podia criar aquele filho sozinha? Pois estava criando, ninguém podia negar. A moça voltou a andar com costas eretas e cabeça alta, usando as estreitas calçadas do Estácio para desfilas seu orgulho. (Batalha, 2016, p. 112).

Guida aparece primeiramente no romance através da saudade de Eurídice e sua dificuldade em superar sua fuga. Depois, aparece pelos olhos de Eurídice, como se fossem lembranças, através de descrições bastante cinematográficas em que os gostos e interesses da moça vão sendo apresentados. A história de como foi embora, contudo, só aparece perto da metade da história quando Guida volta para procurar Eurídice.

De todos os abraços da vida de Eurídice aquele foi o mais estranho. Foi um abraço que dizia “deixa eu te tocar pra ver se você existe. Deixa eu ver se é mesmo verdade que você está aqui”. Era mesmo verdade: aquela era mesmo a Guida, embora não fosse a mesma Guida, o que ficou claro depois de ouvir a história da irmã. (Batalha, 2016, p. 85).

Na conversa entre as duas, descobre-se com detalhes o que aconteceu à irmã mais velha no tempo que passou ausente. No entanto, o recurso usado para contar é o da narradora onisciente, como uma pausa para contextualizar o leitor acerca dos acontecimentos. Assim, Guida conheceu Marcos e aplicou o método aprendido nas revistas e livros da Biblioteca das Moças para deixá-lo obcecado por ela. Depois de um mês, aceitou sair com o rapaz e na semana seguinte o apresentou aos pais, passando a cobrá-lo acerca de quando seria sua vez de conhecer a família do pretendente. Contudo, a demora para essa apresentação era intencionalmente controlada por Marcos, que sabia que não haveria uma boa apresentação de

um lado pelo outro, o que de fato se comprovou quando a visita de Guida aconteceu. Naquele dia, Guida se sentiu humilhada pela família de Marcos e resolveu que precisava tirá-lo de lá. Apesar da sua boa intenção, ela sabia que seus pais não aceitariam um casamento sem a aceitação da família do noivo e resolveu fugir. Alugaram uma casa, tiveram um casamento simples, a partir de quando Marcos foi autorizado a dormir no quarto da esposa. Usavam as economias dele para sustentar o casal enquanto terminava sua faculdade de medicina, quando passaria a atender.

Não obstante o sucesso do casamento, com os planos se realizando conforme a vontade de Guida: Viveram meses felizes, independentes, adultos e apaixonados, longe das cobranças de suas famílias, esse êxito matrimonial tinha uma duração limitada. A moça não estava ciente de que o noivo não era um bom aluno de medicina. Seu avanço no curso dependia do dinheiro de seu pai, que proporcionava as aprovações que ele não conquistava por mérito próprio através de um “mulato” que assinava as folhas de ponto de suas aulas e fazia as provas em seu lugar. Com o tempo, Marcos se mostrou um médico incompetente e o consultório passou a ter problemas. Sua capacidade de manter a casa confortavelmente diminuiu, até que precisaram se mudar para um bairro mais pobre. Seu interesse pela esposa não foi suficiente para fazer um “homem tão alto, de olhos tão claros, de pele tão alva e modos tão refinados” “acostumado a viver entre pérgolas e mármore de Carrara” se acostumar à casa velha e cheia de problemas localizada em uma zona precária, de mau cheiro e cheia de mosquitos. Assim, ele foi embora, abandonando a esposa e voltando para a segurança financeira e a vida confortável de sua família.

Após procurar Marcos no endereço de seu consultório e ser informada de que ele não trabalhava mais ali, resolve voltar à casa dos pais:

Ela ainda estava dentro do bonde quando avistou a quitanda, e os olhos de seu Manuel. A mãe e a irmã deviam estar em casa, preparando o almoço. Pai e filha se encaravam enquanto ela se aproximava. Seu Manuel baixou o rosto quando Guida entrou na quitanda.

“Pai?”

...

“Pai?”

...

Sou eu, pai. Sua filha Guida.”

Seu Manuel não levantou a cabeça, e só deixou de cerrar os dentes para pôr fim à situação.

“Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice.”

(Batalha, 2016, p. 106).

Na ocasião da fuga de Guida, seu Manuel demonstra um grande sofrimento. Primeiro com a indecisão do que fazer com o quarto da moça: se a porta ficaria aberta ou fechada (o pai

decidiu por deixar aberta porque fechada dava a impressão de que ela estava lá), a cama ficaria arrumada ou desarrumada, o que fazer com as revistas na sala. Além disso, aguardava o carteiro diariamente e ia duas vezes por dia à farmácia, conferir se havia recado no único telefone do bairro. Por fim, foi até a prefeitura, para ser informado após uma espera ansiosa de que o chefe do gabinete não tinha nenhum filho chamado Marcos. Embora o pai tenha sofrido com a partida da filha, não foi capaz de perdoar a desonra e a tristeza que sofreu por sua culpa.

O código da moralidade era de domínio geral e praticamente todos se sentiam aptos a julgar os comportamentos de uma jovem: os pais, os vizinhos, os amigos e amigas, os educadores, os jornalistas... A moralidade defendia a boa família, ou melhor, o modelo dominante de família. (Bassanezi, 2004, p. 613).

Fica claro em ambas as obras que a obstinação de Seu Manuel em relação à Guida, não aceitando seu retorno à casa e à família é a causa da morte de d. Ana, sua esposa. De acordo com o romance, apesar dos muitos diagnósticos médicos para seu enfraquecimento, como falta de vitamina, de cálcio, de minerais, o motivo real era a falta de Guida. Após a morte da esposa, a narradora descreve o sofrimento de seu Manuel, entretanto, como nos casos de Antenor e Marcos, justifica sua atitude através da forma que foi criado:

Seu Manuel enlouqueceu um pouco com a morte de d. Ana. Como bom português preferiu fazer isso sozinho e contra a parede do quarto, onde bateu a cabeça em desespero nas sete primeiras noites sem a mulher. Ele queria ter cabelos para puxar, mas agora só tinha uns poucos fios atrás das orelhas, penteados para cima para cobrir a careca. Os fios raros lhe eram tão preciosos que achou por bem deixá-los em paz. Ele tinha no peito o mesmo remorso que Guida sentiu quando soube da morte da mãe. Remorso por coisas que nem eram muito sua culpa, como o jeito durão como foi criado, e que dizia que não há nada mais importante do que honra. Foi essa crença que fez seu Manuel renegar a filha, porque era melhor ter uma filha longe e uma mulher morrendo aos poucos do que aceitar a moça pródiga e transformar a vergonha em algo tangível. (Batalha, 2016, p. 129).

Assim, Marcos fugiu e apesar de Guida acertar facilmente seu paradeiro, procurando-o na casa dos sogros, foi de forma habilidosa despistada pelos muitos funcionários do casarão. Após se descobrir abandonada pelo marido, grávida e rejeitada pelo pai, Guida faz sua mudança para um bairro pobre chamado Eustácio. Apresenta-se como viúva. Pensa em tomar um chá de canela com o objetivo de abortar a criança, mas não tem coragem de beber o chá. Consegue um emprego em um armazém. Depois de algum tempo, conta entre lágrimas ao chefe que está grávida e o patrão compadecido aceita sua história sobre o marido falecido. Guida pretende doar a criança depois de nascer. No entanto, ao ter que dormir com o filho recém-nascido por falta de berços no hospital, ela muda de ideia.

Quando Guida voltou para casa encontrou na porta uma sacola com roupinhas e fraldas de pano. Um bercinho apareceu não se sabe de onde, e chupeta, mamadeiras e um chocalho. No Estácio daqueles tempos um filho de mãe solteira ganhava o bairro como padrinho. Guida não tinha sido a primeira a aparecer sozinha, inventando uma história estapafúrdia. Eram muitas as mocinhas defloradas e perdidas, muitas que mudaram de status de um dia para o outro, por causa de um deslize. (Batalha, 2016, p. 109).

Guida, depois de ter seu filho Francisco e precisar trabalhar para sustentá-lo, encontra Filomena, uma ex-prostituta, que cuidava dos filhos das mulheres do bairro. Após estabelecer essa nova amizade, Guida acabou passando a morar com Filomena por terem se dado muito bem e a compartilhar o cuidado das crianças, ajudando a amiga/sócia a profissionalizar seu trabalho. Francisco cresceu cuidado por “duas mães” e, conforme crescia, ia se deparando com o preconceito da sociedade.

Apesar dos pirulitos e carinhos e mingaus, Chico foi crescendo meio revoltado por ter uma vida que era boa mas não era a certa. Por ter duas mães tão doces quanto renegadas. Por que aquela mulher tinha trocado de calçada e soltado um cuspe junto com um *marafona* ao ver Filomena na rua? Por que naquele dia na feira chamaram sua mamãe Guida de mulher da vida, e por que sua mamãe ficou muito brava quando ele perguntou qual era o problema em ser uma mulher da vida, já que todas as mulheres eram da vida, e não da morte? Por que Filomena só podia chegar na igreja depois que a missa começava e sair pouco antes de terminar? Tudo errado, ele pensava, e quanto mais sabia sobre o mundo, mais raiva ele sentia. Preconceito, pobreza, a falta de um pai, a vida dura das mães, todas essas coisas formavam as duas pontas de um mesmo barbante, que na época ele só sabia que estavam ligadas por intuição. (Batalha, 2016, p. 117).

O conceito de sororidade explorado no romance através da amizade estabelecida entre Guida e Filomena traz uma visão de família muito diferente do padrão estabelecido através da Eurídice, considerada a “normal” para a sociedade. O romance esclarece que Filomena adoeceu depois que Francisco completou onze anos. Assim, apesar da diferença para o Francisco apresentado pela adaptação fílmica, em que a morte de Filomena acontece, quando o menino tem por volta de dois anos, a parte da narração que inclui a personagem se restringe a um capítulo e é pouco explorada, trazendo apesar disso, a experiência da supracitada sororidade e construção de um modelo alternativo de vida se comparado à tal família padrão, só possível apenas para os que já estavam marginalizados, porque esse modelo não poderia entrar na camada “respeitável” da sociedade. Traz também a dificuldade proveniente da discriminação sofrida pelas duas mulheres, como quando Filomena ia à missa, precisando chegar depois do início e sair antes do fim da celebração.

Então, Filomena se viu acometida por um câncer, o que desestabilizou a atividade profissional exercida por ela e Guida de cuidar das crianças do bairro. Guida se empenhou para conseguir as ampolas de morfina necessárias para aliviar suas dores, precisando para isso gastar suas economias e, depois, ter relações sexuais com o dono da farmácia como forma de

pagamento. Após a morte de Filomena, seu João continuou procurando Guida, pois, segundo o texto, ficara viciado nela, desafiando sua personalidade de mulher independente: “Guida virava as costas e tentava pensar noutras coisas. Ela era Guida Gusmão, a mulher que só dormia com quem queria, e quando queria.” (p. 121).

Com a doença e morte de Filomena, as mães do bairro acharam outras cuidadoras para os filhos e Guida conseguiu emprego como caixa de um armazinho. Entretanto, uma febre reumática em Francisco exigiu um tratamento continuado cujo valor o armazinho não pagava o suficiente para saldar. Começou, então, a atender como cabeleireira e manicure, com equipamentos e apetrechos que comprou através de um adiantamento da patroa e passou a trabalhar em seu salão de beleza aos finais de semana. Um tropeço segurando uma injeção de Benzetacil e outros remédios jogou fora o trabalho de oito dias no salão. Não obstante o prejuízo, a medicação precisaria ser tomada no dia seguinte, sob pena de prejudicar irrevogavelmente o tratamento do filho e, por isso, Guida precisou recorrer a seu João, que após o tempo de rejeição, tornou a experiência ainda pior. Guida conseguiu os remédios de Francisco e, dois dias depois, bateu na porta da casa de Eurídice.

3.2.2.1 Marcos

De forma semelhante à de Antenor, abriremos um parêntese para aprofundar a análise sobre o personagem do pai do filho de Guida, o Marcos. Filho de uma traição, pertencente a uma família rica em que era costume casarem-se os primos com as primas a fim de proteger o patrimônio, Marcos deixou-se distrair dos objetivos da família a partir da visão de Guida. Assumiu o namoro com ela, apresentou-se ao pai da moça como estudante de medicina e filho do chefe de gabinete do prefeito.

Para a construção do personagem Marcos, a autora volta, não à infância de Marcos dessa vez, mas a toda a história de sua família, que se caracteriza por muitas gerações de casamentos entre primos, com o objetivo de preservar os genes e as propriedades da família. Marcos, no entanto, foi fruto de uma traição e, por isso, traz características físicas um pouco diferentes, bem como parece herdar da mãe e falta de saciedade em relação àquele círculo fechado de relações. Considerando isso, a narradora parece indicar que Marcos carregava um sentimento de não-pertencimento em relação à sua família que sua mãe também tinha, já que a dinâmica relacional exageradamente exclusiva entre os parentes não foi suficiente para ela. Rompendo assim a herança genética e o sentimento de aceitação das relações familiares

incestuosas ele não tem interesse por se casar com alguma de suas primas e, segundo a narradora, “a única coisa que Marcos queria era alguém para conversar” (Batalha, 2016, p. 90) e foi isso que buscou em Guida, uma moça bonita, que não fizesse parte da sua família.

Mas ela, por sua vez, sabia muito bem o que queria.

O que Guida queria com tantas saídas era fazer aquele moço de cauda. Ela queria passear por aí e ver Marcos seguindo seus passos. Pois não era assim que o amor era descrito nas revistas, nos filmes e nos livros da Biblioteca das Moças? Cabe à mulher o dever de estarrecer o homem com sua beleza, e cabe ao homem a tarefa de lutar por essa mulher depois de voltar a se mexer, passados os primeiros segundos de imobilidade causada pela beleza estarrecedora d'A Escolhida. (Batalha, 2016, p. 86).

Assim, Marcos foi apresentado aos pais da moça, segurando o chapéu em vez de apertar as mãos e usando um cumprimento oriental para que o potencial sogro não percebesse suas mãos suadas de nervosismo. Segundo Bassanezi (2004), apesar de os pais não terem mais a função de arranjar o casamento dos filhos, ainda tinham uma forte influência sobre a questão, especialmente em relação à reputação da moça:

Os parentes do rapaz procuravam evitar que ele se casasse com qualquer uma que pudesse comprometer sua imagem e sua estabilidade doméstica; [...] Entretanto, a influência familiar, ainda que menor que nos tempos do casamento arranjado, permanecia forte e reconhecida como um cuidado que os pais deveriam ter com o futuro dos filhos. A aprovação dos pais também era considerada importante para a felicidade conjugal: “difícilmente um casamento realizado contra a família é bem-sucedido” (Bassanezi, 2004, p. 616).

Diferente de Antenor, Marcos é caracterizado como um menino fraco, mimado pela família rica, que incomodado pela situação em que viveu ao longo da vida, tentou buscar algo diferente, mas, sua dependência da riqueza de seus pais, diante de sua falta de preparo para a realidade, não permitiram que conseguisse continuar com um estilo de vida diferente que tentou buscar. No fim do romance, é apelidado por Guida de Marcos Maricas.

Marcos retorna à história no fim do romance quando Guida resolve entrar em contato através de uma carta para pedir o desquite já que queria se comprometer com outra pessoa, seu Antônio. Ao decidir para onde endereçar a carta, Guida resolve que ele deve ter voltado para a mansão da família e entende que ele deve ter estado lá, escondido atrás das cortinas quando fora grávida procurar por ele e recebeu a resposta de que ele não havia voltado. Depois de um súbito desejo de proteção, ao ver o semblante encurvado da esposa, resolveu ir tomar um café.

Após decidir escrever “apenas o necessário”, Guida descreve em quatro folhas toda a sua trajetória como mãe solo, solicita a liberdade e informa sobre o filho. Marcos também queria a liberdade, pois após experimentar o peso da responsabilidade se ser provedor de sua

família, passou a desejar se comprometer com uma prima de segundo grau, de modo a que pudesse ter acesso ao conforto e privilégios da família sem grande necessidade de atividades laboriosas, especialmente sendo desqualificado para o exercício da medicina. Assim, puderam se encontrar para assinar os papéis.

Aquilo foi, na verdade, um não encontro. Marcos identificou na sala os contornos da ex-mulher e dirigiu seus olhares para tudo que não era Guida. Guida só tirou os olhos do juiz para assinar os documentos. Quando Marcos pegou a caneta ela ainda continha o calor da mão de Guida. Seu nome saiu tremido. (Batalha, 2016, p. 156).

Depois de ir morar com a prima em uma cobertura que pertencia a ela, Marcos passou a receber ordens dela, que vivia descuidada com a aparência. Além disso, passou a trabalhar em um emprego no governo, arranjado pelo pai.

O segundo “marido” de Guida é parte apenas do romance. Chama-se seu Antônio e tem se sente atraído por Eurídice, conforme apresentado na parte destinada a ela. Seu Antônio trabalhava em uma papelaria que pertencia a ele e à sua mãe, com quem morava. Gastava todos os seus dias na monotonia rotineira do comércio, quebrada apenas pela emoção de atender Eurídice, que apresentava para ele atração irresistível. Porém, como mulher casada, ela estava fora do alcance.

Seu Antônio permanece insignificante para a narrativa até Guida aparecer na casa da irmã, depois do incidente com os remédios do filho, que a levaram a depender da ajuda reprovável de seu João.

Foi essa Guida radiante que seu Antônio, o dono da papelaria eternamente apaixonado por Eurídice, conheceu. Sim, era linda. Mas era também muito mais. Guida era um pouquinho de Eurídice, porque as duas levantavam a testa quando gostavam de escutar algo, e davam o mesmo sorriso na hora de se despedir. Eram diferentes em muitas outras coisas, mas seu Antônio não precisava de mais. Só precisava encontrar um jeito de passar mais tempo perto de Eurídice, ou perto de tudo que fosse um pouco de Eurídice. (Batalha, 2016, p. 135).

Guida, por sua vez, encantou-se com o jeito formal com que seu Antônio lhe tratava, seu nervosismo e gagueira iniciais, depois as palavras bonitas e poéticas que dizia a ela e, com isso, passou a ver nele a oportunidade de morar com ele em seu apartamento ao qual ela daria toques femininos de decoração, abastecido de comida, além de um pai para seu filho.

Entretanto, ao tratar de seu Antônio sobre seu filho, Guida descobriu o empecilho que desfez a idealização que criou: a mãe dele, com quem morava e de quem não estava disposto a se separar. Neste momento, a narrativa do romance se volta para Eulália, mãe do pretendente de Guida, e a história de como viveu os primeiros anos que lembra de sua infância sendo muito rica e, após a morte do pai, foi transferida para uma pobreza que nunca aprendeu a aceitar, que a deixou amargurada e disposta a “infernizar a vida de todos”, afastando todos os filhos, restando apenas seu Antônio, o caçula, de quem decidiu nunca se

separar. Depois da história de Eulália, a narrativa contará sobre Isabelle, uma moça que obteve autorização da mãe de seu Antônio para namorá-lo por ser filha de um francês que alimentava em Eulália esperanças de reaver sua vida de luxo de infância com viagens a Paris e mordomias. Seu apoio ao namoro, no entanto, acabou rapidamente devido à morte repentina do pai da moça e junto seus sonhos de passear nas ruas de Paris.

A próxima moça aprovada por Eulália foi uma prima distante de Antônio chamada Henriqueta. Era rica e já estava velha para o matrimônio segundo os padrões da época. A narrativa se detém em alguns parágrafos sobre a situação de Henriqueta, até um beijo na bochecha dado por ela em seu Antônio definir que ele não tinha interesse na prima e ela ir embora para Nova Iorque.

Assim, depois de uma vida inteira de celibato e um cerco atento da mãe, seu Antônio finalmente encontra uma pretendente disposta a lutar por ele. Guida conseguiu que seu Antônio lhe propusesse casamento, apesar das tentativas de sua mãe de afastar os dois através de doenças graves e de fingimentos sobre a hora de sua morte. Sua vitória se deu a partir dos atributos físicos de Guida, que cada vez se tornavam mais atrativos. Ao tentar cobrar um compromisso, seu Antônio se esquivou, mas Guida “negou o acesso a partes do seu corpo já antes desfrutadas”.

Após conseguir o desquite de Marcos, conforme já exposto na parte relativa a ele, Guida e seu Antônio fingem uma viagem à Portugal para se casarem, mas vão, na verdade, a um hotel em Campos do Jordão. Voltaram de aliança e Guida foi morar com Eulália, que não se tornou mais agradável depois de receber a nora em sua casa. Esta tentou a princípio agradar a sogra, mas, ao perceber que não conseguiria, recorreu a orações e até tentou fazer ao marido a proposta de colocar a mãe em uma casa de repouso, dadas suas muitas crises de doenças, o que foi veemente negado. Depois de um tempo, a hora da morte de fato chegou para Eulália, e Guida não foi a mais ágil em prestar ajuda. Segundo a narradora: “[...] quando Guida se chacoalhou e correu até a sala e sim, aquilo que ela queria e não queria pensar que podia acontecer estava, de fato, acontecendo”.

Foram sinceras as lágrimas de Guida no enterro da sogra. Ela chorava por Antônio, que soluçava de dor, e que podia ser considerado o único órfão no mundo com problemas de coronária e pelos na orelha. O luto no apartamento do casal durou um semana. No sábado à noite Guida deu um dinheiro para Chico ir ao cinema e colocou “Besame mucho” na vitrola. Aquela foi a noite em que Antônio deixou de ser órfão. (Batalha, 2016, p. 176).

O final de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha, (2016) oferece, dessa forma, um final feliz para as irmãs Gusmão. Eurídice consegue se livrar da prisão do ambiente doméstico e encontra uma via profissional na literatura e nos estudos universitários.

Já Guida encontra sua libertação no ambiente doméstico, que foi sempre seu sonho. Conquista uma casa e uma família para cuidar e um lugar para exercer seus dotes domésticos de cozinhar, administrar, decorar, etc. Seus sonhos são diferentes e complementares e o propósito do romance com isso parece ser defender que cada mulher, por seu próprio interesse, tenha oportunidade de exercer aquilo que trará para ela realização.

3.2.3 *Zélia*

Além da protagonista, outros personagens têm histórias de sua infância trazidas ao momento presente da narrativa, sua vida adulta, para justificar características ou comportamentos. O primeiro caso que aparece é o de Zélia, a vizinha amargurada invejosa de Eurídice. Segundo o enredo, Zélia fora uma menina muito feliz, que sorria sempre e era cheia de energia; procurava até mesmo fugir do sono para evitar perder a chance de viver. Para a narradora, a infelicidade da personagem começou com o desafortunado destino de seu pai. Duas causas possíveis para ele morrer aos trinta e cinco anos são apresentadas com o tom de sarcasmo que é mantido durante toda a narrativa, o primeiro seria uma sede excessiva que causaria a cirrose responsável por sua morte; o segundo seria uma paixão avassaladora por uma odalisca dançarina de carnaval, filha de um feiticeiro que vingaria o abandono da filha por Álvaro Staffa, atraindo a derrota para a vida dele e de seus descendentes.

A ironia contida no relato da vida de Álvaro, ao oferecer uma hipótese cientificamente aceitável, e ao mesmo tempo, uma opção sobrenatural traz uma inclusão de diversidade religiosa, que parece ser, de certa forma duvidosa, quando confrontada com a versão científica dos fatos. Depois da morte do pai de Zélia, sua família foi morar com um parente. Nessa casa, Zélia encontrou primos que eram maldosos com ela e conseguiram abalar sua alegria e segurança, apontando o defeito de uma boca desproporcional ao rosto com o apelido “boca de gaveta”. Zélia conheceu a amargura a partir de então. Similarmente à Eurídice, a personagem foi ferida em sua autoconfiança. Houve para ela um raio de esperança ao encontrar um primo que morava em Minas Gerais e era rico, com quem Zélia teve a expectativa de se casar, mas que foi frustrada pela disponibilidade de cariocas no baile, decidindo-se o rapaz por “alguns anos de experimentos” antes do casamento. Zélia conheceu no mesmo baile o homem com quem haveria de contrair matrimônio e amargar pelo resto da vida sua falta de ganância, já que o marido não tinha interesse em qualquer progressão social. O texto sugere, assim, que essa foi a história de como Zélia se transformou na vizinha que tinha como melhor ocupação especular maledicências sobre a vida de Eurídice.

Através da história de Zélia, é possível notar que a narradora chama atenção para a desconfiança que os homens inspiram no que diz respeito a seus interesses sexuais e a consequente incoerência de seus desejos repentinos com os compromissos definidos anteriormente, causando infelicidade às suas famílias e assumindo comportamentos que eram aceitáveis para o gênero masculino, mas jamais para as mulheres de seu tempo.

Na obra escrita, a personagem tem um sentimento claro de inveja em relação à Eurídice, passando a vida interessada no que a vizinha fazia com o objetivo de invejar e fazer fofoca.

Depois de um tempo Zélia se olhava no espelho e virava o rosto, contrariada. Difícil dizer se ela era amarga por ser feia ou se era feia por ser amarga. Era a janela a sua salvação. Ali ela podia ver tudo o que não era Zélia. E era ali que ela via Eurídice, essa moça que não parecia estar de todo confortável no lar, e que merecia os julgamentos que Zélia gostava tanto de fazer. (Batalha, 2016, p. 29).

O despeito de Zélia em relação à protagonista parece confirmar uma superioridade da vida de Eurídice se comparada à que ela mesma levava. Na época em que Eurídice testava diferentes receitas culinárias, Zélia critica a pretensão de Eurídice de comprar e preparar todas aquelas comidas exóticas; quando Eurídice resolve costurar para a vizinhança, Zélia se sente feliz por finalmente constatar que a protagonista com suas manias de grandeza havia levado o marido à bancarrota e agora precisava trabalhar para garantir o sustento da família. Ao final, quando Eurídice e sua família vão se mudar acontece a derrota da personagem ao descobrir que os vizinhos de fato haviam “virado ricos”. Essa superioridade de Eurídice em relação à Zélia, entretanto, se torna ainda mais compreensível após a revelação de que a narradora do texto é a própria protagonista, entregando-se assim a parcialidade da versão narrativa.

Conforme já foi apresentado, Zélia vivia amargurada devido às injustiças da vida. Descontava seu mau humor no marido e se ocupava com fofocas e descobrir e espalhar fofocas sobre as outras mulheres. Acerca de Guida, a irmã de Eurídice também incomoda a vizinha amargurada, que não acredita totalmente na história contada pela personagem e faz o que pode para descobrir algo de desmerecedor na vida de Guida. Por fim, consegue, e imediatamente se lança a seu Antônio para desmascarar a origem da esposa. Para a sorte de Guida, no entanto, o marido confia nela e o ato de desmentir a fofoca é suficiente para que seu Antônio desmereça a atitude de Zélia e exija respeito com sua mulher.

3.2.4 *Filomena*

A história de Filomena no romance de Martha Batalha é carregada de muita tristeza, pois a história da personagem é contada em meio a muita pobreza e muito sofrimento, dadas situações de discriminação, violência doméstica, assassinato, doenças, etc. Diferente de *Das Dores*, cujas informações vêm espalhadas em diferentes partes do romance e cuja história a narradora declara que não vai contar, pois o romance não é sobre ela, a história de Filomena aparece na narração de Guida, ao procurar Eurídice, depois da morte da amiga.

Segundo a descrição da personagem, Filomena havia sido a prostituta mais requisitada do Estácio, e o motivo para isso era que seu sorriso dava paz e os homens “gostavam de descansar em seu peito”. Mas isso só até ela contrair sífilis, perder os dentes e os clientes. Foi acolhida pelo bairro, mas passou a cuidar das crianças cujas mães precisavam trabalhar para não depender de ninguém. Ela tratava bem as crianças e estas a adoravam, o que deixava também as mães felizes. Filomena tinha uma queda por recém-nascidos, que os lembravam de seus oito filhos - cinco deles haviam sido encaminhados para a adoção e três, sufocados pelo companheiro da vez. Ela se referia a eles como seus anjinhos que a esperavam no céu.

Filomena recebe Guida em sua casa depois que Francisco nasce e Guida aceita ficar pois também encontra paz junto dela. A amiga se afeiçoa a Francisco e, depois que Guida se recupera, passa a ajudar Filomena no cuidado das crianças, profissionalizando o serviço, aumentando o valor e organizando os horários de saída e chegada das crianças.

De acordo com a narradora, que muda a percepção para o olhar de Francisco acerca de sua família - uma família muito feliz e boa - mas que, por isso começa alimentar no menino uma revolta de, apesar de ter um lar tão amável, sua família não ser aceita nos padrões da época. Assim, Francisco ouve piadas sobre suas mães, sofre discriminação, vê Filomena ter que chegar na Igreja depois que a missa começava e antes que terminasse e, aos onze anos, vê sua mãe Filomena ser acometida de um câncer, que é o responsável pelo fim de sua vida. Antes disso, fica viciada em morfina, levando Guida a usar todos os meios disponíveis para conseguir a medicação (inclusive sua medalhinha de Nossa Senhora e relações sexuais forçadas com o dono da farmácia).

Segundo a narradora, Filomena é recebida no céu primeiramente por um anjo, que a chama de linda, em seguida por São Pedro, que a repreende por beijar o primeiro que viu depois de confirmar que estava linda mesmo, para finalmente ser recebida por seus oito anjinhos. A Filomena de Martha Batalha, apesar de apresentar uma rede de acolhimento, apoio e sororidade para Guida acontece de forma passageira, pois onze anos depois do

nascimento de seu filho - motivo inicial da amizade das duas - parte, deixando Guida em uma situação financeira muito difícil, já que, devido à doença da amiga, as crianças deixaram de ser cuidadas por elas, Guida fica sem casa e sem recursos para sustentar o filho, que, ainda por cima, precisa de medicamentos os quais ela não consegue pagar. Assim, a história de Filomena, diferente da do filme, não aparece como salvação para Guida, mas funciona como mais uma história, que embora aumente o leque de personagens e a representatividade feminina, o faz de forma breve e superficial, acrescentando, todavia, mais um forte apelo emocional à narração. Um ponto a se pensar sobre isso é que, embora a história de Filomena amplie a representatividade feminina, seu drama não se limita a uma realidade dos Anos Dourados, mas se estende até a atualidade através das questões de prostituição e pobreza, doenças sexualmente transmissíveis, violência doméstica, discriminação e a questões de saúde em meio à pobreza. Filomena representa, assim, não só mulheres do tempo de nossas avós, como a autora reforça, mas mulheres daquele tempo e do nosso tempo, que, em meio a situações de marginalização, vivem em condições desumanas e carregam estigmas de suas condições para as quais a sociedade fecha os olhos.

3.3 A mulher do século XX na literatura brasileira: um olhar sobre a diversidade social

Segundo Carla Bassanezi (2004), os chamados *Anos Dourados* no Brasil, traziam o modelo de uma família ideal - o da família de classe média, branca, com a figura do homem como detentora de autoridade e poder sobre as mulheres e provedor da esposa e dos filhos. A mulher era responsável pelas “ocupações domésticas, e o cuidado dos filhos e do marido”.

As páginas das revistas que tratavam de “assuntos femininos” nos levam ao encontro das ideias sobre a diferença sexual predominantes nessa sociedade. *Jornal das Moças, Querida, Vida Doméstica, Você*, as seções *para mulher* de *O Cruzeiro* traziam imagens femininas e masculinas, o modelo de família – branca, de classe média, nuclear, hierárquica, com papéis definidos – regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade, casamento, juventude, trabalho feminino e felicidade conjugal. Essas imagens, mais do que refletir um aparente consenso social sobre a moral e os bons costumes, promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes de sua época. (Bassanezi, 2004, p. 609).

Em muitos pontos vemos representada a sociedade descrita por Bassanezi (2004) em *A vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016). O primeiro se dá na própria caracterização de Antenor, o marido de Eurídice: homem branco, funcionário público do banco, casado com mulher branca, com quem teve dois filhos. A ocupação da esposa é o lar, independentemente de quaisquer aspirações que tivesse. Cozinha, limpa, lava cuecas, faz arroz sem cebolas aparentes. No casamento de Guida, tem-se um quadro parecido. No entanto, Marcos fazia parte da porcentagem dos mais ricos da cidade, tornando Guida inadequada para o lugar de

sua esposa. A família que se forma quebrando as regras de boa moral foge do modelo da classe média pela origem do rapaz e pela falta de aceitação das famílias que causaram um casamento às escondidas.

Com o progresso da situação financeira da família, devido ao empenho de Antenor no trabalho, Eurídice ganha um papel mais confortável a partir da contratação de uma empregada - Das Dores - que trabalha desde a manhã até a noite, deixando a patroa responsável somente pela feira e compras fora de casa. O lazer de Eurídice nos momentos em que não estava envolvida com projeto algum eram as radionovelas diariamente e, ocasionalmente, a narrativa traz a referência ao *Jornal das Moças*, forma de entretenimento principalmente para as mulheres de classe média. Além disso, a família da protagonista segue o modelo “nuclear e hierárquico” e com papéis bem definidos conforme comentado por Bassanezi a respeito da estrutura patriarcal. Um exemplo disso é que, quando Eurídice decide costurar, cria um sistema para fazê-lo de modo que o marido não saiba. Quando ele descobre, o trabalho da esposa é imediatamente interrompido, sem discussão, não importando o compromisso assumido com as clientes ou com a funcionária. O mesmo acontece com todos os demais projetos de Eurídice, que, no final das contas, faz valer o desejo do marido, como era esperado pela lei e pelo padrão de comportamentos da época.

O primeiro casamento de Guida, apesar de rápido, também reproduz o mesmo modelo em que o homem provê o sustento da família, a mulher se ocupa dos afazeres domésticos, deixando o ambiente agradável e preparando comidas gostosas, mantendo-se bonita e cheirosa para receber o marido no fim do dia. As decisões são tomadas por ele, as dificuldades (financeiras no caso de Marcos e Guida) não são compartilhadas com a esposa, que aceita as decisões do marido sem questionamentos. Para Guida e Marcos, isso aconteceu com a mudança de residência, assim como a mudança do consultório dele. Apesar de desconfiada, Guida não colocou obstáculos para que se cumprissem as decisões do marido. Mesmo depois, ao conhecer seu Antônio, entende-se que Guida mantinha as mesmas aspirações de se tornar uma esposa tradicional dentro do modelo padrão de família da época.

Ela podia vislumbrar no rosto de seu Antônio os anos restantes de sua vida. Os dois juntos no apartamento do solteirão, Chico ganhando a figura do pai que tanto lhe faltava. Guida passando as roupas em frente à TV, paninhos de crochê sob os bibelôs da estante, e nunca, nunca mais, sopa de grão-de-bico para o jantar. Não era exatamente amor o que ela sentia por Antônio. Era afeto, que naqueles meses de flerte foi promovido a amor para justificar o sonho das roupas passadas em frente à TV e a decoração em tons de azul do quarto de Chico. (Batalha, 2016, p. 135 e 136).

Através do romance, sente-se a opressão dessa estrutura para além da felicidade aparente retratada para a sociedade que enxergava nesse modelo o ideal: Eurídice é obrigada a

renunciar às suas potencialidades em nome do modelo social; Guida, sendo uma mulher inteligente e habilidosa, deve obedecer silenciosamente ao marido inexperiente e incompetente. Na tradução cinematográfica *A Vida Invisível*, de 2019, as mesmas questões se apresentam. É o caso de uma cena que enfatiza essa condição: após a esposa ser aprovada no conservatório de música, Antenor questiona se agora ele deveria colocar um avental e ir varrer a casa, deixar seu emprego para cuidar de Cecília e fazer a comida. A forma que Antenor fala de cada uma dessas atividades denota uma ironia decorrente do fato de que esse não era o papel de um homem. No contexto atual, com a presença forte da mulher no mercado de trabalho e com remunerações muitas vezes superiores às do marido, além do recente aumento de trabalho através de *home office*, o tom de fala de Antenor se tornou injustificável, já que essa é uma discussão pertinente para muitas famílias. Os homens passaram a assumir o papel do cuidado dos filhos e da realização de atividades do lar enquanto a mulher está fora de casa no exercício de suas atribuições profissionais. Além disso, tornou-se aceitável e até indispensável para muitos casais dividir de forma balanceada as atividades domésticas, já que as exigências profissionais tornam impossível para as mulheres concentrar em si unicamente todo o cuidado do lar. Para a sociedade de meados do século XX, entretanto, essa possibilidade não existia, conforme reforça Bassanezi:

Essas afirmações⁸ não surpreenderiam uma esposa comum criada nos moldes das mulheres de classe média dos anos 50 no Brasil. Sendo herdeira de ideias antigas, mas sempre renovadas, de que as mulheres nascem para ser donas de casa, esposas e mães, saberia da importância atribuída ao casamento na vida de qualquer mulher. Teria aprendido que homens e mulheres veem o sexo de maneira diferente e que a felicidade conjugal depende fundamentalmente dos esforços femininos para manter a família unida e o marido satisfeito.” (Bassanezi, 2014, p. 607 e 608).

Eurídice, entretanto, não teve problemas relativos à infidelidade de Antenor. Esse é um dos motivos que a faz pensar que aquele era um “homem ideal” já que ele “não sumia em orgias e em casa não levantava a mão.” (p. 33). A parte dos esforços femininos para manter o marido satisfeito é tratada por Batalha de forma irônica:

Ele só não gostava de ser incomodado quando ouvia seu rádio ou quando lia seu jornal, quando dormia até tarde e quando descansava depois do almoço, e desde que seus chinelos permanecessem em paralelo ao pé da cama, que seu café fosse servido quase fervendo, que não houvesse natas no leite, que as crianças não corressem pela casa, que as almofadas permanecessem na diagonal, que as janelas fossem fechadas nunca depois das quatro, que nenhum barulho fosse feito antes das sete, que o rádio nunca estivesse muito alto ou muito baixo, que nunca, de forma alguma, ele tivesse que repetir o mesmo prato em duas refeições, e que os banheiros cheirasse a eucalipto, ele não exigia demais. (Batalha, 2016, p. 33).

⁸O temperamento poligâmico do homem é uma verdade; portanto, é inútil combatê-lo. Trata-se de um fato biológico que para ele não tem importância. (Bassanezi, 2004, p. 607).

Nessa visão a respeito da função da esposa, os esforços necessários para deixar um marido satisfeito exigiam que a casa girasse continuamente em torno de suas vontades e manias. A esposa deveria ter um absoluto controle sobre as crianças, de modo a evitar que tivessem liberdade de correr e brincar dentro da própria casa, uma criatividade incansável na cozinha e um serviço interminável para manter o ambiente aos moldes do desejo do marido, o que significava incessantemente viver para agradá-lo.

Além de tratar frequentemente de conselhos, dicas e matérias sobre a vida das mulheres casadas, fato que propagava e defendia o retrato da sociedade patriarcal com o modelo padrão de família a ser buscado e valorizado e com as funções sociais bem definidas e inquestionáveis, as revistas femininas da época também determinavam como deveria ser o comportamento das moças solteiras, a partir do ideal romântico de casamento e da ideia de uma jovem respeitável e de reputação ilibada.

As revistas da época classificavam as jovens em moças de família e moças levianas. Às primeiras, a moral dominante garantia o respeito social, a possibilidade de um casamento modelo e de uma vida de rainha do lar – tudo o que seria negado às levianas. Estas se permitiam ter intimidades físicas com homens; na classificação da moral social estariam entre as moças de família, ou boas moças, e as prostitutas. As moças de família eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem mal faladas. Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes. Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio enquanto aos rapazes era permitido ter experiências sexuais. (Bassanezi, 2004, p. 610).

O romance de Martha Batalha parece representar essa dualidade a partir das personagens de Eurídice e Guida. Enquanto a primeira irmã, a caçula, que dá nome ao romance se encaixa nos padrões da época apesar do sofrimento que isso traz, a mais velha, por decisões erradas ou por uma postura “rebelde”, suscitando soluções alternativas para resolver seus problemas, passa a ser considerada como imoral pela sociedade, sofrendo, como consequência, a marginalização e a necessidade de ocultar parte de sua história sob o risco de ser descartada (por seu Antônio no fim do romance, por Eurídice, que ouviu uma história só parcialmente verdadeira da irmã). No caso de Guida, é interessante notar que, no romance, apesar de ter consciência dos jogos de conquistas necessários para se conquistar um marido e mantê-lo interessado, arquiteta todo o plano de fuga e de casamento escondido sem abrir mão da castidade imposta e exigida pela sociedade. Esperar até o casamento para ter uma vida sexual ativa mesmo depois de sair da casa dos pais de forma escandalosa para os padrões da época parecia a atitude certa para manter seu valor perante o olhar dos pais e da sociedade. “Depois do casamento voltaram para a casinha que alugaram em Vila Isabel, e só então Marcos foi autorizado a dormir no quarto com Guida.” (Batalha, 2016, p. 96).

É claro que para casar, as jovens teriam de conhecer rapazes – já estava fora de moda casar sem afeto, apenas pela vontade dos pais – então, a ênfase na educação para o autocontrole das moças tornou-se ainda mais uma preocupação social. Os pais já não poderiam ser tão rígidos e as jovens deveriam aprender a controlar-se a si mesmas, distinguir o certo do errado de forma a conservar suas virtudes e a conter sua sexualidade em limites bem estreitos: dando-se ao respeito. (Pinsky, 2022, p. 610).

Essa expectativa de postura de respeito era restritiva às mulheres, pois dos homens não era esperada a mesma castidade e autocontrole. Guida une seu desejo de casar e o fato de encontrar um estudante de medicina como pretendente ao horror que a família do rapaz causa nela. Seu instinto materno faz com que decida salvá-lo daquele lugar e, de forma quase inocente, ela sai de casa, mas nega a entrada do rapaz ao seu quarto antes de casar. No entanto sua intenção inicial de voltar para a casa do pai depois de casada e contar o motivo do casamento às escondidas, sendo reintegrada à família sob a compreensão amorosa dos pais é deixada de lado e Guida não quer voltar à família e assumir a realidade, preferindo negá-la inventando histórias que façam-na parecer menos sofrida e escondam seus métodos desesperados, que não seriam facilmente compreendidos. Como é colocado no romance, ela não fora a primeira a aparecer sozinha, inventando uma história estapafúrdia (ibid., p. 109). Todavia, no bairro pobre em que foi morar depois que o filho nasceu, o Estácio, ela foi acolhida numa rede de sororidade que forneceu apoio material à criança e psicológico à mãe. Já em Vila Isabel, bairro de classe média em que Eurídice morava, sua história foi ouvida com desconfiança e maldade, pois assim que foi capaz de descobrir algo diferente da história contada por Guida, Zélia começou a espalhar maledicências, até ir contar a seu Antônio a verdade envolvendo sua esposa.

Uma questão pertinente em relação à essa família modelo destacada em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Batalha, 2016) é que por mais que ela representasse uma importante parcela da população brasileira dos Anos Dourados ela é excludente de muitas outras organizações familiares que não se encaixam no referido padrão. Quer dizer, há uma maioria de pessoas da classe econômica menos privilegiada, que pode ter representação nas questões de gênero da vida de Eurídice, mas que vive dificuldades diversas em relação à sua situação financeira. Dessa forma, a representação de Eurídice no romance de Batalha é a de uma posição privilegiada economicamente, em detrimento da história de Guida, Das Dores, d. Maricotinha, que, apesar de aparecerem, no que se define como a história das nossas avós, não alcançam essa representação social pretendida pela autora. Consequentemente, a representação social das mulheres do romance é prioritariamente a de Eurídice.

Apesar do foco que é defendido acima, nas histórias secundárias, pode-se alcançar algumas situações diversas da tida como padrão. Isso fica claro quando, enquanto Eurídice sofre por não poder explorar suas habilidades profissionalmente, outras personagens são obrigadas a trabalhar para garantirem o sustento da família, como é o caso de d. Maricotinha, que, segundo a narradora, não achava a vida uma dádiva. Achava a vida um absurdo por ter de trabalhar como costureira depois dos cinquenta após perder o marido.

Sobre o trabalho exercido pelas mulheres a principal figura é a de Eurídice com seu desejo de exercer uma atividade profissional que desse a ela uma função social para além do ambiente do lar. No entanto, a aspiração profissional de Eurídice é diferente de qualquer outra personagem que tenha um exercício profissional dentro da narrativa, pois todos os outros trabalhos realizados por mulheres no romance são devidos à necessidade financeira como já foi demonstrado para o caso de d. Maricotinha, Das Dores, Guida, Filomena. Além disso, algumas outras mulheres, provenientes de classes mais abastadas são donas de estabelecimentos comerciais, como é o caso de Eulália.

Na adaptação cinematográfica, Eurídice aspira a ser pianista. Contudo, no meio de seus planos surge um casamento, que parece, em certo nível, arranjado por seus pais dada à exposta amizade entre eles e Seu Feliciano, fornecedor de farinha para a padaria de seu Manuel. Eurídice, em seu casamento, acredita que poderá dar continuidade a seu plano de estudar no Conservatório da Áustria. Mesmo depois de grávida, ela ainda acredita que conseguirá conciliar seu sonho com seu sim matrimonial.

Bassanezi, ao tratar da questão da inserção da mulher no mercado de trabalho, mostra suas aspirações profissionais nos anos 1950:

No pós-guerra e por toda a década de 1950, é muito comum que as moças de classe média que trabalham ou estudam interrompam estas atividades com o casamento. Como observou o sociólogo Emílio Willems em 1954: “apesar do fato de que as mulheres podem, agora, escolher entre várias possibilidades profissionais, ainda há poucas mulheres, no Brasil, que seguem alguma carreira”. Para a maioria esmagadora delas o casamento está em primeiro plano e nem estudos nem profissão fazem com que ele seja adiado ou rejeitado. Ao longo dos Anos Dourados, é comum ouvir que carreira e matrimônio são inconciliáveis. As mulheres encontram muitas barreiras ao tentar prosseguir com os estudos universitários ou investir em uma profissão. Invariavelmente seu trabalho profissional será considerado bem menos relevante que o do chefe de família. (Pinsky, 2014, p. 177).

Apesar dos esforços de Eurídice, é muito custoso para ela continuar com as aulas de piano e as práticas depois de assumir as obrigações de mulher casada. Seu professor lhe diz, minando sua esperança, depois que ela apresenta motivos para justificar o fato de não se sair bem - o calor, a gravidez, a doença da mãe - que ela havia sido promissora. Além disso, as pessoas a olham com estranheza quando ela afirma sua intenção de continuar estudando

música depois de se casar. Nota-se essa falta de compreensão por parte de Zélia, de Antenor, de seu Manuel.

Segundo Pinsky (2014), outra revista vigente durante os Anos Dourados, era considerada mais liberal que *Jornal das Moças* era chamada *Querida*. A autora destaca uma citação da revista em que, apesar de menos conservadora que o *Jornal das Moças* ainda traz conselhos abertamente contrários ao desenvolvimento profissional das mulheres, embora defenda que “não há como proibi-las de ter uma profissão sem torná-las infelizes” (Pinsky, 2014, p. 186).

[...] a tentativa da mulher moderna de viver como um homem durante o dia, e como uma mulher durante a noite, é a causa de muitos lares infelizes e destroçados. [...] Felizmente, porém, a ambição da maioria das mulheres ainda continua a ser o casamento e a família.

Muitas, no entanto, almejam levar uma vida dupla: no trabalho e em casa, como esposa, a fim de demonstrar aos homens que podem competir com eles no seu terreno, o que frequentemente as leva a um eventual repúdio de seu papel feminino. Procurar ser, à noite, esposa e mãe perfeitas, e funcionária exemplar durante o dia, requer um esforço excessivo e demasiada energia da parte de uma mulher, por mais forte e capaz que seja. O resultado, geralmente, é a confusão e a tensão reinantes no lar, em prejuízo dos filhos e da família. É certo que muitas jovens esposas exercem esta dupla tarefa, logo nos primeiros anos após o casamento, a fim de ajudar o marido a tomar o seu primeiro impulso na nova vida que se inicia. É esta, todavia, em regra geral, uma fase temporária, cuja finalidade é aumentar os meios ainda insuficientes da família que se está formando, e à qual a mulher se adapta no sentido de “compartilhar” e não de “competir”, e sem perder de vista sua função primordial e definitiva de esposa e de mãe [...]. (Joseph Whitney, “Lugar de mulher é o lar”, *Querida*, n. 84, 11.1957 apud Pinsky, 2014, p. 186 e 187).

A partir dessas afirmações, pode-se elaborar uma compreensão acerca de qual era o papel da mulher na sociedade brasileira dos Anos Dourados, e do que se esperava dela a partir de um lugar em que não havia possibilidades de escolhas e que, se estas aconteciam, eram passíveis de reprovação e de consequente marginalização com perdas possivelmente irreparáveis como as das personagens de Batalha e Aïnouz em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a exemplo de Guida.

Um produto cultural interessante que faz essa contextualização da condição da mulher e seus papéis sociais no referido momento histórico é a minissérie *Anos Dourados*, escrita por Gilberto Braga, sob a direção de Roberto Talma e exibida pela primeira vez pela Rede Globo no ano de 1986. A narrativa tem como casal protagonista os personagens Marcos (Felipe Camargo) e Lurdinha (Malu Mader), ambos adolescentes estudantes. No entanto, Marcos é filho de Glória (Betty Farias), uma mulher separada e a partir daí, propaga-se uma sucessão de discriminações na sociedade carioca, como mulheres que não aceitam a convivência dos filhos com Marcos, ou o consideram de má-índole por causa da separação de seus pais; a mãe de Lurdinha, que não o aceita como namorado da filha pela situação de seus pais; a mãe de

um amigo, que teme que o rapaz dirija o carro do esposo; a própria profissão de Glória, que é a de atendente de um cabaré noturno, forma que encontrou para proporcionar condições de estudo para o filho. Apesar dos esforços da mãe e do bom relacionamento com os rapazes de sua idade, Marcos não pode ser equiparado aos amigos, cujos pais permanecem juntos perante os olhos da sociedade, que não aceitava a separação, e como já visto, nem tinha previsão legal para o divórcio. Assim, apesar de não aceitar a falta de compromisso do marido para com os papéis de esposo e pai, Glória se depara com consequências não só para ela, mas também para o filho ao se separar, o que reforça muitas das questões trazidas por Batalha em seu romance.

4 O FILME

4.1 A vida invisível de Karim Aïnouz: Um melodrama tropical para preencher lacunas.

O filme *A Vida Invisível*, sob a direção de Karin Aïnouz, foi lançado em 2019 no Festival de Cannes, onde ganhou o prêmio da Mostra Um Certo Olhar e, embora tenha sido escolhido para representar o Brasil no Oscar como Melhor Filme Estrangeiro, não foi selecionado.

A narrativa filmica começa com as duas irmãs andando por uma espécie de bosque ou floresta, com o Cristo Redentor de fundo e, no meio do passeio, se perdem uma da outra, o que as leva a se procurarem mutuamente e escutarem suas vozes chamando, sem, todavia, se encontrarem. Essa cena inicial representa todo o *leitmotif* do filme: a busca das duas irmãs, que, embora morando tão perto, não conseguem se reencontrar em vida, após a fuga da mais velha, Guida, para a Grécia a fim de casar com um marinheiro com quem se encontrava escondida dos pais e sob a cobertura de Eurídice, irmã mais nova, mesmo a contragosto. A Grécia, no entanto, aparece apenas como uma projeção de lugar distante, uma vez que a narrativa do filme *A vida invisível* é completamente carioca, e tudo acontece envolto na cidade. O cenário é composto por personagens de classe média e de classe trabalhadora, com a imagem de favelas, bares suburbanos, bem como com um restaurante em que famílias tradicionais têm seu jantar de natal e em que pessoas simples não são bem recebidas.

Guida escreve em uma carta deixada ao pai que se casará em Atenas e voltará ao Brasil em seguida. Eurídice fica em casa com a responsabilidade de ser a filha que não traz decepções e se encarrega de orgulhar a todos. Na noite da fuga, acontece na casa das irmãs um jantar em que Guida pede à Eurídice que vá entreter as visitas, tocando piano para que consiga sair sem que os pais notem. Eurídice resiste a princípio, mas atende. Da mesma forma, parece estar sempre tentando agradar a todos à sua volta em detrimento de sua própria vontade.

A mesma resignação da personagem é mostrada quando, em vez de fazer a seleção para o conservatório de música que tanto queria, Eurídice se casa com Antenor Campelo, passando a ser Eurídice Gusmão Campelo, o que parece deixar seu pai muito feliz. No dia de seu casamento, conversa com Zélia, uma vizinha amiga e experiente, que carrega a frustração de não conseguir ser mãe. Durante o diálogo, Eurídice parece inexperiente e ingênua frente à nova vida que terá. Diferente da irmã, que já havia iniciado suas experiências sexuais com o namorado, Eurídice não experimentou muitas intimidades com Antenor até o casamento. Além disso, deixa bem claro que não pretende ter filhos porque continua com planos de fazer

a próxima seleção para o conservatório de música e cumprir seu desejo de ser pianista, dado seu grande talento e gosto.

Enquanto isso, Guida também não teve sorte na realização de seus anseios românticos. Ao aparecer de volta ao Rio, grávida, explica em carta para a irmã que o namorado era um mau caráter, que devia ter muitas mulheres esperando em suas viagens e muitos filhos para serem criados sem pai, como o dela será. Vai, então, à casa de seus pais, onde é recebida com muita alegria pela mãe, que a abraça e beija afetosamente, mas rejeitada grosseira e violentamente pelo pai, que a manda embora, dando a ela dinheiro para que não volte mais. Guida, em sua breve passagem pela casa dos pais, indaga sobre a irmã e recebe a notícia falsa de que Eurídice foi para Viena, estudar no conservatório de música. A partir deste momento, Guida vai embora e passa a escrever cartas para Eurídice, endereçadas à casa de seus pais, na esperança de que estas as encaminhem ao suposto conservatório.

Simultaneamente, a outra, grávida, contrata um detetive para encontrar Guida. E assim as duas se correspondem sem conseguirem fazer seu contato chegar à destinatária, sendo desviado por informações falsas e mentiras.

O filme de Aïnouz se trata, assim, de um melodrama brasileiro. Segundo Vaz (2021), Aïnouz acaba por ressignificar o melodrama em *A vida invisível* (2019), propondo o que chama de melodrama tropical, que segundo o diretor teria surgido após a finalização do filme, sem uma racionalização calculada (Vaz, 2021).

Além desse aspecto particular de gênero, outro traço particular da narrativa é a representação de elementos do movimento tropicalista de várias formas. Simbolicamente, a perda e a busca das irmãs na floresta no início aponta para o tropicalismo com que o Brasil foi representado na terceira fase do Cinema Novo, que pretendeu, de acordo com o site da Academia Internacional de Cinema, “chocar e romper com a arte “bem comportada””. Segundo Pedro Strazza, as cores tropicais aparecem também nas referências emocionais do filme. Para o crítico, isso se apresenta da seguinte maneira:

“Se o azul delimita o espaço de opressão, o amarelo surge como um alívio (de memória da irmã para Eurídice, de independência a Guida), enquanto o vermelho atua como base dos momentos de maior explosão emocional, e é nessa intercalação visual que o filme permite ao espectador sentir as idas e vindas de ambas as personagens no decorrer dos anos.” (Strazza, 2019).

De forma semelhante e direta, a capa do filme também indica essa ligação com o movimento tropicalista⁹:

Figura 5: Pôster de A vida invisível



Fonte: Adoro Cinema (2019).

Ao longo da narrativa, surgem várias cenas que retratam realidades pertinentes à vida de dois tipos de mulheres, representados pelas irmãs Gusmão: Eurídice, casada com um homem que lhe proporciona segurança financeira, precisa adiar continuamente seu sonho de estudar no conservatório na Áustria. Entretanto, seu casamento não parece ser um ambiente de alegrias para ela. Muitas vezes a presença do marido provoca irritação, demandando atenção para a realidade da casa e da família, exigindo por vezes que feche os olhos para as coisas que são alvo do seu próprio interesse, como a busca pela irmã e o estudo da música. Ao mesmo tempo, Eurídice é responsável por tarefas exaustivas, tais como cuidar da mãe em sua fase de enfermidade, acolher o pai em sua casa após a morte da mãe, encarregar-se de atividades domésticas como o preparo do jantar e a organização do quarto da bebê.

Enquanto isso, Guida representa outra classe de mulheres - a das mães solo. Expulsa da casa dos pais, ela se torna independente, dona das próprias decisões e única responsável por criar o filho. Ela é trabalhadora, diarista e funcionária de um navio, gosta de sair para beber com amiga(s), de dançar, de ir e levar o filho e a amiga para comer em restaurantes, mas, ao mesmo tempo, é oprimida e limitada pela configuração social da época. Dessa forma, ela encontra em seu trabalho discriminação de sexo, preconceito no restaurante a que vai para comer rabanada de Natal e é impedida pela lei da época de sair do país (em busca da irmã)

⁹ De acordo com o Alencar [s.d.], o Tropicalismo foi um movimento brasileiro de ruptura cultural principalmente na música, tendo como principais nomes os cantores-compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Chico Buarque, dentre outros. Segundo a Academia Internacional de Cinema (AIC), o movimento serviu de inspiração para a Terceira Fase do Cinema Novo, com uma estética que remetia às cores da flora brasileira, “com influência da cultura pop e do concretismo, abusando do exagero”. Tinha como objetivo romper com a arte bem-comportada. (AIC, 2018, n.p).

com o filho, mesmo sendo registrado unicamente com o nome da mãe, pela necessidade de uma autorização do pai da criança, que nunca sequer o conheceu. Assim como ocorre no romance, Guida encontra uma rede de apoio, uma vizinha, que se torna sua família, começando por cuidar de seu filho para que ela trabalhe, até se tornar uma grande amiga, que lhe deixa sua casa e um novo nome, que servirão de espaço para a construção de uma escola. A construção da narrativa com base em oposição bem definida de caracterização de personagens e situações bem delimitadas, dão ao filme um tom melodramático. Ao tratar do melodrama, Hoffman afirma que

Melodramas clássicos com frequência são muito puritanos, e isto não se aplicaria a essas mulheres. Eu não mostro mulheres chorando. Trata-se de resistência no meu filme, as lágrimas deixo ao público. Pensei muito sobre o que distingue melodramas de diferentes culturas, por exemplo, um melodrama egípcio de um mexicano. Este é um melodrama decididamente brasileiro. (Hoffman, 2019, n.p).

Outro ponto importante para o desenvolvimento da narrativa do filme é a relação com o contexto da imigração portuguesa. Essa questão se apresenta através do pai das irmãs, que é motivo de opressão das mulheres do filme: Eurídice, Guida e sua mãe. A figura patriarcal é causa de desgraça para as três mulheres principais da narrativa, impondo a elas a impossibilidade de alcançar seus sonhos por causa de seus valores, representantes de uma sociedade antiga e inadequadamente conservadora, que tem como hábito a exploração dos mais fracos. Além disso, a origem de Seu Manuel traz uma ideia da busca da sociedade brasileira de reproduzir os valores europeus e norte americanos como os propagados no período pós guerras relativos à mulher e seu papel como esposa e dona de casa, o dito “Anjo do lar” conforme defendido por Woolf (1931).

Assim, podemos perceber nas obras em questão um caráter político importante, pois, tanto a autora quanto o diretor comunicam a partir de decisões e recursos que, criadores de discursos, carregam um forte apelo de engajamento social. Ao tratar dessa discussão, Karim Ainouz (2024) afirma que é importante preencher as lacunas das personagens que não são costumeiramente representadas no cinema. Ou seja, o diretor tem poder de acrescentar elementos na obra de chegada para que essas obras dialoguem de forma mais efetiva com o público receptor.

Quanto ao poder de interferência da visão do diretor no processo de produção cinematográfica, Martin (1995, p. 17) declara que “(A imagem) resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador.”

No entanto, o que interessa não é exatamente o que o diretor pretendia comunicar, mas o que de fato a obra comunica e através de quais recursos, como reforça o autor:

Escolhida, composta, a realidade que aparece na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva, a do diretor. O cinema nos oferece uma imagem artística da realidade, ou seja, se refletirmos bem, totalmente não realista (veja-se o papel dos primeiros planos e da música, por exemplo) e reconstruída em função daquilo que o diretor pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (Martin, 1995, p. 24).

Mesmo assim, considerando todo o contexto temático da produção cinematográfica de Karim Aïnouz não há como realizar uma análise utopicamente formalista. No campo da literatura, por exemplo, existem correntes de estudo do texto a partir de uma proposta mais formalista, como é o caso do formalismo russo protagonizado por Tzevan Todoróv em que se propõe uma análise literária a partir de um método científico, diferenciando a linguagem literária da linguagem cotidiana, e que associa os estudos literários aos estudos linguísticos. No entanto, ao pensar nas obras abordadas nesta pesquisa, torna-se fácil perceber que, em um contexto de repressão política de um poder conservador, elas seriam facilmente proibidas mesmo de serem adaptadas, o que torna inútil buscar uma forma crítica que desconsidere os fatores externos à obra aqui abordados. Ao reforçar esses aspectos, quanto mais o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como o das palavras, mais poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.

Para Martin, no entanto, a personalidade do diretor e sua concepção de mundo é um caminho para se evitarem erros de interpretação.

[...] É perfeitamente possível evitar todo erro de interpretação recorrendo-se a uma crítica interna (referência ao filme enquanto totalidade significativa que jamais pode ser inteiramente equívoca) e externa (a personalidade do diretor e sua concepção de mundo podem indicar a priori o sentido de sua mensagem) do documento fílmico. (Martin, 1995, p. 28).

Corroborando em pensamento, em entrevista à revista *Elle* acerca de seu filme *Firebrand* (2023), Aïnouz também demonstra concordar que história e visão do autor influenciam na obra:

“Não acredito na monarquia”, diz Karim. Mas, à medida em que mergulhava no assunto, percebeu que poderia trazer sua contribuição para o tema. “Precisava de uma aventura nova. E a possibilidade de contar uma história sobre um poder colonial na perspectiva de alguém que vem de dois países que sofreram muito com essa dominação – o Brasil e a Argélia (onde seu pai nasceu) – me pareceu politicamente muito interessante. (Aïnouz, 2024, n.p).

Como é possível perceber através dessa fala, ele assume que a visão do diretor é responsável e é influenciada por sua identidade, ou seja, sua história e origem (neste caso)

interferem na direção que é dada à obra, principalmente através da condução da narrativa. Sugere então que uma história vai ser recontada, mas a partir de uma visão diferente, que acrescenta uma nova perspectiva. Por exemplo, seria possível pensar numa situação hipotética: um habitante originário de um país colonizado traçaria o retrato de uma época e mundo muito diferentes de um país imperial e uma dinastia terrivelmente conturbada em seus anos de estabilidade.

Dessa forma, assim também em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2019) o diretor busca preencher a lacuna das personagens que tem apelo reduzido no romance, já que o foco é direcionado para Eurídice e de forma muito dispersa para os muitos outros personagens que são apresentados. Na tradução de Aïnouz, muitos personagens são excluídos, fazendo com que haja espaço para que outras ganhem mais importância, como é o caso de Filomena. Pelo fato de o foco central ser as irmãs Eurídice e Guida, o diretor extingue da narrativa fílmica todos os personagens não diretamente a elas ligados e ainda trata de forma genérica, por exemplo, o pai de seu filho, enquanto extrai sua história de vida, de modo a deixá-lo mais parecido com o perfil do homem mulherengo e mentiroso, responsável pela gravidez de muitas mocinhas iludidas, com quem mostravam pouco compromisso após terem com elas relações sexuais originadoras de gravidezes não planejadas. O resultado dessa seleção de personagens é um foco narrativo muito mais direcionado, que se desenvolve com o olhar voltado para poucos personagens, partes desse núcleo familiar que levará o filme a ser chamado de melodrama, mas que, mesmo assim, ainda trazem grande profundidade emocional a suas representações.

4.2 A identificação arquetípica das protagonistas

Carl Jung traz para os estudos da psique humana o conceito de arquétipos. Seus estudos trazem para a discussão sobre o conhecimento da mente o significado das imagens e dos símbolos, segundo padrões que, de acordo com o autor, se repetem no comportamento humano à maneira dos instintos. Ou seja, existem áreas que, por um padrão biológico, vão apresentar um padrão de comportamento identificável mesmo em tempos e culturas diferentes, a saber, o comportamento sexual, comportamentos relativos ao nascimento e à morte, relação com a mãe e com a/o parceiro, etc. Para Jung, a linguagem humana é formada por símbolos, o que faz com que o autor perceba as imagens e os símbolos também como característicos do ser humano.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente

explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (Jung, 2016, p. 19).

O autor define ainda a ideia de inconsciente coletivo:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (Jung, 2016, p. 53).

Já os arquétipos são, segundo o autor, “formas existentes na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar”. Dentre os arquétipos citados pelo autor, há, por exemplo, o anima (aspecto feminino presente na mente dos homens), o das ideias religiosas, a ideia de nascimento e morte (e ressurreição), para citar alguns. Assim, essas espécies de padrões que funcionam como instintos, mas em um nível mental, definem modelos de comportamento que são reconhecidos por serem repetitivos dentro do esperado para um ser humano. De acordo com Léon Daudet (*apud* Jung, 2016), “na estrutura da personalidade existem elementos ancestrais que repentinamente podem irromper sob certas condições. Através disso, o indivíduo pode precipitar-se subitamente em um papel ancestral.” (Jung, 2016, p. 129).

Considerando a força da comunicação imagética do cinema e a construção das personagens Guida e Eurídice, pode-se pensar em um viés complementar de oposições, exploradas por Karim Aïnouz - enquanto Eurídice é branca, Guida tem a pele mais escura, Eurídice é alta, Guida é baixa, Eurídice é mais infantil, Guida tem uma postura mais adulta. Essa caracterização pode ser entendida a partir do conceito de arquétipo de modo a entender o significado das imagens de Eurídice e Guida na mente do espectador para, a partir daí, buscar outros recursos que enriquecem e complementam a construção das personagens.

O significado formado pelos arquétipos inicialmente definidos por Jung além dos estudos sobre os símbolos, no entanto, não se restringem à formação de um ícone superficial a partir da imagem. Ela funciona como ponto de partida, mas conduz a um valor muito mais complexo.

Nossa psicologia médica que se desenvolveu através da prática profissional insiste na natureza pessoal da psique. Refiro-me principalmente às opiniões de FREUD e ADLER. Trata-se de uma psicologia da pessoa* e seus fatores etiológicos ou causais são considerados quase sempre como pessoais por sua natureza. No entanto, esta psicologia se baseia em certos fatores biológicos universais, por exemplo, o instinto sexual ou a exigência de auto-afirmação e de modo algum apenas em qualidades pessoais. A psicologia da pessoa é forçada a isso, uma vez que pretende ser uma

ciência explicativa. Nenhuma dessas concepções nega os instintos, que são comuns aos animais e aos homens, nem a influência que exercem sobre a psicologia pessoal. Os instintos são entretanto fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência, que a moderna psicoterapia se vê diante da tarefa de ajudar o paciente a tomar consciência dos mesmos. Além disso os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independente do grau de consciência. Por isso eles são analogias rigorosas dos arquétipos, tão rigorosas que há boas razões para supormos que os arquétipos sejam imagens inconscientes dos próprios instintos; em outras palavras, representam o modelo básico do comportamento instintivo. (Jung, 2016, p. 54).

Assim, segundo o autor, há imagens que são reconhecidas por qualquer pessoa independente da cultura e do tempo porque despertam um reconhecimento intrínseco a questões humanas como a morte, a sexualidade, a relação parental com a mãe.

Em seu livro *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2000), o autor explica sobre os aspectos psicológicos relacionados com o arquétipos materno, ou seja, que trazem questões relacionadas à esfera instintiva da pessoa, que tem na mãe o vínculo com alguma perturbação mental ou de personalidade, algum tipo de trauma ou complexo materno. Pode-se entender na personagem de Eurídice Gusmão complexos deste tipo, que influenciam suas relações principalmente com a irmã, Guida, o pai e o marido Antenor.

A mulher do terceiro tipo, isto é, a que se identifica com a mãe, pela paralisação dos próprios instintos, não será necessariamente uma nulidade sem esperança. Normalmente há pelo contrário a possibilidade de que, mediante uma projeção intensa da alma, se encha o recipiente vazio. Disto depende esta mulher: sem o homem, ela não consegue nem de longe chegar a si mesma; deverá ser literalmente raptada da mãe. Além disso, terá de desempenhar por um longo período de tempo, com o maior esforço, o papel que lhe cabe, até o limite de suas forças. Assim ela talvez conseguirá descobrir quem é. Tais mulheres podem ser esposas capazes dos maiores sacrifícios por homens que existem unicamente através de sua identificação com uma profissão ou um dom, mas que de resto são e permanecem inconscientes. Como eles mesmos só representam uma máscara, a mulher deverá ter condições de desempenhar o papel secundário com alguma naturalidade. Essas mulheres também podem possuir dons valiosos, que só não foram desenvolvidos porque a própria personalidade ficou totalmente inconsciente. Neste caso, ocorre uma projeção de seu dom no marido, o qual, não o tendo, faz-nos ver, repentinamente, como um homem insignificante e até improvável é elevado, como que por um tapete mágico, aos cumes mais elevados. (Jung, 2000, p. 105).

Não se pretende aqui usar o tipo acima caracterizado por Jung para interpretar Eurídice, mas é possível, a partir desse trecho, perceber como a definição de um arquétipo junguiano apresenta uma teoria complexa acerca das imagens analisadas. Em algumas partes dessa definição é possível encontrar Eurídice, como uma mulher muito talentosa, que teve sua vida direcionada às obrigações do casamento como era esperado para a maioria das moças de sua época. No entanto, um acontecimento marcante que impacta muito sua vida foi a perda de contato com a irmã, Guida. Entende-se que Guida representava para Eurídice uma figura materna porque, segundo a representação, era com a irmã que Eurídice aprendia a ser mulher.

O mesmo acontece e de forma mais clara na obra de Martha Batalha, em que dona Ana, mãe das duas, aparece ainda menos. Além disso, segundo a caracterização da autora, a irmã defendeu a Eurídice criança de sua professora malvada, esclareceu para a menina o evento da primeira menstruação e a instruiu sobre questões sexuais, criava para ela uma idealização da mulher adulta, arrumada, penteada, com as unhas pintadas e é a responsável por deixar na vida de Eurídice esse vazio brusco de orfandade, que faz com que se sinta jogada no casamento.

A partir dos estudos de Jung, Margaret Mark e Carol Pearson entenderam esse funcionamento da mente com arquétipos como uma forma de explorar figuras e personagens no trato comercial de algumas marcas. Segundo os autores,

Fazer marketing sem um sistema de administração de significados é como os antigos navegadores, em mares traiçoeiros, tentando encontrar porto seguro numa noite sem estrelas. O que eles precisavam é de uma bússola permanente e confiável - um ponto fixo que iluminasse tanto o lugar onde estavam quanto o lugar aonde tinham de ir. Para os profissionais de marketing, a teoria dos arquétipos pode servir como essa bússola. (Mark e Pearson, 2003, p. 24).

Para as autoras, a segurança que essa metodologia baseada nos arquétipos oferece se sustenta na antiguidade de ideias relacionadas a eles.

As impressões, diretamente encadeadas na nossa psique, influenciam os atributos que amamos na arte, na literatura, nas grandes religiões do mundo e no cinema, Platão chamava essas impressões, ou matrizes psíquicas, de “formas elementares” e as via como as estruturas ideativas que formavam um gabarito para a realidade material. O psiquiatra C. G. Jung as chamou de “arquétipos”. (Mark e Pearson, 2003, p. 25).

Dessa forma, elas defendem que marcas que usam a ideia de componentes arquetípicos alcançaram maior sintonia com o público. Essas marcas podem ser produtos comerciais, como Nike e Coca-Cola, mas as autoras também citam exemplos de empresas, candidatos políticos, celebridades, filmes. Além disso, Lange (2020) usou os arquétipos categorizados por Mark e Pearson para analisar personagens de séries de TV *Friends*. Gomes (2019) analisa os personagens de *League of Legends* utilizando as mesmas categorias. De forma semelhante, pretendeu-se aqui analisar a representação imagética das personagens criadas pelo diretor de *A vida invisível*, de modo a entender o que buscou-se comunicar.

Esse fenômeno não significa “adotar” um significado para uma campanha publicitária efêmera, mas sim tornar-se uma expressão coerente e duradoura do significado - tornar-se essencialmente um ícone da marca. Produtos poderosos já fizeram isso: Nike, Coca-Cola, Ralph Lauren, Marlboro, Disney e Ivory, para mencionar alguns poucos. E também alguns filmes - Guerra nas estrelas, E.T..., E o vento levou - e algumas personalidades Lady Diana, Jackie Onassis, Joe DiMaggio, John Wayne. As marcas que alcançaram esse status, por feliz acaso ou devido a um instinto fabulosamente talentoso, capturaram e prenderam a atenção do público. E, se foram sábios, seus profissionais de marketing mantiveram o curso simplesmente

porque aquilo que suas marcas vieram a representar está tão bem e tão coerentemente sintonizado com o público. (Mark e Pearson, 2003, p. 25).

Segundo a divisão de arquétipos apresentada por Mark e Pearson, existem 12 modelos de arquétipos. Os três primeiros são referentes à busca pelo paraíso e enfatizam o Eu:

1. Inocente: acredita no paraíso e na beleza de todas as coisas e se sente frustrado quando não recebe esse paraíso como direito de nascença. Busca a felicidade aqui e agora.
2. Explorador: Vive uma jornada de autodescoberta por se sentir não pertencente como o Patinho Feio. Trazem uma insatisfação e inquietude constante, como se estivessem sempre buscando algo melhor e são independentes e curiosos.
3. Sábio: Acredita na felicidade como resultado da instrução. Busca aqueles que colaboram para o aprendizado ou sabedoria.

Os próximos três arquétipos são os de pessoas que deixam sua marca no mundo através de feitos significativos. Possuem desejo de agir e exercer poder.

4. Herói: corre grandes riscos para derrotar o mal e proteger a sociedade. Prova seu valor através de ações corajosas e difíceis.
5. Fora-da-lei: Viola regras em busca de um objetivo maior, que pode ser o bem dos outros ou o seu próprio. Faz o papel do vilão e tem a sedução do fruto proibido.
6. Mago: Usa as leis fundamentais que governam o funcionamento das coisas e aplica esses princípios para transformar ou curar a sociedade.

Os três próximos arquétipos tem como principal característica o desejo humano de interação, comunicação e pertencer a um grupo. “São mediadores de tipos de vulnerabilidade bem diferentes daqueles que se relacionam à nossa necessidade de maestria, controle e poder” (Mark e Pearson, 2003, p. 167).

7. Cara Comum: demonstra as virtudes de ser uma pessoa comum, igual às outras. Seu desejo principal é o de conexão com os outros, é usado por muitos políticos com esse fim.
8. Amante: deseja conseguir intimidade e despertar um prazer sensual. Apoia o desenvolvimento da identidade sexual, como fazer sentir-se homem ou mulher de verdade. Quer ter a certeza de ser melhor amigo e de que é especial.
9. Bobo da Corte: “inclui o palhaço, o malandro e todos aqueles que gostam de “bancar o bobo”.” “Desfruta a vida e a interação pelo simples prazer de viver e interagir.” “Deseja viver o momento presente com alegria total.”

Os três últimos arquétipos têm como característica a busca pela estabilidade e são definidos como aqueles que “dão estrutura ao mundo”.

10. Prestativo: Percepção da vulnerabilidade humana, está mais preocupado com os problemas dos outros do que com os próprios. Segundo Mark e Pearson (2003), tem como desejo básico proteger os outros do mal e como meta ajudá-los. Já como armadilha, o prestativo tem o automartírio.
11. Criador: Canaliza seus sentimentos através da criação artística. Seu desejo é criar algo de valor. “As marcas do Criador são inerentemente não conformistas. O Criador nada tem a ver com o problema de se encaixar no grupo; ele lida com a auto-expressão.” (Mark e Pearson, 2003, p. 236)
12. Governante: Controla a instabilidade humana através da previsibilidade e da ordem. Apresenta estilo dominador e autoritário e tem como estratégia controlar, conquistar e manter o poder.

Apresentadas, resumidamente, as principais características e definições de cada um dos arquétipos de marcas apresentados por Mark e Pearson (2003), pode-se trazer a perspectiva deles para a análise da construção das personagens Eurídice e Guida.

De forma bastante clara, pode-se identificar a Eurídice Gusmão apresentada no romance como identificável ao arquétipo do Explorador. “A jornada dos Exploradores é uma experiência ao mesmo tempo interna e externa, porque eles são motivados por um profundo desejo de encontrar, no mundo exterior, aquilo que se adapta às suas necessidades, preferências e esperanças interiores.” (Mark e Pearson, 2003, p. 79). As autoras definem seu desejo básico como “liberdade para descobrir quem você é mediante a exploração do mundo” (Ibid., p. 80). Assim, a busca incansável de Eurídice em suas diferentes atividades na cozinha, na costura, como ouvinte de rádio, etc, se deparando sempre com o vazio ocioso de uma vida de dona de casa que não preenche sua existência se encaixam no estereótipo do Explorador. No entanto, a Eurídice trazida para o cinema por Aïnouz não apresenta essa mesma imagem.. Pelo contrário, a Eurídice do filme trilha um caminho para se conformar à sua circunstância. Ela ainda mostra alguns pequenos atos de rebeldia, mas em busca de alcançar os mesmos desejos de sempre - encontrar a irmã e tocar piano. Em sua via artística, entretanto, não se reconhece o arquétipo do Criador, pois Eurídice parece estar sempre reproduzindo obras famosas - e difíceis - às quais se dedica com muito esforço através de suas aulas e práticas. O arquétipo de Eurídice Gusmão apresentado pela obra audiovisual é na verdade o do Prestativo. Eurídice parece viver o tempo todo na armadilha apresentada para este tipo, que é

o automartírio. Ela assume os problemas alheios e abdica dos próprios desejos, valores e objetivos de modo a dar-lhes cumprimento.

Uma característica que, no entanto, permanece na construção de Eurídice nas duas obras é a da “Boazinha” definida por Harriet Braiker (2024). A autora chama de “Compulsão por Agradar” o problema vivido por muitas mulheres - e homens - por serem afligidas pela pressão auto imposta de agradar aos outros às custas da própria saúde e felicidade. Segundo a autora, essa síndrome pode ser causada por um dos três motivos a seguir ou a combinação de mais de um: comportamento compulsivo, pensamento distorcido ou a tentativa de fugir de sentimentos negativos. Eurídice é majoritariamente influenciada no romance pela “Parte de Eurídice que Não Queria que Eurídice Fosse Eurídice”, nome dado à sua insegurança. É por isso que quando Antenor lhe diz que seu trabalho não tem valor, ela diligentemente acredita, a despeito de sua própria percepção. A personagem de Batalha também foge de conflitos com o marido, não só por querer evitar conflitos, mas por acreditar no que é declarado por Antenor.

A Eurídice de Aïnouz, diferentemente, fala rispidamente e briga com Antenor, com o pai, é insistente com a mãe, o detetive, não esconde seu desejo de fazer um aborto para Zélia, sai escondida para fazer a prova do conservatório, apesar de, no fim das contas, acabar por se submeter às vontades de quem realmente importa - os homens, representantes do sistema patriarcal vigente.

Segundo Braiker, “Na verdade, agradar aos outros é uma atitude amplamente motivada por temores emocionais: medo de rejeição, medo de abandono, medo de conflitos ou confrontos, medo de críticas, medo de ficar sozinho e medo da raiva” (Braiker, 2024, p. 29). Todavia, é preciso considerar o lugar da mulher no período histórico em que Eurídice vive, dentro de um sistema familiar em que espera-se que a mulher silencie e se submeta obedientemente à autoridade incontestável do marido. Assim, essa atitude agradadora [sic]¹⁰ é presumida e esperada.

Pinsky (2014) define a “companheira perfeita” de acordo com uma edição de *Jornal das Moças*, de 1955:

Acima de tudo, a “companheira perfeita” procura satisfazer o marido em nome da almejada “harmonia no lar”, diante da qual ficam em segundo plano as diferenças de opinião, os desejos e as inseguranças femininas. O desenho que *Jornal das Moças* faz da “companheira perfeita” remete a revoltas sufocadas, sacrifícios e submissão da esposa (não se espera o mesmo dos homens). O homem aparece quase como um espelho da autoestima feminina: se ele está bem, o casamento vai bem, a mulher deve alegrar-se. (Pinsky, 2014, p. 233).

¹⁰ Termo usado pela autora em A Síndrome da Boazinha (2024).

Assim, o comportamento da maioria das mulheres dos *Anos Dourados* era, de fato, o da submissão, mas que acontecia segundo uma lógica estrutural da sociedade. Guida, no entanto, ao exercer sua liberdade de escolha ao fugir de casa para se casar, é posta em uma posição de margem na sociedade e deve enfrentar o rebaixamento social como consequência.

De acordo com os arquétipos categorizados acima, segundo a obra de Mark e Pearson (2003), Guida pode ser identificada com o Fora-da-lei. Segundo as autoras, “Como encontram sua identidade fora da estrutura social corrente, esses Fora-da-lei são fiéis aos valores mais profundos e verdadeiros, não aos valores dominantes.” (Mark e Pearson, 2003, p. 132). Juntamente com o Herói, o Fora-da-lei sente raiva, mas enquanto um age em resposta à injustiça, o outro ao ser desprezado como pessoa. Entretanto, enquanto o herói se identifica com sua comunidade, o Fora-da-lei, não.

Dessa forma, Guida não se conforma às expectativas sociais para uma pessoa jovem do sexo feminino de sua época. Na versão apresentada por Martha Batalha, a personagem ainda pode ser identificada até certo ponto com o arquétipo do Herói. Existem algumas passagens em sua trajetória que enaltecem seu poder de agir segundo a definição do que se apresenta como o “desejo” dessa categoria a partir das considerações de Mark e Pearson: “provar o próprio valor por meio da ação corajosa e difícil” (Ibid., p. 114). Essa ideia é posta juntamente com o senso comum acerca do herói e exposto pelas autoras acerca de triunfar sobre o mal e aparecer como salvador. Guida age dessa forma quando confronta a professora de Eurídice, que faz *bullying* com a menina, portando-se da mesma forma como salvadora quando decide que vai tirar Marcos da casa de seus pais. Apesar disso, suas medidas não aceitas pela moral social da época, ao sair de casa antes do casamento e sem a bênção dos pais a distanciam desse arquétipo.

Da mesma forma, no filme *A Vida Invisível*, de Karim Aïnouz, Guida age como heroína ao cuidar de Filomena em sua doença, inclusive através do auto sacrifício, quando aceita pagar as ampolas de morfina com sexo. Novamente, seus meios socialmente reprováveis a distanciam da categoria do Herói, mas se aproximam da definição de fiel aos valores profundos e verdadeiros, neste caso o da amizade e do amor à Filomena, a quem passou a considerar como família.

No ato de sua fuga, conforme já foi apresentado, o ato de sair descalça e se negar a calçar os sapatos segundo a ordem do pai reitera através do recurso imagético, sua posição de rebelde. O mesmo pode ser percebido quando ela, junto com Filomena, invadem o restaurante aonde vão na véspera de Natal, mudando de ideia depois, ao ver o pai no local. A postura dela

e a forma de andar na interpretação são outros fatores que comunicam a confiança de quem anda disposta a desafiar o mundo.

Entende-se, a partir do posto acima, que existe no processo de tradução uma mudança no perfil arquetípico de Eurídice, que faz grande diferença para a recepção do filme, seja como leitor ou como espectador, mas que o de Guida tende a se aproximar do que é mostrado no livro. O que permanece em Eurídice é a situação de opressão pelo regime patriarcal, o casamento e a sociedade de sua época. A forma como a personagem se porta diante deles tem origens distintas mas não muitas possibilidades de resposta, pois, afinal, a única opção aceitável é se submeter. Já para Guida, essa opção não é considerada em ambos os casos, e a personagem se mostra uma rebelde diante desse sistema, sofrendo as consequências de sua escolha por não aceitá-lo.

4.3 Mudança de perspectiva do foco narrativo

A transformação de um texto de partida em uma adaptação a ser realizada, segundo Hutcheon (2011, p. 30), pode acontecer segundo três viés: o primeiro sendo uma “transposição” ou “transcodificação”, o processo de reinterpretação e uma experiência palimpséstica. No primeiro caso, muda-se a mídia, ou a perspectiva da qual se desenvolve a narrativa (mudança de foco ou contexto), que é o caso de *A vida invisível*, de Aïnouz, saindo da narrativa focada na vida de uma pessoa, que dá nome à história, para apresentar a história de duas irmãs que se perderam. Na primeira situação, tem-se uma protagonista central que traz, em torno dela, histórias de outras mulheres que cruzam sua vida, ou uma matriz de onde outros vieses se derivam. Na segunda, uma história de busca de duas irmãs que se perderam, não se encontram e não realizam seus sonhos graças à crueldade social, que as coloca em um lugar de invisibilidade, ou seja, que não pode ser vista ou encontrada.

O segundo ponto envolve um processo de (re-) interpretação bem como uma (re-) criação. Através dessa “recuperação” para usar as palavras de Hutcheon (2011, p. 30) podem aparecer novas versões dos personagens, representar os elementos narrativos através de novos recursos como acontece frequentemente nas adaptações cinematográficas, incluindo o objeto desse estudo. Aqui, a narrativa e as personagens sofrem essa recriação, junto com a linha temporal na qual está enquadrado o enredo, os espaços, etc, ganhando novas configurações e características.

No terceiro ponto considera-se a perspectiva da recepção que tem “uma experiência palimpséstica das adaptações, através da lembrança das outras obras que ressoam através da repetição com variação”. Cabe então muito bem a afirmação de Hutcheon (2011, p. 30)

quando sugere que “Com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança.” (Hutcheon, 2011, p. 31). “Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente.” (Hutcheon, 2011, p. 27).

Este desejo de mudança é claramente expresso pelo desejo que Karim Aïnouz assume de trazer para seus filmes histórias de mulheres que foram historicamente excluídas por muito tempo das telas em filmes e novelas. É o que o próprio diretor reforça em entrevista à AFP na ocasião do lançamento do filme *Firebrand*:

"Meu cinema é um pouco aquele da lacuna. Preencher as lacunas de uma História do Brasil que marginalizou as populações negras e as mulheres", diz ele, dando como exemplo as telenovelas, nas quais, durante muito tempo, só havia "personagens brancos" (Aïnouz, 2024. n.p).

Segundo o diretor, o cinema nutre uma “obsessão pelas mulheres assassinadas, decapitadas. As outras não têm direito a seu filme” (Aïnouz, 2024. n.p), assim, usa seu espaço de diretor para trazer protagonismo para essas mulheres, bem como para outros grupos marginalizados em função do gênero, da cor e da identidade sexual, conforme artigo da revista Exame (Aïnouz, 2024).

A obra cinematográfica *A vida invisível* é protagonizada pelas atrizes Carol Duarte (Eurídice) e Júlia Stockler (Guida) e conta com a participação de Fernanda Montenegro, que interpreta Eurídice, quando está idosa. Gregório Duvivier interpreta Antenor e Filomena é representada pela atriz Bárbara Santos. Antônio Fonseca vive o papel do pai das protagonistas, Seu Manuel, e Flávia Gusmão atua como D. Ana. O cenário do filme é rico em cores e parece buscar a representação do Brasil da época através do uso de muitas cores fortes, aparecendo sempre uma cor forte em predomínio na cena, seja através do figurino ou do espaço cinematográfico. Entretanto, em muitas cenas percebe-se notável ausência de luz. Essa constância de ambientes mais escuros denunciam o contraste com a saturação colorida que também se destaca. Os ambientes trazem, além disso, marcas de pobreza, sujeira e deterioração nos muros das casas, nas paredes dos ambientes, nos espelhos, nos objetos. Simultaneamente, a presença de muitas plantas cria de novo um contraste de cores e ideias que sugerem ao mesmo tempo um país em desenvolvimento com ideias ultrapassadas como o machismo opressor da sociedade, que aparece em diversas situações.

A respeito da representação imagética de Eurídice e Guida, as duas personagens reproduzem um contraste, criando um oposto que aumenta a impressão de igualdade de

importância em seus papéis e produzindo através de protagonistas com estereótipos que carregam muitas características acerca das mulheres da época.

No que concerne ao figurino das personagens, segue-se o padrão das cores fortes e vibrantes em contraste com a tirania das imposições culturais e sociais. Por vezes, Eurídice e Guida aparecerão com roupas muito coloridas ou estampadas. Guida usa muitos vestidos, por vezes, exibindo um decote moderado, que combina com sua personalidade forte e desafiadora. Eurídice, por sua vez, apesar das cores fortes, usa roupas mais longas e fechadas. Há, como já foi apresentado, uma criação de contraste entre as características físicas das irmãs, primeiramente em relação à diferença de altura das duas, em seguida, a dualidade narrativa também se intensifica a partir da diferença de cor da pele entre as protagonistas. Eurídice tem um tom branco muito claro, que se conforma bem com o padrão de classe média que assume principalmente após se casar. Já Guida não se encaixa no mesmo padrão de pele branca, sugerindo possivelmente um tom de pele pardo não tão escuro, que, ao mesmo tempo, assemelha-se ao ambiente do qual passa a fazer parte, com pessoas de condições financeiras menos favorecidas e que ocupam socialmente um lugar de marginalização. Os filhos de Eurídice e Guida também confirmam essa narrativa - enquanto Cecília é branca como os pais, Chico tem um tom de pardo semelhante ao de sua mãe.

Ainda abordando o elenco, o personagem Antenor interpretado pelo ator Gregório Duvivier, que contracenava na maioria das cenas com Carol Duarte, a Eurídice, cria outro contraste interessante. Dada a relevante estatura da atriz, Duvivier também é ultrapassado na altura, criando um casal estranho desde o começo. Enquanto a Eurídice exprime um temperamento forte, irritado, impaciente frente à opressão imposta pelas regras sociais e pela ação das personagens masculinas em sua vida, o ator é baixo, tem uma voz fina e uma expressão desencontrada, criando uma personagem cômica, que, por isso, provoca um efeito oposto no espectador, por aumentar a indignação de como um homem como ele pode dominar uma mulher como Eurídice.

Por outro lado, o personagem Yorgus reforça a indiferença narrativa em relação à sua identidade enquanto tem breve participação no filme e não fala nada de português. Essa passagem rápida e estrangeira ratifica a construção do outro tipo de homem que não os representados pelos casados - Seu Manuel e Antenor - mas a dos solteiros mal intencionados, que buscam prazer sem compromisso e não assumem responsabilidade sobre as consequências de suas paixões.

O romance de Martha Batalha não traz para o foco narrativo a questão da cor, e, apesar de conter, de forma espalhada ao longo do romance, histórias de mulheres de outras classes

sociais, a questão central do romance é voltada para o dilema de Eurídice e o seu modelo de família é colocado como central e padrão. As outras personagens enriquecem o romance e acrescentam grande carga emocional, mas não têm uma capacidade mobilizadora de trazer para debate suas lutas, pois como já foi dito, são apresentadas de forma muito efêmera. Assim, a história se torna um discurso feminista mais ao estilo de Clarice Lispector, ou seja, voltado para as mulheres brasileiras de cor branca, pertencentes à classe média alta, o que não diminui a riqueza narrativa e a validade de sua relevância social, trazendo lutas vividas pelas mulheres de forma universal, como a humilhação vivida por Eurídice a ter que lidar com o marido bêbado e aceitar os xingamentos proferidos contra ela injustamente pela desconfiança ignorante do estado virginal ao se casarem, ou à masculinidade frágil que não suporta que a mulher tivesse sua própria fonte de renda, situações não restritas a uma classe social. É por isso que se defende, aqui, que a narrativa fílmica dirigida por Karim Aïnouz aumenta, expande a representatividade criada pela autora. Nesse sentido, o filme *A vida invisível* retrata Antenor que não se manifesta explicitamente contra o desejo de Eurídice de fazer o conservatório de piano, mas que de forma sutil vai impedindo que isso aconteça, até quando, depois de fazer a prova escondida e passar, ele finalmente demonstra não apoiá-la, mas entra num jogo de chantagens emocionais e questionamentos sobre o papel de Eurídice como mãe e dona de casa. Ao mesmo tempo, mostra à Eurídice sua dependência financeira, através da constante ajuda financeira à sua família.

Mesmo que haja uma expansão de representatividade, a Eurídice de Aïnouz, diferente da personagem de Batalha, não tem talentos tão variados; ela tem um único, que é seu maior desejo: tocar piano. Ela não parece também tão resignada, tem um temperamento forte expresso através da rudeza e indiferença com que trata o marido em muitos momentos, com que trata o pai (quando descobre que Guida havia retornado e procurado por ela anos antes), batendo em sua face em um momento de raiva. Até mesmo incendiando a própria casa. No entanto, acaba sempre oprimida pelo papel de esposa - a adiar ou desistir de seu sonho, ou a ser enganada enquanto busca realizá-lo.

Uma cena muito representativa dessa impotência de Eurídice diante de seu papel social começa com a sua aprovação no teste do Conservatório. No mesmo dia, Eurídice recebe a notícia de que Guida está morta e, ao visitar o cemitério com o pai e o marido, descobre que Guida tinha voltado ao Brasil anos antes e o pai escondera essa informação, impossibilitando o reencontro das duas mesmo com a irmã morando no Rio de Janeiro, próximo a ela. Ao comunicar a aprovação do teste, Eurídice também recebe a negação de apoio do marido e do pai. Assim, ao regressar à casa, enquanto todos dormem, Eurídice joga

gasolina e queima o piano, seu companheiro de anos, incendiando também a casa. O mais impactante, entretanto, é que o médico diagnostica seu episódio como loucura e diz que com tratamento e repouso adequado, ela em breve estará pronta para receber bem o novo bebê que está esperando. Então, impossibilitada de realizar os dois objetivos que busca empenhadamente durante a narrativa - o de reencontrar a irmã e o de tocar piano - Eurídice é encarregada de receber mais um filho, renovando o encargo que pesara sobre ela até ali e duplicando a missão que havia desejado postergar.

Outro momento muito significativo acontece enquanto ela toca durante seu teste para o conservatório. Ela parece fazê-lo sem dificuldade enquanto se imagina junto à irmã, as duas felizes, dançando e rindo. O que chama atenção de forma particular é o fato de ela estar vestida de noiva nessa espécie de projeção; Guida, no entanto, está vestida de forma casual. Na nossa visão, existem dois pontos importantes no simbolismo desta cena: o primeiro é que o casamento de Eurídice parece ter sido para ela o primeiro momento significativo de sua vida em que sente falta por a irmã não estar perto e que, por isso, começa fadado à frustração. Guida seria a responsável por orientar Eurídice rumo à nova vida que ela estava adentrando; jovem e despreparada, ela precisava do apoio da irmã. O segundo ponto é que, estando na companhia de Guida em seu casamento, ela ainda mantinha os sonhos de jovem. A ausência dela representa o abandono de Eurídice com seus sonhos e suas características de criança sozinha contra o poder opressor do pai e do marido, porque Guida era a pessoa capaz de resistir ao pai e assim conseguir o que queria.

O personagem Antenor representado no filme, por sua vez, causa irritação no espectador. Diferente do romance, ele não briga e não xinga Eurídice, e, como reforço a esse comportamento tranquilo, sua esposa Eurídice do filme para ele é “Dicinha”. É o tipo de marido que parece disposto a agradar, mas não deixa que sua vontade seja vencida e garante que seja assim principalmente através de chantagens emocionais. Em uma cena particular, Antenor descobre que Eurídice está grávida através de seu ginecologista, que entra em contato por um motivo qualquer e aproveita para comunicar a novidade ao marido por ter percebido que a mulher não ficara feliz com a notícia. Antenor comunica sua descoberta a partir de uma história que havia recebido um pedido de ajuda financeira do pai da esposa e que estava tentando ajudar. Há, portanto, o contraponto das duas situações: Antenor no papel de bom genro que se mostra como recurso para salvar o bem estar financeiro dos pais da esposa enquanto Eurídice, insatisfeita com a gravidez indesejada, cogita realizar um aborto, por isso escondendo do marido seu estado, de certa forma, negando seu papel dentro da família. E o comportamento de Antenor é pensado para criar repulsa em quem assiste. Ele é uma mistura

de tolo com manipulador, inconveniente, inadequado para a esposa, mas representa um bom provedor, preocupado com a família, disponível para ela, a filha, os sogros e, mesmo, disposto a custear seus interesses como as aulas particulares de piano que Eurídice faz em casa como preparatório para o teste com um professor particular. Assim, sustenta a responsabilidade de propagar a mentira começada pelo pai de Eurídice, escondendo as cartas de Guida, que só são descobertas quando morre.

Eurídice, apesar de deslocada em seu papel de esposa que preferia estar em outro lugar, do que cuidando da casa e gerando crianças, parece não nutrir por ele um amor apaixonado, mas irritação em sua presença, e só demonstra interesse romântico ao voltar do teste, no que parece uma forma de convencê-lo a concordar que ela fizesse as aulas. É interessante observar que, nas cenas finais, quando a personagem de Eurídice já é interpretada por Fernanda Montenegro e a morte de Antenor é sugerida, ela nega a ideia da filha de jogar fora os papéis do pai, porque se ele guardou, deveria considerá-los importantes, buscando assim conservar a postura de respeito à autoridade do marido mesmo depois de sua morte.

Acerca da ideia do símbolo, Jung (2016) descreve:

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (Jung, 2016, p. 19).

O filme *A vida invisível* (2019) explora aspectos visuais na construção das personagens Eurídice e Guida dentro do enquadramento da época, que identifica características marcantes de suas personalidades e condições. Dessa forma, a representação das personagens evoca as noções de arquétipos (muito diferentes das duas), comunicando ao espectador símbolos que apelam para seu inconsciente.

Além disso, há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais e a sensações visuais e auditivas, tudo isso, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente esses fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza radical nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos, uma vez que não conhecemos a natureza radical da matéria em si. (Jung, 2016, p. 21-22).

Jung descreve arquétipos como “imagens primordiais”, “tendência a formar as mesmas representações de um motivo - representações que podem ter inúmeras variações de detalhes - sem perder a sua configuração original.”, além de “uma tendência *instintiva*, tão

marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias”. (Jung, 2016, p. 83).

É preciso que eu esclareça aqui a relação entre instinto e arquétipo. Chamamos de instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo - mesmo onde não é possível explicar a sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração. (Jung, 2016, p. 83).

As cenas do filme têm diálogos e acontecimentos intercalados por vazios, cenas em que não parece acontecer nada a não ser o que se passa no interior das personagens. A maioria desses vazios são preenchidos por música instrumental tocada em piano. Esse recurso auditivo cria uma ligação entre as duas irmãs, que faz com que a presença de uma seja evocada na lembrança da outra. As duas parecem formar uma só mulher complementarmente, como se fossem parte de uma só pessoa. Essa impressão é confirmada pelos brincos que Guida pega da mãe na noite da fuga e, ao não voltar, deixa um dos pares na escada, que Eurídice resgata e passa a carregar consigo em todos os momentos. Assim, ambas usam, cada qual uma das “metades” do par de brincos. Da mesma forma, a busca de uma pela outra parece ser a busca por si mesmas, que do conforto de seu lar na infância foi jogada nas mãos impiedosas da vida, sem mesmo o conforto de sua irmã parceira para servir de ponto de apoio.

Ademais, a cena inicial descrita no começo desta seção traz uma reflexão importante. McKee (2018) descreve as possibilidades de diálogos dentro de um roteiro. Ao tratar do “diálogo narrado”, explica: “a rigor, discursos narrados não são monólogos, mas diálogos, nos quais a personagem executa uma ação verbal para falar diretamente com o leitor, com a plateia ou consigo própria.” (McKee, 2018, p. 23). Assim, no diálogo narrado por Eurídice quando diz:

Você me disse: “Vai, Eurídice, por favor!” E eu te dei corda. Por que eu fiz isso se você sempre teve as piores ideias do mundo? “Você tá tão bonita com esse vestido!”, eu te disse. Eu deveria ter pego uma tesoura e cortado em pedacinhos aquele vestido verde horrível, te trancado no quarto e engolido a chave. (A VIDA invisível, 2019).

Nessa fala, ela parece se dirigir à Guida, mas falando consigo mesma. Da mesma forma, Guida envia cartas à Eurídice, endereçando-as à casa dos pais com a esperança de que fossem encaminhadas para Genebra. Depois de um tempo, entretanto, ela começa a usá-los como vocativos “Seu Manuel e dona Ana”, até, por fim, diz que, para ser mais honesta, poderia começar com “Querido diário”.

Entende-se, por isso, que o recurso das cartas em diálogo narrado de Eurídice e Guida tem como objetivo aproximar o espectador dos sentimentos das irmãs, fazer que sua experiência se torne mais envolvente e sentimental, já que a força narrativa das suas palavras diante das situações que vivem, torne-as mais tocantes. Ao mesmo tempo, essa busca infrutífera confirma que, de fato, a busca pela outra irmã, é, na verdade, uma busca por si mesma no filme. Não há uma comunicação efetiva com o outro a quem elas se referem porque o outro não está lá e, em parte das vezes, elas têm consciência disso. Há, então, a comunicação com o espectador a fim de compartilhar com ele seus sentimentos, tornando a narrativa mais dramática, bem como um diálogo consigo mesma por cada uma da irmã como forma de concretizar a busca por essa parte que falta em cada uma delas.

A personagem Zélia tem uma mudança significativa no processo de tradução intersemiótico. Na adaptação filmica, a personagem é uma vizinha de Eurídice, que aparece pela primeira vez no dia do casamento, enquanto Eurídice está no banheiro. Ela é uma mulher mais experiente, já é casada há algum tempo e dá conselhos para a noite de núpcias. Ao dizer que pretende ir para o conservatório de música na Áustria e, por isso, não deseja uma gravidez no momento, Zélia dá a Eurídice dicas práticas de como evitá-la. Ao perceber que Eurídice está disposta a realizar um aborto, Zélia a aconselha, representando inclusive o juízo da sociedade quando diz a Eurídice que é pecado, e “Deus tá vendo”.

De certa forma, Zélia substitui em parte a figura experiente de Guida para Eurídice, já que a protagonista procura a vizinha para dividir certos problemas e pedir conselhos. Ainda na cena do casamento, Eurídice diz que Zélia é muito experiente e ela responde que tem muita experiência em tentar ser mãe e não conseguir. Entende-se por essa fala uma responsabilização da mulher em casos de possível infertilidade do casal e Zélia demonstra esse pesar. Com o passar dos anos, a convivência de Zélia e o marido com a família de Eurídice se mantém. Quando acontece a cena do primeiro natal depois da morte de d. Ana, os participantes do jantar na casa de Eurídice são, além da família e de seu pai, viúvo, Zélia e o marido.

Além disso, a Zélia do filme oferece também certa rede de apoio para Eurídice. Ao retornar à casa no dia em que ela vai, escondida do marido, prestar a prova do conservatório, é informada por Antenor que a vizinha veio deixar Cecília com ele porque não podia mais ficar com ela naquele dia, informando a ele sobre o que Eurídice estava fazendo. No entanto, quando Antenor questiona sobre como fariam se ela quisesse ter as aulas, ela conta com Zélia, além de seu pai, que morava com eles, para ajudar a tornar possível, cuidando de Cecília enquanto ela estivesse na aula.

Zélia sai da curiosidade invejosa que acompanha a protagonista durante todo o romance para se tornar uma vizinha querida, apesar de fazer, por vezes, o papel de reproduzir a mentalidade da sociedade no que diz respeito aos moralismos do sistema patriarcal e ao papel da mulher através de suas opiniões e conselhos. De certa forma, Zélia é também uma espécie de Filomena para Guida, mas enquanto no caso de Guida, o encontro da amiga representa uma aceitação no lugar de margem e libertação do encaixe nos padrões esperados para as mulheres, para Eurídice mesmo ao encontrar uma rede de apoio na amiga, esta também reproduz o sistema opressivo que submete a protagonista.

Já no caso de Filomena, a personagem do filme tem uma postura menos “boazinha” do que o “anjo” pintada por Batalha; a personagem fílmica é resistente, forte, subversiva e essa rebeldia transforma o destino da Guida de Aïnouz ao oferecer a ela sua casa e o meio que usaria para garantir a posse do imóvel.

Percebe-se a partir dos exemplos supracitados de mudanças aqui que as transformações feitas no processo de tradução das obras se dispõem a formar um roteiro coerente com o objetivo de manter as personagens centrais da história ocupando o foco narrativo, junto com personagens diretamente ligados a ela e com o objetivo de pintar o retrato de duas irmãs de condições sociais diferentes dentro do tempo delimitado pelos Anos Dourados no espaço do Rio de Janeiro. São para isso evitados desenvolvimentos de histórias secundárias e excluídas informações desnecessárias. Os homens são ligados à força do patriarcalismo e as más consequências do autoritarismo relativo a esse sistema, sem justificações ou abrandamentos. A narrativa trazida por Aïnouz é crua, direta e objetiva enquanto a de Batalha é tem um aspecto mais prolixo e descentralizado.

4.4 *A vida invisível, o filme*

4.4.1 *Parte 1 - Da introdução à fuga de Guida*

O filme é repleto de simbolismos que apontam para a separação das irmãs. A produção se inicia com uma cena que resume a via narrativa da tradução. As cores fortes do tropicalismo aparecem desde as primeiras imagens no cenário em que as irmãs se encontram, um espaço natural, predominantemente verde, a partir de árvores e plantas. Neste momento, ouve-se barulho de chuva, trovões e de aves. Alternam-se momentos de chuva com o que parece uma preparação antes de ela começar, com animais buscando esconderijos, prenunciando uma tempestade. As irmãs aparecem sentadas em pedras de frente para o mar,

num clima ainda ameno e ainda claro, mas começando a escurecer e onde já se podem ouvir trovões. Elas estão lado a lado; no fundo, o Pão de Açúcar acusa o espaço carioca. Depois, Guida se levanta, chama a irmã e sai pois “vai, chover”. Começam uma escalada em meio a um caminho com muitas árvores e pedras. As cores são fortes e escuras, pois as folhas das árvores encobrem o céu. Apesar do cenário natural, inicialmente calmante, sente-se agora o medo da natureza com sua potência devastadora a assustar os animais habitantes do espaço. Eurídice, apesar de, aparentemente, sair logo em seguida, perde-se da irmã e ambas gritam uma pela outra, enquanto sobem o terreno íngreme, na tentativa de se acharem, o que não acontece. Eurídice grita “Guida, me espera!”. Enquanto a caçula busca a irmã, continuam os barulhos de trovões e dos bichos que fogem da tempestade iminente. O Cristo Redentor permanece no fundo. Simbolicamente, o filme representa através desta cena, a amizade e parceria de Eurídice e Guida no começo de suas vidas, seguidas do momento em que Guida parte, deixando a irmã no mesmo lugar. A natureza na cena inicial prenuncia uma chuva, que pode ser interpretada também na vida das irmãs a partir da separação delas e os acontecimentos posteriores. A partir daí, Guida e Eurídice também “gritam” uma pela outra, mas suas vozes se perdem no vazio e elas precisarão vencer sozinhas os obstáculos dos seus caminhos.

Figura 6: Cenário moldado pela floresta tropical



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 7: Eurídice e Guida com Pão de Açúcar ao fundo



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Ainda procurando a irmã, durante a escalada, ouve-se através do recurso de *voice-over* a voz de Eurídice contando como a irmã foi embora. Segundo o relato, ela cede à insistência da irmã e não entende porque o fez, já que Guida sempre teve as piores ideias. Começa, então, a imaginar o que deveria ter feito para prendê-la em casa e impedir que fosse embora. As nuvens ao mesmo tempo se aproximam no céu, que vai ficando vermelho, junto com o título do filme que aparece. Há um corte com tela preta e, então, é começada a parte 1 da história (segundo a nossa classificação, que subdividimos o filme em 3 partes), ou seja, a vida das irmãs antes de Guida fugir, quando as duas ainda moravam juntas na casa dos pais. Na figura 7, pode-se ver as irmãs em primeiro plano, aparecendo nesse momento inicial como mostra do foco narrativo do filme, Guida mais perto da câmera, como irmã mais velha, torna-se o mote central da história através de sua fuga, Eurídice mais ao fundo aparece na parte central da imagem, com o corpo aparecendo mais que o da irmã. Juntamente com a narração em *voice-over*, o enquadramento central de Eurídice e o título do filme indicam a narração como a partir dela. A imagem do Pão de Açúcar delimita o espaço em que a história predominantemente acontece e indica também a sociedade retratada no filme. O verde das folhas se destaca pelo tom tropicalista que permeia toda a trama.

O uso de cores em destaque continua, como na cena em que estão na sala, o azul forte das cortinas é destacado frente à cena toda cinzenta da sala de estar da casa dos pais da família Gusmão enquanto Eurídice toca seu piano. A narração fílmica segue de forma objetiva para contar como Guida foi embora, fugindo da casa de seus pais. Partindo da cena cotidiana em que as meninas são chamadas pela mãe para ajudar a lustrar os móveis conforme ilustrado na Figura 8, pois vão receber uma visita antecipada de um amigo do pai, o farinheiro Feliciano Campelo, fornecedor da farinha que é usada na padaria da família, conforme será

esclarecido depois. Eurídice não vai porque se sente tomada pelo piano. A mãe reclama das muitas atividades sob sua responsabilidade (lustrar, cozinhar, limpar) para preparar a visita, e Guida reclama porque terá de faltar a um aniversário, para o qual havia confirmado presença. No entanto, segundo as palavras da mãe descontente, se o pai falou que não havia problema, é porque não há, fala que demonstra a subserviência de toda a família em torno da vontade do pai. Em detrimento dos muitos afazeres, a família, membro por membro, se reúne na sala de estar para ouvir Eurídice tocar seu piano. A figura 8 mostra a iluminação do interior da casa onde mora a família, com iluminação bem discreta e predominância de cores escuras na cena. Já na Figura 9, enquanto Eurídice toca piano, há uma luz forte entrando pela janela, ressaltando as cores das cortinas azuis.

Figura 8: Guida ajuda a mãe.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 9: Eurídice toca piano.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

A partir das imagens acima, percebe-se que os personagens são filmados prioritariamente em planos mais aproximados, com ênfase nos personagens e seus dramas. O

ambiente tem cores escuras e sóbrias em contraste com cores de destaque, ressaltando a vida que segue, a imagem da sociedade carioca vai sendo construída a partir das ideias de praia, festa e animação, enquanto as famílias vivem seus melodramas no interior de seus lares e, em especial, a condição das mulheres traz um caráter muito opressivo.

Enquanto se arrumam para o jantar com o convidado, as duas irmãs se recolhem no quarto e Guida pede a Eurídice que a acoberte para que saia escondido para encontrar o namorado, ao que Eurídice se nega veementemente, alegando que o pai está resistente a permitir que ela faça uma prova para o conservatório de música e não quer correr o risco de não conseguir a autorização por mentir pela irmã. Guida promete que ajudará a convencer o pai se Eurídice cooperar com seu plano de fuga, propõe inclusive falsificar a assinatura para que faça o teste. A caçula ainda assim se nega. Guida insiste dizendo que sente que o namorado a ama. Após Eurídice indagar se ele fala algo em português, Guida responde que não falam muito. Além disso, Guida diz que ele erra muito o seu nome. Em seguida, relata confidências amorosas à irmã mais nova, contando a iniciação de suas experiências sexuais com o namorado. Eurídice ouve interessada e pergunta se ela se deitou com ele. Responde que “não, claro que não, só depois de casar.”. O momento de confidências é interrompido pela mãe, que reclama o atraso para se arrumarem. Eurídice nessa ocasião tinha 18 anos, segundo comentário de Guida.

Durante a visita, Guida demonstra pouco interesse em estar ali e assim que surge a oportunidade, alega precisar se recolher por estar se sentindo indisposta, doente. Eurídice, apesar de também deslocada, se esforça mais para participar. É possível notar desde essa cena inicial o engajamento diferente entre as irmãs nas atividades da família. Enquanto Eurídice se esforça em tudo o que pode para participar, Guida só faz o que é obrigada e não tenta fingir que está feliz, correndo o risco de decepcionar os pais para buscar o próprio interesse. Conforme será tratado adiante, Eurídice apresenta o que Braiker (2024) define como “síndrome da boazinha”, ou seja, comporta-se movida principalmente por auto sacrifício por medo de desagradar as pessoas ao redor, colocando suas necessidades abaixo das pessoas com quem convive. Assim, por falta de confiança em seus próprios julgamentos, costuma buscar atender os pedidos e necessidades de todos ao seu redor.

Na mesma visita, Feliciano Campelo responde uma pergunta sobre seus filhos e explica que seu caçula, Antenor Campelo, se prepara para um concurso público. Eurídice entra no quarto, encontra a irmã de roupa trocada, penteado e maquiagem diferentes, terminando de se arrumar para encontrar o namorado e demonstra incômodo com o escape da irmã. Rodeia-a com uma expressão triste e preocupada, pede que não volte tarde e transparece

descontentamento em sua participação no plano. Guida, então, pega um dos brincos de Eurídice, alegando que depois devolve, ao que a caçula lembra que os brincos pertenceram à avó. Mais uma vez, Guida coloca seu interesse pessoal acima dos valores que Eurídice defende de sua família. O brinco se torna um objeto simbólico pois, ao longo do filme, depois de Guida ir embora e devolver apenas um dos brincos, as duas irmãs continuarão usando cada uma um lado do brinco, tendo-o como um objeto de apego que lembra a outra. Dessa forma, a tradição familiar defendida por Eurídice no começo e desprezada por Guida a não ser para servir à sua necessidade imediata se torna o elo que as atrai. A família, vista por cada uma das irmãs de forma diferente, eleva Eurídice por seguir os planos pensados pelo pai e faz dela escrava do status social em prol da vontade dele, enquanto rebaixa e renega Guida por se submeter ao esquema patriarcal. No entanto, essa mesma família é a raiz que une as duas, como uma rede de sororidade feminina em meio ao regime patriarcal em que vivem.

No diálogo com Guida, ainda enquanto se arruma para sair com o namorado, Eurídice, pergunta à irmã por que ela não o apresenta aos pais, já que gosta tanto dele. Guida responde dizendo que o pai é ultrapassado e ignorante, o que a caçula repreende. Mais uma vez se constata a postura de Eurídice, que acata o sistema patriarcal da família, enquanto Guida o renega. A mais velha pede que à uma da manhã, Eurídice abra a porta para ela. A irmã questiona ter que ficar acordada até esse horário. Guida promete levá-la na próxima vez e pede que Eurídice vá tocar seu piano para distrair os convidados, mas ela se nega. Depois elogia a aparência de Guida e faz piada sobre seu tamanho. Eurídice, enfim, vai tocar o piano e todos se reúnem ao redor dela, enquanto Guida sai escondida e é recebida por Yorgus, seu namorado, marinheiro grego que a leva para dançar em uma festa com outros marinheiros. Neste momento, enquanto Eurídice é o centro das atenções, o troféu a ser exibido pela família, Guida se coloca em um movimento subversivo, saindo descalça no escuro, longe dos holofotes da irmã.

Há uma mudança significativa no namorado de Guida, razão de sua fuga da casa dos seus pais no processo de tradução para o cinema. No filme, Marcos não existe e o namorado de Guida é Yorgus, um marinheiro grego com quem ela se encontra escondida dos pais. Eles não se entendem e a personagem descreve para a irmã um namoro bem avançado em contatos e carícias físicas, enquanto a comunicação é quase inexistente. No filme não há nada sobre a história de Yorgus e não há a tentativa de manter uma suposta pureza em Guida através da preservação da virgindade até o casamento. Essa construção do namoro da irmã mais velha com Yorgus traz maior verossimilhança à história de Guida, que, segundo ela mesma

descreve, foi enganada pela lábia de um mulherengo, que devia ter muitos outros filhos sem pai gerados em muitas outras mulheres por aí.

Figura 10: Eurídice ajuda a irmã a sair escondida.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Guida vai com Yorgus para uma festa. Nela, encontram-se outros marinheiros acompanhados e todos dançam animadamente. Quando a música agitada para, ouve-se o som suave do piano de Eurídice. Ao mesmo tempo a voz de Yorgus falando sensualmente uma língua incompreensível a Guida (bem como à maioria dos espectadores), em que a única palavra reconhecível é seu nome. A alegria sentida no começo da festa não permanece nas cenas seguintes da noite, mas uma espécie de tensão permeia o ambiente. Guida aparece apreensiva, reflexiva, Yorgus também traz uma apreensão de expectativa. A música do piano aumenta a tensão e traz a presença de Eurídice para junto da irmã, criando uma lembrança daquilo que é importante para ela e traduzindo ao mesmo tempo a angústia da espera da caçula. Yorgus chama um táxi e, por fim, aparece Eurídice esperando, quando ouve-se o barulho de cachorros que anunciam alguém chegando. Eurídice espera e sai para procurar, mas não vê ninguém. Ao subir as escadas de volta, encontra um dos brincos que Guida levou.

Figura 11: Eurídice espera Guida



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Segue um corte e surge a família no dia seguinte lendo a carta enviada do navio por Guida, anunciando sua partida para a Grécia com o namorado. O pai, depois de tomar impaciente e grosseiramente a carta das mãos da esposa, lê as informações que importam para ele - a confirmação da fuga da filha com o namorado - e se desfaz da carta, que é resgatada por Eurídice.

Figura 12: Eurídice chora com uma roupa de Guida ao saber que a irmã partiu.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

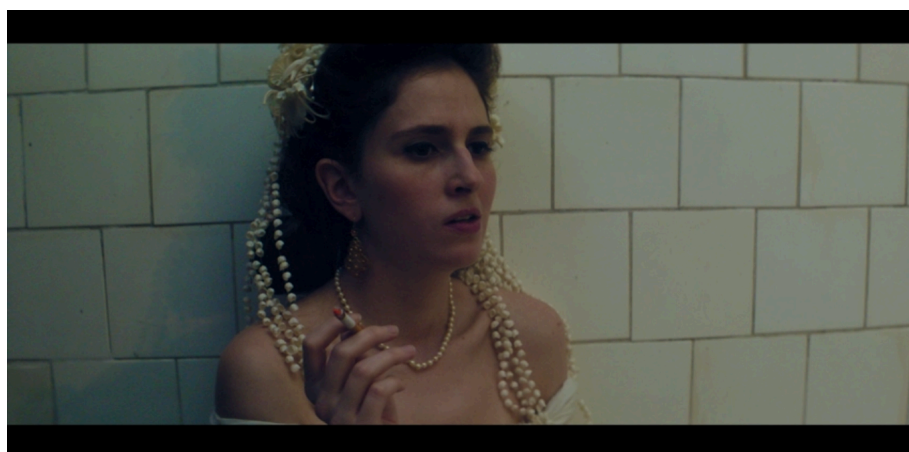
Na tradução para o cinema, há uma mudança significativa na construção do namorado de Guida. O Marcos, criado por Batalha, traz um drama familiar do qual deseja fugir e boas intenções - fato que pode ser comprovado por seu casamento de fato com Guida, por se mudar para morar com ela e pelo tempo que passaram juntos - no entanto, sua incompetência profissional e seu costume com a vida fácil proporcionada pela origem latifundiária de sua família fazem com que desista da realidade proletária de homem casado com uma moça pobre. Guida, no romance, foge com Marcos, mantendo-se virgem até o casamento e assumindo uma missão de salvá-lo da vida triste em que o encontra ao visitar o casarão de seus pais, no bairro mais nobre da cidade. Em outra perspectiva, Yorgus, o namorado da Guida criada por Aïnouz, é um homem mais velho, marinheiro e grego. A mudança brusca de características do personagem masculino na tradução indica que, para o diretor, não há tentativa de justificativa para o homem. O foco da narração é Guida, que fugiu de casa e tornou-se mãe-solo depois de um relacionamento mal sucedido. No romance, Guida é abandonada por Marcos. No filme, não fica totalmente claro como aconteceu o fim do relacionamento com Yorgus, mas existe a indicação de que Guida percebe seu engano a respeito do parceiro e vai embora, e chegará de cabeça erguida de volta ao Brasil, apesar da gravidez avançada indicada pelo tamanho da barriga.

Como fica claro através das imagens acima, o filme traz um enquadramento de câmera muito próximo dos personagens, sendo esse o estilo adotado durante a maior parte da narrativa. A escuridão ao redor deles também é marca do filme em muitos momentos, adicionando um forte apelo emocional e uma sensação de opressão, muitas vezes de solidão, como no caso das Figuras 11 e 12.

4.4.2 Parte 2 - O casamento de Eurídice

Um novo corte ocorre depois da cena de Eurídice deitada após ler a carta da irmã, cheirando uma peça dela, para a Eurídice vestida de noiva, trancada com a vizinha, Zélia, no banheiro. A partir deste momento, a iluminação do filme muda para uma imagem muito mais clara que as do começo. Antes havia uma predominância de um ambiente escuro, com alguma cor forte em destaque como se pode notar nas imagens acima. Essa mudança na iluminação indica uma espécie de mudança de memória do passado para o presente da narrativa - as histórias de Guida e Eurídice que começam após a fuga da mais velha. Enquanto estão no banheiro, Eurídice e Zélia urinam, conversam, fumam e passam laquê no cabelo. Antenor reclama do lado de fora pela demora da noiva. Eurídice conversa com a vizinha, demonstrando, por meio do diálogo, sua inexperiência em matéria de sexo, alegando nunca ter visto um homem nu, nem nunca ter sentido o órgão sexual de Antenor. Zélia orienta o que fazer para ter menos incômodo em sua primeira relação sexual e sugere que ela pode engravidar logo para alegrar seu sogro com um neto. Eurídice alega que não quer engravidar porque vai para o conservatório de música de Viena. Zélia diz que Eurídice está chateada com a fuga da irmã, ao que Eurídice nega, dizendo que Guida foi apenas viajar. Eurídice usa o brinco deixado por Guida, sem par. Neste momento, nota-se uma espécie de orfandade no que diz respeito ao despreparo de Eurídice, que conversa e recebe conselhos de uma vizinha, enquanto a mãe está ausente. Quando Dona Ana aparece na festa, ela celebra e comemora o plano do pai, ou seja a mãe é uma espécie de serva do patriarcado, que não exerce a função familiar e nem participa da rede de sororidade em relação à Eurídice, primeiro iniciada por Guida, agora com a ajuda de Zélia.

Figura 13: Eurídice e Zélia fumam e conversam no banheiro.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

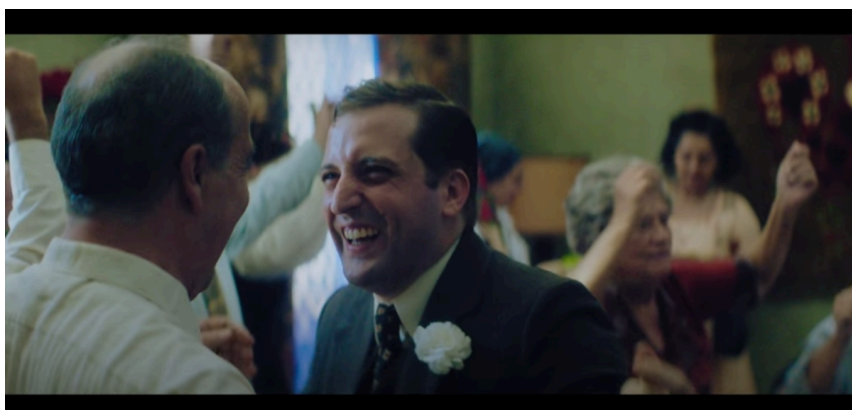
Algumas indicações sobre os personagens ficam claras na festa de casamento de Eurídice. A primeira, sobre a própria protagonista, lançada ao casamento sem qualquer orientação sobre o que realmente significava. A conversa com Zélia no banheiro mostra que Eurídice e Antenor tiveram um relacionamento curto, já que a partida da irmã ainda é recente. Ao voltar do banheiro e sob o pedido de “beija, beija” dos convidados, incentivado pela mãe, Eurídice recebe um beijo desajeitado de Antenor, que a leva ao chão, por falta de força e jeito para sustentá-la. Eurídice se desvencilha rapidamente e começa uma dança patética, da qual o marido tenta inutilmente participar, pois o momento é dela. Durante a dança de Eurídice, Antenor faz um sinal de loucura para outra pessoa na festa, antes de tentar imitar o ritmo. Essa dança parece ser uma forma de a personagem extravasar a mistura de sentimentos do momento: agitação, ansiedade, inadequação, frustração pela ausência da irmã, infantilidade. Eurídice é acostumada a ser o centro das atenções da família, mas dessa vez está desprotegida: sem piano, sem irmã e jogada em um casamento para o qual não foi preparada. A “loucura” da dança vai preceder outro momento ridículo - a primeira relação sexual do casal - que causa no espectador uma sensação de ridicularidade e desprezo.

Nesse momento, Antenor aparece pela primeira vez no filme como o marido fraco e caricato por quem Eurídice não demonstra nenhuma paixão e que parece sempre deslocado ao lado dela. Mais baixo que a esposa, derruba-a ao tentar beijá-la. Ao chamá-la enquanto estava no banheiro, é ignorado. Assim, não obstante a demonstração da irrelevância de sua autoridade masculina, Antenor determinará o rumo da vida de Eurídice ao assumir a posição de marido.

Os pais de Eurídice tem também um comportamento notável neste momento, que oferecerá compreensão para o desenvolvimento da história. Seu Manuel e Dona Ana estão

exultantes na festa. A mãe, quase sem voz durante boa parte do filme, fala alto e ri expansivamente na festa. O pai se alegra com o genro e demonstra grande felicidade por conquistar aquilo que mais queriam para suas filhas: um bom casamento, não interessando a felicidade da moça, pois o que estava em jogo para demonstrar sucesso na tarefa da educação das filhas era o prêmio do matrimônio. Mais uma vez, diferentemente do romance, o diretor poupa os espectadores de uma história dramática envolvendo o personagem de Antenor. Sua existência se deve à sua participação na vida de Eurídice. Assim, Antenor surge como coadjuvante, mas ao mesmo tempo, é quem dita a direção da história, já que Eurídice não tem autonomia para decidir sua vida.

Figura 14: Seu Manuel festeja com Antenor no casamento.

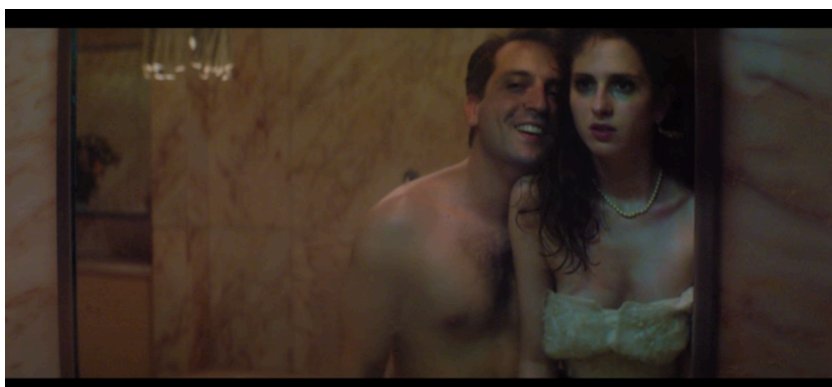


Fonte: A VIDA invisível (2019).

A cena da noite de núpcias do casal é igualmente aterrorizante e reveladora da incompatibilidade do casal: Depois da festa, os noivos estão no quarto. Antenor usa um spray alucinógeno e inadvertidamente faz que Eurídice cheire a substância também. Os dois começam a rir, pular na cama e depois de um momento, Eurídice diz que está passando mal. Vai para o banheiro, vomita, Antenor acompanhando-a. Quando Eurídice termina de escovar os dentes, Antenor investe para começar o ato sexual. A esposa está assanhada, com o vestido caindo e não consegue se equilibrar, nem ficar em pé. Ao ver o órgão sexual do marido ela ri, a mesma risada alucinada causada pela droga. Neste momento, eles vão, então, procurar uma forma de consumir o casamento, de forma muito desajeitada, até mesmo violenta já que a esposa é arrastada como uma boneca sem movimentos próprios, sendo colocada em posições visivelmente desconfortáveis, no chão, na banheira e contra a parede, expressando dor e desconforto durante o ato.

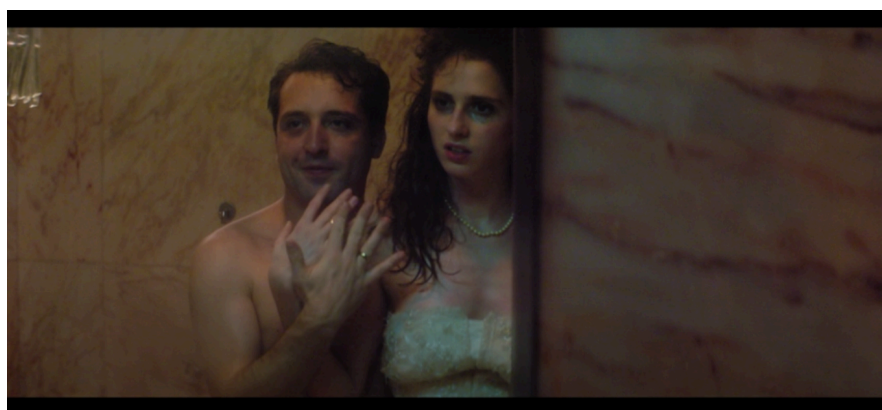
Vasconcelos (2019), ao tratar dessas cenas de intimidade do casal, em uma matéria publicada no jornal *Diplomatique Brasil*, defende que as cenas de sexo de Antenor e Eurídice são cenas de estupro. Isso será comprovado em outras cenas durante o desenvolvimento do filme, no entanto, a primeira vez do casal já pode ser caracterizada dessa forma se for levada em conta o estado de inconsciência da jovem esposa, drogada pelo marido sem consentimento prévio. De uma forma geral, o filme *A vida invisível* apresenta cenas de sexo muito angustiantes, podendo-se, assim, entender que, para a realidade da época, o sexo mesmo dentro do casamento carregava o estigma da submissão feminina, fosse em relação ao seu marido, que tinha o direito ao sexo, como muitas vezes fora das relações conjugais. Após a relação sexual, Antenor ajuda Eurídice a ficar de pé e se postam de frente ao espelho, ele feliz, saciado e orgulhoso, enquanto ela tenta sorrir, mas parece se olhar no espelho e não conseguir se reconhecer. A desfiguração causada pela maquiagem escorrida, confirma a perda de identidade e os olhos borrados se confundem com um aspecto que alguém apresenta depois de chorar. Ele pega sua mão e mostra para o espelho as alianças, Eurídice continua a olhar com perplexidade o reflexo dos dois.

Figura 15: Eurídice se olha ao lado de Antenor..



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 16: Antenor e Eurídice mostram as alianças na frente do espelho.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

O diretor exclui da narrativa uma parte relevante do romance - a que Antenor acusa Eurídice por não ter sujado o lençol em sua noite de núpcias. Segundo a narrativa de Batalha (2019), nas noites em que Antenor bebia, sempre terminava acusando Eurídice e xingando-a, interrogando sobre quem foi o primeiro, já que entendia que ela não era virgem quando se casou com ele, já que não houve mancha de sangue no lençol. Eurídice sofre muito no romance pela dúvida do marido e por ser chamada em voz alta de “vagabunda”, além de outros xingamentos. Mais uma vez, o diretor traz para a narrativa fílmica a realidade do dia-a-dia, atualiza situações, rejeitando casos específicos e aprofundamentos com muitas subnarrativas. O desrespeito de Antenor é direto: A esposa deve responder ao seu desejo independente de sua disponibilidade (de tempo, condição e vontade) para isso.

Após o casamento, o filme mostra a mudança de Eurídice e Antenor para a nova casa, uma casa estruturalmente similar a de seus pais, no 1º andar de uma rua inclinada. As paredes manchadas denunciam um lugar simples, sem luxo. Eurídice e Antenor terão uma melhora de vida depois do casamento.

4.4.3 Parte 3 - O retorno de Guida

Figura 17: Guida descendo do navio ao voltar para casa



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Por meio de um corte da cena da mudança de Eurídice, seguindo a mesma música lenta e melancólica, passa-se à imagem de Guida, grávida e desacompanhada, descendo as escadarias do navio, sua imagem destacada em plano geral contra o céu azul. Enquanto olha ao seu redor e desce, uma carta de Guida é narrada através de *voice-over*. A carta havia sido escrita no navio de volta, a exemplo da escrita na partida, de dentro do navio. Na última, Guida começa dizendo que está feliz e plena. Entretanto, as próximas frases contradirão a declaração. Guida diz que as coisas não correram como esperava, que Yorgus é um canalha. Que não sabe quantas mulheres esperam por ele e quantos filhos ele deve ter feito, a exemplo do que carrega na barriga e não quer. Diz que volta para casa e não vê a hora de abraçar a

irmã novamente. O destino desta carta é ignorado, pois ao regressar a família não parece haver recebido. A alegria sôfrega da mãe e a fúria do pai parecem inesperados. Há a possibilidade de este tê-la escondido, como fará com as cartas seguintes, mas não fica claro no filme.

Guida chega à casa dos pais e bate à porta com os sapatos na mão. Mais uma vez, a exemplo de quando saiu de casa, retorna descalça. Ao sair, o motivo era ficar escondida. Agora não é possível esconder a barriga, e o motivo de estar sem sapatos é o cansaço do longo caminho de volta, com o peso da barriga.

Figura 18: Guida é recebida calorosamente por dona Ana.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Ao ser recebida pela mãe, Guida é abraçada com emoção. Depois, a mãe pergunta pelo marido da filha. Guida caminha pela casa, parecendo à vontade, reclamando do calor e diz que voltou para o inferno. Ao ver um novo móvel no lugar do piano da irmã, pergunta por ela e o piano. A mãe a abraça de novo com lágrimas nos olhos e toca sua barriga. A filha pergunta pelo pai, abraça-o. Ele não acolhe o abraço, aponta para a barriga e pergunta o que é. Ela responde que cometeu um erro, mas que quando viu já era tarde, por isso está de volta à casa. O pai então fala de um neto bastardo, uma filha ingrata, que se deixa levar por um impulso. Ridiculariza-a e então, põe a mão no rosto dela, de forma violenta. A mãe intercede pela filha, mas recebe como resposta o grito do pai que a manda calar a boca. O pai manda então Guida calçar os sapatos. Ela responde que não; ele manda que ela saia e avança em sua direção. A mãe continua a interceder que ele não fale assim “com a nossa Guida”. Apesar de chegar abraçando o pai, ao perceber sua rejeição, Guida muda de postura. Sua expressão passa a ser severa e ela se nega a obedecê-lo. Ao ser expulsa, sua reação passa a ser a de saber notícias da irmã, que não encontra mais na casa.

Figura 19: Guida vai falar com seu Manuel.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 20: Seu Manuel recebe a filha com grosseria e violência.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 21: Seu Manuel esfrega a mão no rosto de Guida.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 22: Guida é mandada embora pelo pai.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Assim como ocorre no livro, a natureza continua sendo elemento importante de caracterização do filme, o que se percebe por Guida chegar sob um céu claro, reclamando do calor. Ao encontrar o pai no quintal da casa, ela diz que começou a chover. Enquanto discute com o pai dentro de casa, ouve-se mais uma vez o barulho da tempestade associada à separação da irmã, pois o pai primeiro diz que Eurídice morreu de vergonha, depois diz que não mora mais lá. Depois de falar através da raiva com que entra em casa, ele reflete e consegue dar uma resposta mais elaborada, dizendo que Eurídice está na Áustria, onde sempre sonhou. Guida pede o endereço, mas o pai diz que ela esqueça, pois não tem mais pai, nem mãe, nem irmã. Ela diz que não tem para onde ir, ele tira um dinheiro do bolso, coloca em seu vestido e diz que ela saia pelo mesmo caminho por onde fugiu. Guida promete que não voltarão a vê-la. A mãe ainda corre atrás da filha, mas é avisada pelo marido que se quiser ir, não volte mais.

Nas imagens acima é possível perceber o quanto a natureza com suas cores fortes, aparecem enquadrando os rostos dos personagens (Guida e seu Manuel), criando um colorido alegre ao redor de um acontecimento difícil e doloroso, fazendo que a natureza participe de forma irônica das cenas, como se resolvesse mostrar sua beleza nos momentos menos oportunos. De certa forma, esse recurso reconhecidamente tropicalista é usado e *A vida invisível* como forma de representar a sociedade dos ditos “Anos Dourados”, que em meio aos avanços tecnológicos e confusões políticas, fechava os olhos para os dramas familiares causados pelo machismo e falso moralismo que trazia uma organização social com pesos tão desiguais.

Figura 23: Seu Manuel e dona Ana em uma perspectiva patriarcal.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Na cena retratada na imagem acima, Seu Manuel diz à esposa que a Guida deles morreu e que Eurídice nunca deve saber que ela esteve lá. O enquadramento da imagem em plano médio é muito representativo: Seu Manuel começa a falar com dona Ana e depois a câmera direciona o ângulo de cima, de modo que a esposa aparece em um nível mais baixo nas escadas, chorando, em silêncio e de cabeça baixa, mostrando sua subserviência, enquanto o marido de cima dá suas ordens, aparecendo ao final apenas sua calça (contrastando com o vestido da mulher, que usualmente não usava calças) e a região pélvica, fazendo referência ao seu órgão sexual, denunciando a sociedade falocêntrica. A esposa questiona a mentira, mas seu Manuel ignora a pergunta e volta a tratar o peixe, o que fazia até Guida chegar. Dona Ana volta aos cuidados de casa. Enquanto isso, o ônibus de Guida parte e ouve-se o piano que Eurídice toca em sua casa.

A partir daí, tem-se o contexto para o desenvolvimento da narrativa: A vida de casada de Eurídice, o caminho de mãe-solo de Guida e a rede que encontra principalmente na figura de Filomena e a busca em vão de uma pela outra em seus caminhos paralelos.

4.4.4 Dois caminhos paralelos: a vida de casada de Eurídice Gusmão Campelo

A cena que segue à expulsão de Guida de sua própria casa é Eurídice tocando o piano em sua residência, enquanto Antenor escuta a música massageando seus ombros. Antenor fica excitado com a música e aumenta as carícias em Eurídice. Ela, com desagrado, questiona que ele queria que ela tocasse. Mas ele interrompe a música e senta a esposa no piano para fazer sexo. Eurídice insiste que não quer fazer no piano e consegue que ele vá para o sofá. Eurídice pede que ele não a penetre, mas Antenor não a obedece. Ela o empurra, mas apenas depois de a ejaculação já ter acontecido. Ela corre para o banheiro para se lavar, Antenor se desculpa e instantes depois, pergunta se está tudo bem, mas a esposa bate a porta do banheiro com raiva.

Antenor demonstra cuidado e preocupação com Eurídice, mas de forma superficial, não colaborando com os desejos reais da esposa.

Nas cenas seguintes, o filme é direcionado para a vida de Guida. Ao retornar à Eurídice, ela está deitada na maca do ginecologista fazendo exame. Começa a falar, perguntando a ele se já assistiu Peter Pan. O médico pergunta por que ela lembrou disso. Ela responde que o filme estreou no cinema e queria ver. A figura do Peter Pan aparece aqui como um símbolo importante. Sendo um menino que não queria crescer, seu desejo parece combinar com a negação de Eurídice a ver sua vida adulta tomando rumos tão diferentes do que pensou, pois para uma mulher do século XX, o caminho era determinado pela sociedade e não pelo que ela pudesse querer para si. Assim, Eurídice rejeita e faz o que pode para tentar impedir uma gravidez neste momento, apesar de ter se casado. Diz ao médico que segue religiosamente à tabelinha. Ele lembra que ela havia informado que estava sem menstruar há dois meses, ainda assim ela acha ridícula a ideia de estar grávida. Eurídice comenta que a prova do Conservatório Alberto Nepomuceno é dali a 7 meses. O médico responde com orientações de saúde sobre a gravidez.

Figura 24: Eurídice vai ao médico e descobre que está grávida.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

O ângulo da câmera é direcionado a partir da cabeça de Eurídice, atraindo o olhar do espectador para sua expressão reflexiva, como se ele neste momento pudesse viver junto com ela a ansiedade que brota em seus pensamentos a partir da novidade daquele momento. Enquanto se ouve a voz do médico não sendo possível (ou desejável) olhar para sua imagem, como acontece com Eurídice no momento. Ao mesmo tempo as mãos aparecem demonstrando novamente ansiedade em relação ao futuro que está traçado e foge ao seu controle.

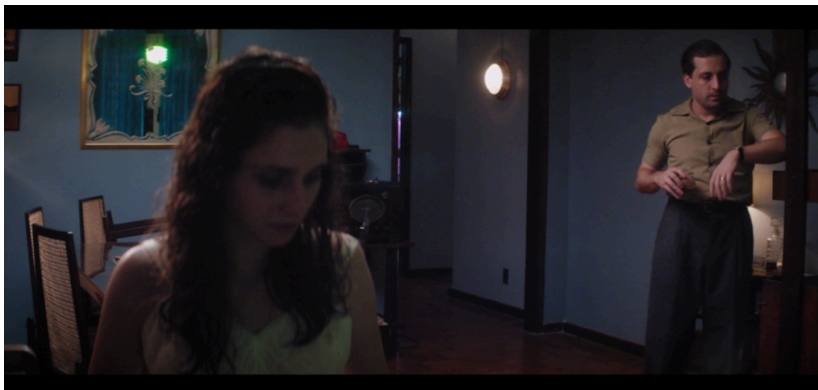
Eurídice procura a vizinha Zélia para dizer que está grávida e, apesar de receber dela os parabéns, diz que não deveria ter engravidado no momento. Zélia pergunta o que Eurídice vai fazer, se vai tomar um chá para abortar. À hesitação da vizinha, a amiga diz que é pecado e crime. Eurídice, representante da mulher da época, é colocada sozinha frente às autoridades sociais do Estado e da Igreja e sob ameaça dos castigos de Deus, mas responde que ninguém precisa saber.

O piano de Eurídice é um elemento importante inserido pelo diretor na narrativa. No romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), a menina toca flauta quando criança, mas sua luta por exercer uma atividade profissional é dispersa em muitos talentos, já que, segundo a narradora, tudo o que se desse para Eurídice fazer, ela faria bem feito. No filme, a luta de Eurídice não é para trabalhar e ter algo com que ocupar o tempo. Ela tem um sonho de tocar piano profissionalmente e de estudar em uma escola boa, que a permita realizá-lo e ser reconhecida em outros lugares além de em sua casa pelos seus parentes, que são distraídos por sua música em eventos sociais. O uso do piano como recurso que auxilia no desenvolvimento da narrativa pode ser compreendido por uma necessidade imagética do cinema. A música do piano é parte de muitas cenas do filme, trazendo um resultado melancólico e suave, que enaltece o tom dramático do cotidiano das cenas. Ao mesmo tempo, Eurídice é de certa forma evocada através da música, seu sonho é lembrado e sua presença ausente é evocada nas cenas de Guida. Além disso, a imagem de Eurídice ao piano se torna mais cinematográfica e esteticamente mais elaborada do que se a personagem fosse vista em tela tocando flauta, ou outro instrumento. Guida, ao escrever para Eurídice depois do parto de Francisco, diz: “tenho pensado muito em você esses dias. Fico imaginando você na Áustria, tocando seu piano enquanto observa a neve caindo pela janela que fica ao lado do piano”. Encontra-se aí mais uma referência da música de Eurídice como algo aristocrático e melancólico, distante e frio, inalcançável. Um sonho utópico para as duas irmãs. O piano, tem ainda uma função simbólica ao retomar um pensamento que acompanhava a sociedade desde as famílias europeias do século anterior:

Para as mulheres: tocar piano era uma forma de expressar sua feminilidade e classe social, refinamento, educação e cultura. Elas se conformavam às expectativas sociais de feminilidade. Estas imagens (das mulheres tocando piano pintadas desde o século XIX por pintores famosos) também demonstram como o piano fazia parte do ambiente doméstico, que eram principalmente meninas e mulheres que tocavam piano e que era um importante elemento no desenvolvimento da identidade feminina burguesa. (Eyerma 1984, p. 12 apud Meling, 2018, p. 5, tradução própria).

Dessa forma, pode-se compreender que o piano aparece como elemento de construção da personagem Eurídice Gusmão no filme - Eurídice é uma mulher sofisticada, feminina e que correspondia às expectativas sociais para o papel da mulher.

Figura 25: Antenor diz à Eurídice que sabe da gravidez.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Na cena acima, Antenor chega do trabalho quando Eurídice toca o piano. Antenor pergunta se ela não tem nada para lhe contar e começa a contar que passou na casa dos sogros porque seu Manuel queria conversar com ele para pedir ajuda nas contas da padaria. Eurídice tenta matar um mosquito enquanto escuta. Antenor se solidariza com o sogro por causa do tratamento de dona Ana. Ele diz, porém, que queria ajudar, mas seu Manuel não conseguia entender nem explicar a situação, por isso, ele precisou ligar para o médico (o mesmo que anunciou a gravidez de Eurídice). Ela diz que está cansada e sai do cômodo. Antenor, acompanha a esposa até o banheiro e explica que o médico deu a ele parabéns, disse que ele estava preocupado porque Eurídice não havia ficado feliz com a notícia e achou melhor avisá-lo.

Nota-se, neste momento, como a mulher perde importância no meio da conversa dos homens. Eurídice pretendeu, segundo disse para a vizinha, realizar um aborto sem que ninguém soubesse que estava grávida. No entanto, autonomia não era uma prerrogativa aceita para as mulheres. Para o médico, sim, que exerceu a sua, por preocupação, ao contar inadvertidamente sobre a gravidez da esposa para o marido. Antenor pergunta se a esposa queria fazer uma surpresa. Ela não responde. Ele termina o diálogo chamando ela de “Dicinha” e diz que vai ser lindo.

Antenor usa muitas vezes o apelido de “Dicinha” para se dirigir à esposa. Da mesma forma como o falso cuidado já apontado anteriormente dispensado por Antenor para a esposa (que a ajuda a ficar de pé e ajeitar o vestido, depois de drogar a esposa recém-casada e abusar dela, que pede desculpas e vai ao banheiro saber se está tudo bem depois de ignorar o pedido

dela para retirar o pênis de dentro dela antes da ejaculação), Antenor trata Eurídice com o nome no diminutivo de uma forma carinhosa, muitas vezes a advertindo acerca de um ponto sobre o qual discordam, como é o caso da gravidez indesejada pela própria Eurídice. Ela, conforme relatou ao médico, seguiu a tabelinha, tentou usar o método do coito interrompido, e pela não aderência do marido às suas estratégias, recebeu a notícia da gravidez. Antenor, ao compreender a situação da esposa, adverte: “Dicinha...”, “Vai ser lindo!”. Assim, embora Eurídice tenta controlar, um poder mais alto é imposto a ela, não existe escolha; apenas obediência.

Na cena acima, Antenor aparece de corpo inteiro e Eurídice pela metade, uma luz que é refletida no espelho, cria o contorno em sua cabeça, enquanto ela toca piano. Sua roupa de cor clara e os cabelos ondulados soltos sobre os ombros também transmitem um ar angelical. A iluminação de Eurídice pode gerar duas principais interpretações, uma relacionada com o piano e a inspiração divina de artista, a outra, a revelação de sua gravidez e uma consequente aura criadora sobre a mulher que carrega em si a dádiva da maternidade, enquanto isso, Antenor com roupas sóbrias de cores mais fechadas e um ar mais austero aparece como uma espécie de juiz, que a acusa por esconder dele a gravidez. A cena é contraditória porque não obstante o ar cândido de Eurídice, a ciência do marido acerca da gravidez representa a morte de seu projeto pessoal de prestar o próximo teste do conservatório de música, conforme a intenção da jovem esposa.

Eurídice escreve uma carta para Guida em que pergunta onde ela está, diz que está com medo e a acusa de estar apaixonada e bem longe, tendo-a abandonado aqui. Diz que nunca teria feito o mesmo à irmã.

Figura 26: Eurídice durante a aula de piano.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Eurídice está em sua sala praticando piano com um professor particular. Aparece mais uma vez em primeiro plano e, de forma semelhante a cenas anteriores, o corpo de um homem, o professor, aparece quase inteiramente, dessa vez cortando apenas os pés e a cabeça,

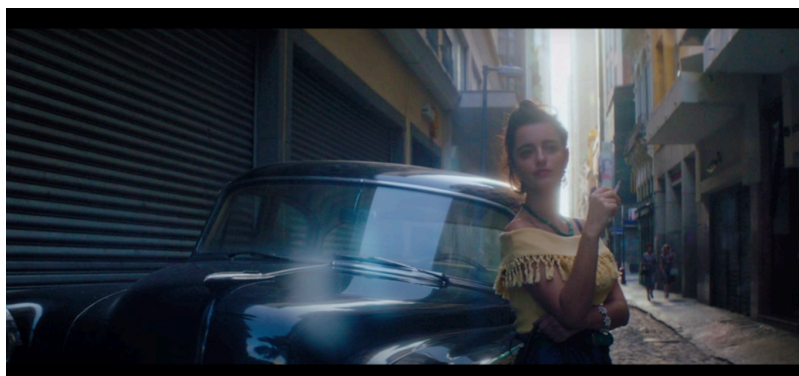
mas deixando na região central horizontal da câmera, sua pelve, dando ênfase a seu pênis de forma a indicar um sistema fático, enquanto ele julga a performance imperfeita de Eurídice. Ela não consegue tocar como deseja, interrompe a música, demonstrando irritação. Em seguida, vai ao professor justificar sua dificuldade, explica que a mãe está doente, pede paciência e diz que em alguns meses poderão se dedicar à peça que agora não consegue tocar. O professor responde que Eurídice era uma promessa e dá um longo suspiro.

A próxima cena de Eurídice tem como pano de fundo as ruas da cidade, enquanto ela caminha grávida, uma música suave toca ao fundo e uma carta de Guida é lida pela própria irmã mais velha em narração em *voice-over*. A data da carta é de maio de 1954. Eurídice usa roupas em tom de azul forte, parecendo se conformar ao colorido ambiente, conformada à sociedade e à vida em que foi colocada. O cabelo preso para trás à moda da época também indica o amadurecimento de Eurídice, apesar de que seu andar desajeitado e sua expressão facial meio perdida mantém um ar infantil. Neste ponto, a narração da carta de Guida se mistura com a imagem de Eurídice e Guida aparece também em outro ponto da cidade encostada em um carro, fumando um cigarro. A sensação que se sente como espectador é que as duas estão tão próximas e tão distantes uma da outra. Enquanto habitam a cidade do Rio de Janeiro, onde todo o filme acontece, são separadas talvez por algumas ruas ou alguns bairros. Todavia, Eurídice imagina Guida na Grécia. Esta imagina a irmã em Viena. Na carta, ela diz que tem esperança de encontrar Eurídice por acaso um dia que ela venha ao Brasil, na rua cheia de gente. Imagina a irmã um pouco mais alta, com música saindo pelos olhos.

Depois da leitura da carta que não chega à irmã pela voz da própria Guida ao escrever, Eurídice vai cuidar da mãe. As duas conversam sobre o quarto do bebê, que apesar de adiantada no estágio da gravidez, Eurídice ainda não preparou. Então ela pergunta sobre Guida, se nunca apareceu. A mãe desconversa, Eurídice insiste. A mãe responde que não se lembra. A resposta de dona Ana é a prova da força de seu marido, que ainda que ausente em um momento de intimidade entre mãe e filha, permanece como uma autoridade para a esposa.

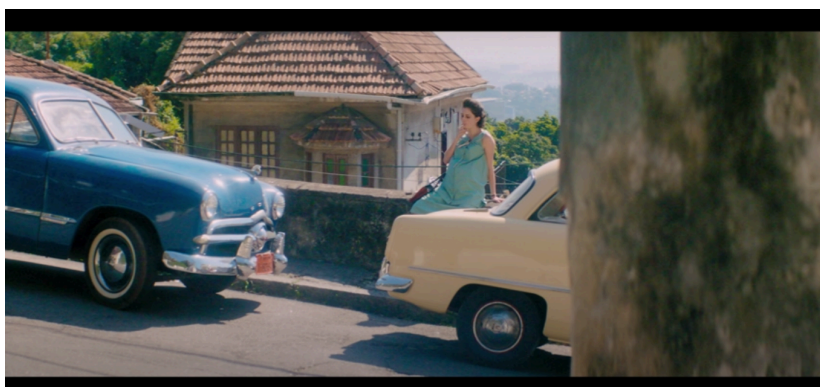
Ao conversar com Eurídice, o detetive contratado por ela para procurar Guida diz: “quando alguém não quer ser encontrado, isso inviabiliza nosso trabalho”. Ela afirma que ele é sua última esperança. Ele dá um exemplo de que seu primo morou 15 anos na rua detrás sem jamais se encontrarem. Diz a Eurídice que ela está se enganando e quer desistir de procurar por sua irmã. Ela insiste que ele continue.

Figura 27: Guida nas ruas do Rio de Janeiro.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 28: Eurídice nas ruas do Rio de Janeiro.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

O caso das irmãs é diferente daquilo que o detetive conhecia. Eurídice pergunta a ele se já procurou em hospitais, necrotérios. Ele responde que sim, e também em presídios. No entanto, o detetive questiona se ela não teria voltado para o Rio, ao que Eurídice diz que nesse caso, elas já teriam se encontrado. Ele tenta aconselhar Eurídice de que se não encontrou Guida, é porque ela não quer contato com a família. Na verdade, o que torna impossível de encontrá-la, sendo procurada no Rio, é a separação intencional decretada pelo pai que ao renegar a filha, o fez não só por si mesmo, mas também estendeu a negação à esposa (conscientemente) e à filha (inconscientemente). Nas cenas das figuras acima, o ambiente é colocado em evidência, com as personagens respectivamente em meio primeiro plano e em primeiro plano, em meio a paisagens bem coloridas, com roupas também coloridas. Desta vez a presença forte das cores acompanha a leitura de uma carta de Guida em *voice-over*, em que ela narra um imaginário encontro com a irmã.

A cena seguinte começa no quarto do bebê que está para chegar, Eurídice arruma algumas coisas sentada na cama e Antenor tenta arrumar alguns objetos do quarto. Neste momento, Eurídice está irritada e impaciente e Antenor aparece com uma caracterização ridícula e infantil através de suas roupas, de sua postura e de seu comportamento, buscando a

atenção da mulher até que faz um comentário sobre por que uma pessoa decidiria morar na Grécia. Eurídice responde de forma ríspida dizendo que o assunto não é engraçado, depois se levanta e diz que vai praticar piano. Antenor sai atrás dela, questionando o fato de ela já ter tido aula de piano no mesmo dia e ela responde que a prova do conservatório é dali a um mês. Antenor, então, assume uma nova postura e eles discutem por que ele questiona uma mulher grávida no conservatório.

Nesse momento, sua insegurança vai embora e ele cresce como se ganhasse autoridade para confrontá-la e tornando os gestos mais expansivos, a voz mais firme. Em seguida, Antenor se posiciona de costas para uma parede com um espelho e, aparecendo sozinho, em plano curto, de novo volta a encolher, baixa o tom de voz e diz que só queria que Eurídice pensasse um pouco mais no seu filho. Em uma espécie de chantagem emocional, ele, de forma infantil, repete que queria que ela pensasse mais na família em vez de passar o dia pensando em uma mulher que morreu, “sua irmã morreu, Dicina!””. O espelho atrás de Antenor parece sugerir as muitas faces que ele assume, mas ao mesmo tempo, aparece de forma simbólica, sugerindo que Antenor, agindo falsamente, assumirá a mentira imposta por seu Manuel em sua primeira resposta à pergunta de Guida sobre Eurídice na ocasião de sua volta. “Tua irmã morreu.”. Apesar disso, naquela situação a resposta era absurda, por isso foi substituída por uma mentira mais verossímil. Agora, para Eurídice, essa frase é muito mais crível, pois sua busca por Guida tem se mostrado inútil e o tempo está passando sem que ela consiga notícias da irmã.

Através dessa sequência, a) do marido tentando agradar a esposa, b) do marido que quer impor sua vontade sobre a esposa, impedindo-a de fazer o que quer e c) o marido “coitadinho” que só quer atenção e que ela cumpra seu papel, e cobra isso através de chantagem emocional, Antenor representa esses vários tipos de marido, que, no sistema patriarcal dos Anos Dourados, eram a única voz que valia. Nesta mesma cena, isso aparece através de uma parte do diálogo em que Antenor sugere pintar o quarto de azul, pois a barriga pontuda de Eurídice indicava que seu bebê era um menino. Ela responde que prefere amarelo. Ele replica, decidindo que a parede será azul. Algumas cenas depois, veremos a filha de Eurídice e Antenor, Cecília.

Figura 29: Eurídice prepara o quarto do bebê.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 30: Eurídice se esquivava do marido.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

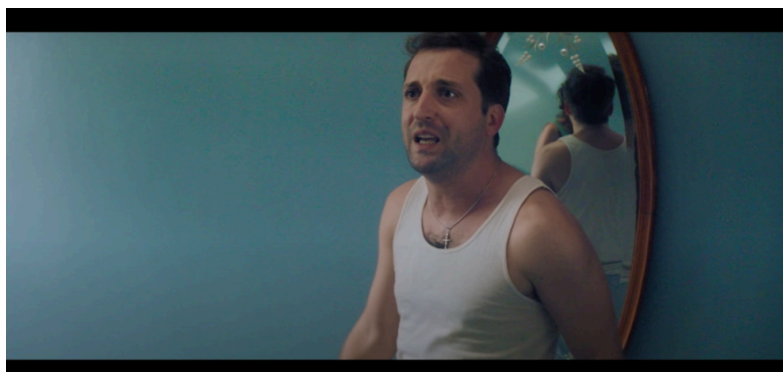
Nas figuras acima, os personagens aparecem em plano de conjunto e a postura de Eurídice é esquivada em relação ao marido. Sua atitude reproduzida na voz, na expressão facial e na postura também expressam irritação e desprezo. Os peixinhos coloridos na linha central vertical da imagem mais uma vez causam um desvio em relação à tensão da imagem, trazendo uma característica pueril e divertida para um ambiente carregado de tensão e acusações expressas e silenciosas.

Figura 31: Antenor reclama a atenção da esposa para a família.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 32: Antenor diz à Eurídice que Guida está morta.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 33: Eurídice escuta irritada as reclamações do marido.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Mais uma vez, o apelido carinhoso serve de fechamento para uma ação impiedosa, desta vez através de palavras. A cena termina com um big-close no rosto de Eurídice mostrando uma irritação que lembra a loucura, com o cenho franzido, o lábio inferior projetado e os cabelos desgranhados. Parece ser possível ver sua respiração alta através da imagem estática. A cena é intensificada pela presença de som que dá um tom dramático. Há um corte e Eurídice aparece transformada, passado um certo tempo.

4.4.5 Dois caminhos paralelos: a vida de mãe-solo de Guida Gusmão

Guida dá a luz Francisco em um hospital e, assim que consegue, vai embora, deixando o menino para trás. No dia seguinte ao parto, 21 de dezembro de 1951, Guida escreve uma carta para Eurídice. Morando em um quarto mobiliado apenas com uma cama, cercado de paredes com tintura velha e dividido de outra moradora apenas por duas cortinas estreitas demais, Guida diz a Eurídice que apesar dos dias difíceis que tem descoberto como mulher sozinha no mundo, não quer falar sobre isso pois está pronta para traçar um novo caminho que a conduzirá à irmã. Antes disso, Guida diz que tem pensado muito em Eurídice e a imagina na

Áustria, tocando seu piano enquanto vê pela janela a neve caindo. Entende-se que o caminho que Guida quer traçar é não só em direção à Eurídice, mas ao sucesso, à uma vida próspera e confortável.

Figura 34: Guida de volta à casa depois de dar à luz Francisco.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

No dia seguinte ao parto, Guida resolve sair com uma amiga para beber e dançar. É importante chamar atenção para a questão do olhar do diretor nesse trecho narrativo. Em entrevista a Nunomura e Sanches (2019), Aïnouz explica que considera *A vida invisível* como um filme não-machista, mas não como um filme feminista porque para sê-lo, precisaria ser feito por uma mulher. Essa questão se faz pertinente dada a latente incompreensão do diretor acerca do estado pós-parto de uma mulher, que ele decide que vai sair para dançar, situação de grande inverossimilhança para o olhar de qualquer mulher que já experimentou a circunstância de dar à luz. A amiga levava um bebê de poucos meses e Guida pergunta com quem ela vai deixar o filho. A mulher responde que a única pessoa em quem confia é Filomena. Guida diz que não sabe como a amiga tem coragem de criar um filho em meio àquela miséria. Ao chegar à casa de Filomena, entretanto, começa um embate pois a amiga pretendia deixar o filho aos cuidados da outra, mas não levava dinheiro. Filomena não queria aceitar pois o menino já estava chorando de fome. Guida acerta o valor cobrado e vai para um bar dançar e beber. Em meio à curtição, é possível notar que ela sente dor, pois segura a barriga.

O plano conjunto da Figura 35 deixa em evidência a pobreza e a solidão do local em que Guida está instalada. As paredes vazias indicando a falta de móveis e a mala em cima da cama indicam que o quarto não é um lugar adequado para se morar, principalmente com um bebê. Por fim, a cortina e a mulher ao lado, completa desconhecida, com uma diferença que é

reforçada pela aparência física da companheira de quarto de Guida, enfatizam a precariedade das instalações em que Guida mora.

Figura 35: Guida vai a um bar com uma amiga.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

No meio da festa, Guida interage com um homem que conheceu lá e, após dançarem, vão a um lugar escondido onde começam a se beijar, até que, ao encostar nos seios dela, Guida reclama de dor e ele percebe o vazamento de leite. Ela, então, não permite mais que ele a beije. Masturba-o e, ao fazê-lo atingir o orgasmo, vai embora, deixando-o. Em seguida, Guida procura Filomena, que ao vê-la conclui o que aconteceu com o leite e diz que a consciência dela deve ter pesado. Guida amamenta o bebê que ficou aos cuidados de Filomena enquanto conversam.

Na cena seguinte, Guida está de volta à maternidade, vestindo o vestido de Filomena para procurar o filho. Procura desesperadamente pela criança, mas diz não se lembrar de como ele é e pede ajuda a enfermeira, que pede que se retire da sala dos recém-nascidos. O ambiente escuro, deixa a luz principalmente sobre os bebês e o mobiliário também denota a pobreza do hospital. Guida é seguida pela enfermeira e vaga feito louca à procura de seu filho, dizendo que não se lembra de sua fisionomia.

Figura 36: Guida volta ao hospital para procurar o filho.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Na próxima cena que volta à história de Guida, tem-se a narração de uma nova carta, de janeiro de 1952, Francisco brinca com outras crianças na casa de Filomena. Explica que Filó se tornou uma pessoa muito querida, e que as mulheres do bairro que têm filhos podem trabalhar graças a ela. Guida diz que tem dois empregos - faz faxina aos sábados e trabalha no estaleiro. Ao dizer que imagina que a vida de pianista de Eurídice deve ser muito corrida, Guida, como Eurídice a acusá-la de tê-la abandonado - expressa certo ressentimento contra a irmã, pedindo que entre em contato.

Figura 37: Francisco brinca entre as plantas na casa de Filomena.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Trata-se de uma cena relevante para esclarecimento dos fatos, pois enquanto narra a carta que envia para a irmã e se prepara para ir trabalhar, Guida calça os sapatos. Simbolicamente, podemos dizer que Guida recupera a dignidade que desprezou ao sair descalça na noite da fuga e quando voltou à casa dos pais com os sapatos nas mãos. Agora, no entanto, ela assume a responsabilidade da própria vida e reconstrói assim sua honra, não segundo as expectativas do pai ou da sociedade, mas segundo as suas próprias.

Guida não terá em seu caminho respeito de muitas pessoas. No seu trabalho enquanto reclama de estar com a mão machucada é insultada por um colega que diz que mulher como ela devia estar trabalhando em outro lugar, não em um trabalho bom como aquele. Ela ouve em silêncio, como quem aceita que a outra pessoa fala com razão. Guida, no entanto, executa o plano prometido, como havia dito, o caminho que a levaria à Eurídice, em Viena.

Quando consegue metade do dinheiro que precisaria para viajar, Guida busca a emissão do passaporte do filho. Descobre, entretanto, que não conseguirá porque para isso precisaria da autorização do pai do menino. Guida tenta como pode justificar o pai ausente até assumir que o menino não tem pai, mas a lei brasileira não parece ter opção para mães-solo viajarem com seus filhos sem que o progenitor a autorize. Neste ponto, o sonho de Guida começa a se desfazer e ela percebe que as dificuldades que encontraria eram muito maiores do que as que havia previsto. A frase com que o funcionário encerra a discussão sobre a emissão

do passaporte depois que Guida aponta o fato de que o menino era registrado somente no nome dela e ela o criava é: “mesmo assim, senhora, eu não posso analisar caso a caso, tem um protocolo.” O plano curto da cena demonstra a indignação crescente de Guida ao descobrir que, mesmo com Yorgus totalmente ausente de sua vida, ele conseguia impedi-la de fazer o que quisesse, no caso, morar em outro país com o filho.

4.4.6 *O quase encontro das irmãs*

Figura 38: Guida, Filomena e Francisco vão a um restaurante no natal.

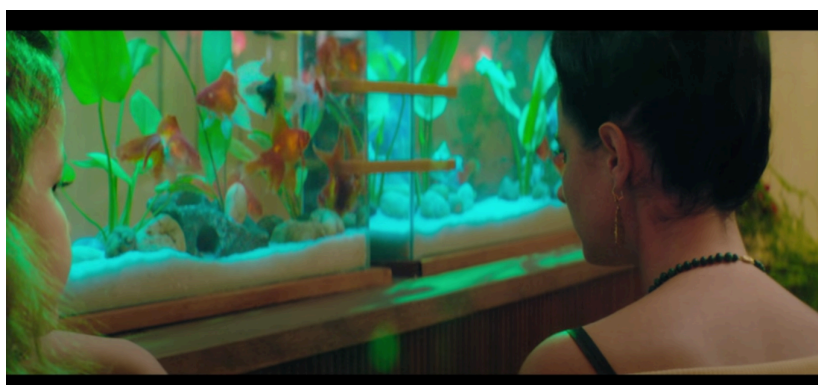


Fonte: A VIDA invisível (2019).

Depois da declaração de Antenor, Eurídice aparece com uma nova aparência, como será explicado mais à frente. Há um corte para a véspera de natal, em que Guida surge alegre ao lado de Filomena, à porta de um restaurante. As duas querem comer rabanada. No entanto, não são aceitas no restaurante. O garçom lhes diz que as mesas estão ocupadas, apesar de as duas verem muitas mesas vagas. Enquanto falam com o garçom à porta, um outro casal entra, sendo bem recebido. Enquanto isso, Chico, o filho de Guida entra no restaurante sem ser percebido e conversa com Cecília, a filha de Eurídice, na porta do banheiro. Ela lhe diz que ele não pode entrar porque é o banheiro feminino e ele é homem, ao que ele responde que é só uma criança e, por isso, é aceito. Os dois saem para ver um aquário e Guida entra para pegar o menino. Neste momento, ela vê o pai. Neste momento, uma música é utilizada, criando tensão que segue crescente. O garçom aparece para tirá-la do restaurante ao mesmo tempo que Filomena ocupa uma mesa e exige ser atendida. Guida diz a ela que mudou de ideia e saem. Somente após saírem, Eurídice chega e a expectativa de encontro das irmãs é finalmente frustrada. Eurídice apesar de elegantemente vestida e de fazer parte da sociedade que é admitida no restaurante de elite do qual Guida e Filomena são expulsas, continua buscando se encontrar na imagem no espelho e aparentando cansaço e irritação.

A cena pode ser vista como uma denúncia da desigualdade social da sociedade dos Anos Dourados, em que muito importava a aparência, e a população mais pobre não era sequer admitida em espaços reservados à classe média aburguesada. A cena de Chico e Cecília é simbólica porque após ter a entrada negada no banheiro à maneira do que aconteceu com a mãe instantes atrás na entrada do restaurante, devido às condições sociais, Francisco responde: “mas eu sou só uma criança” e consegue a autorização para ingresso. Apesar de ter passado despercebido pelo garçom, ser só uma criança significa não ter condições de atender as expectativas traçadas para os adultos. Francisco declara que é só uma criança, implicando que não tem culpa, reafirmando sua inocência diante das definições de gênero e classe econômica dentro da sociedade. Nesse ponto, o diretor também exime o filho de Guida dos sofrimentos precoces impostos ao Francisco no romance, que é discriminado pelos colegas por não ter pai e por viver na casa de uma ex-prostituta.

Figura 39: Guida observa o pai através do aquário.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 40: Eurídice retorna à mesa depois que Guida sai.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

4.4.7 A “reação” de Eurídice

Figura 41: Eurídice se observa novamente no espelho.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Como mencionado anteriormente, Eurídice aparece transformada, com um novo corte de cabelo, aparência mais velha e usando cores mais fortes. O vermelho contrasta radicalmente com a construção do cenário até então. Apesar de melhor estabelecida em seu papel de adulta, esposa, mãe e filha, a cor vermelha também indica uma transformação dentro dos papéis de mulher-anjo e mulher-monstro, indicados por Gilbert e Gubar (2000). A referência ao monstro também antecipa a “loucura” a ser revelada por Eurídice depois de um momento de “rebeldia”. Antecipa o fogo a ser ateado em sua casa e em sua família. Sem Guida, após a declaração de Antenor, Eurídice finalmente encontra a si mesma. Na cena acima, em que se olha no espelho, Eurídice continua sem se reconhecer. E o toque parece buscar a confirmação de que é ela mesma, ao mesmo tempo que demonstra desagrado. Eurídice tenta arrancar aquela pele e aquela identidade, pois não a escolheu para si.

No jantar de natal da casa de Eurídice, ela cozinha para a família, os vizinhos e o pai. Sua comida é muito elogiada, inclusive sugerindo-se que escrevesse um livro de receitas, fazendo referência ao livro. Antes de jantar, Antenor tem uma fala em que diz que foi um ano difícil, diz que está muito feliz por o sogro morar com eles e faz memória à D. Ana. Seu Manuel dá uma benção ao jantar: “Abençoi, Senhor, a mesa deste lar e na mesa do Senhor guardai-nos um lugar, hoje e para todo sempre, amém.”. Esta oração é importante para mostrar o quanto a tradição religiosa e católica está presente no filme. Ao considerar, então, o regime patriarcal como o antagonista à felicidade de todas as mulheres presentes no filme, soa irônico ouvir a oração do pai de Eurídice, considerando que ele deu as costas à filha e ao neto sem voltar atrás, já que, sua decisão não foi apenas de um momento, mas se manteve a mesma até o fim de sua vida, enquanto continuou escondendo de Eurídice as muitas cartas enviadas por Guida ao longo dos anos.

Figura 42: Zélia mostra o presépio à Cecília.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após o jantar, enquanto Eurídice lava a louça, o pai fica encostado na parede, mais uma vez a iluminação é escassa, com as cores das roupas de seu Manuel e Eurídice em destaque. Ele aparece de frente, centralizado, as mãos descansando no bolso. Dela, pode-se ver apenas a metade de trás, seu rosto e suas mãos ficam escondidas pela parede, em serviço. Seu Manuel elogia o jantar. Eurídice diz que o da mãe era melhor e diz que Guida era quem cozinhava bem, reflete que Yorgus teve sorte. O pai pergunta se ela quer ajuda e ela diz que ele pode descansar. Ele acrescenta que estava com medo de o natal ser muito triste, por ser o primeiro sem a esposa, mas que foi uma noite linda. E beija Eurídice antes de se retirar.

É notável aqui o amor que seu Manuel parece expressar por Eurídice, por ela como filha corresponder às suas expectativas - ter se casado com o homem que aprovava, no momento que ele quis, ter cuidado da mãe, ter adiado o seu sonho e renunciado a ele em prol da família. Eurídice teve a recompensa que mereceu - uma boa casa, uma família, marido e filha, que são a razão do seu cansaço e muitas vezes de sua irritação, a admissão em bons restaurantes mesmo em datas especiais. Todas essas coisas, partes da vida da maioria das pessoas tiveram um peso maior para Eurídice. Em primeiro lugar porque o abandono, o afastamento maldoso da irmã causou um grande motivo de tristeza para ela. Em segundo, porque ela não escolheu essas coisas, mas foi jogada nelas. Em terceiro, porque esse contexto aceito por ela para agradar principalmente seu pai, depois o marido, significaram a desistência de seu único sonho - o de estudar para ser pianista.

Mesmo assim, mais uma vez, o beijo de Seu Manuel na filha evoca a traição, principalmente porque Eurídice menciona Guida na mesma conversa. Sua gratidão por todas as renúncias e por todo o trabalho da filha não é suficiente para fazê-la merecer a verdade que tanto busca e pela qual anseia sobre o paradeiro da irmã. Nas cenas das Figuras 44 e 45, há pouca iluminação, a blusa vermelha de Eurídice se destaca, com a cor associada à paixão, ao

sangue do sacrifício, podendo-se interpretar inclusive como um prenúncio à sua morte simbólica, ao destruir o piano, descobrir a doença e a nova gravidez. Além disso, enquanto Eurídice aparece escondida, em parte ou pela metade, seu pai aparece inteiro, no centro da imagem e com mais luz, coerente com sua vontade que faz prevalece mesmo como hóspede acolhido pela família da filha.

É importante destacar a mudança do fim de Seu Manuel do romance para a tradução. Na obra de Martha Batalha, seu Manuel tem depois da morte de d. Ana um AVC e acaba sendo cuidado por Guida, trazendo à tona o fato de que ele, assim como Antenor, duvidou da virgindade de sua esposa no casamento, estendendo sua dúvida à paternidade de sua primogênita, já que sua esposa, assim como as duas filhas, não sangrou depois da primeira relação sexual do casal. Existe, dessa forma, no romance um caráter de redenção em seu Manuel, mesmo depois de renegar a filha grávida precisar dela no fim da vida, em sua convalescência. Guida se torna uma heroína bondosa, que é capaz de perdoar o progenitor em seu momento de necessidade e a ele é dada a oportunidade de se arrepender e reconhecer a bondade da filha a quem deu as costas.

De outra forma, a tradução cinematográfica não traz o mesmo tom romantizado da situação. Seu Manuel é acolhido na casa de Eurídice e a narração não se preocupa em esclarecer sobre seu fim. Apesar disso, as cartas de Guida permanecem escondidas sem haver em momento algum a revelação da busca de Guida por Eurídice ao longo dos anos. As duas irmãs seguem suas vidas, Guida, através de um ato rebelde, assumindo uma nova identidade de forma criminosa; e Eurídice acolhendo as escolhas do modelo patriarcal, sem nunca se encontrarem. Não há redenção, nem perdão entre Guida e seu Manuel. Guida sobrevive e Seu Manuel ainda que velho conduz a vida da caçula através de suas mentiras ou verdades.

Figura 43: Seu Manuel agradece a Eurídice pelo jantar.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 44: Seu Manuel beija Eurídice ao desejar boa noite.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após a narrativa do filme se voltar para a história de Guida, com a doença de Filomena, sua morte e a mudança de identidade, volta para Eurídice em um teste para o conservatório. Enquanto toca, Eurídice se vê junto à Guida, com as duas dançando, felizes. Estranhamente, Eurídice está vestida de noiva. No entanto, entende-se, por esse figurino simbólico, que este é o tempo para o qual gostaria de retornar, se fosse possível - para o momento anterior à sua vida ser totalmente definida por seu casamento, com Eurídice deixando de ser Eurídice Gusmão e passando a ser Eurídice Gusmão Campelo, a esposa, submissa à vontade absoluta do marido, dedicada integralmente a cuidar dos outros, sem a companhia da parceira que fez feliz sua infância e adolescência. A presença de Guida faria toda a diferença para Eurídice. A irmã defendia seus interesses, era sua aliada, ensinava-a sobre a vida, ajudaria em suas dificuldades, acreditava em seu potencial, o que pode ser comprovado por suas cartas, nas quais Guida sempre assume que Eurídice se tornou uma pianista famosa em Viena. Mais uma vez o cenário é rodeado de verde e de cores, substituindo a moldura escura das últimas cenas, apontando para uma memória colorida e feliz.

Figura 45: Sonho de Eurídice enquanto toca.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Antes de ir para casa, Eurídice volta ao porto, de onde observa o mar. Ao chegar à sua casa, Antenor e seu pai lhe esperam com sua filha. Eurídice chega radiante, enquanto Antenor começa imediatamente a reclamar, dizendo que Zélia deixou Cecília em casa porque não podia mais ficar com a menina, e que havia dito onde Eurídice estava. Quando Antenor pede que Eurídice diga ao pai onde estava, ele pergunta se ela “está de esperança”, ao que o marido responde que só se for de outro homem e justifica que tem razão de desconfiar, pois quando a esposa começa a mentir para o marido é natural que ele desconfie dela. Ao informar que a esposa estava fazendo uma prova de piano, Cecília pergunta: “Mas não é o sonho dela?”, Eurídice diz que nunca sonhou que pudesse ser aprovada, mas foi em primeiro lugar. Antenor pergunta qual o plano, se ela quer que ele largue o emprego para cuidar da casa e cuidar da filha. Eurídice responde que não precisaria ficar o dia todo fora, que Zélia e o pai podem ajudar. O pai responde que o marido está com razão. Antenor questiona o que Eurídice quer, se ela já sabe tocar piano, o que pode querer mais? Viver de música? Ela responde que quando toca, desaparece. Ele, então, diz que ela desapareça. Eurídice tenta seduzir Antenor com beijos e carinhos, mas ele novamente assume a estratégia da chantagem emocional, dizendo que quer que ela passe mais tempo em casa.

Na figura 46, as duas irmãs estão no centro, a câmera mostra o meio primeiro plano. As duas irmãs têm os cabelos curtos e mesmo a diferença de altura é amenizada no corte da imagem acima. A cena cria uma complementaridade entre as duas, fazendo entender que elas são mesmo uma só. A busca de uma pela outra é na verdade a busca de si mesma e a felicidade só é possível, mesmo dentro do casamento, ao unirem-se as duas metades.

Um toque de telefone interrompe as carícias de Eurídice. Antenor atende ao telefone e passa para Eurídice, dizendo de forma afetada que é uma voz de homem. Eurídice atende e é o detetive, informando que Guida foi encontrada. Na próxima cena, ela, Seu Manuel e Antenor se encontram com o detetive em frente ao túmulo de Filomena. Perguntam sobre a causa da morte e o detetive informa que foi falência múltipla de órgãos decorrente de um câncer. Neste momento, Seu Manuel pergunta sobre o filho dela. Eurídice questiona quem seria esse filho e o pai confessa que Guida voltou para casa depois do casamento deles, “prenha”. Disse que ela queria dinheiro, que ele deu e ela foi embora. Ele reclama do que passou com a mãe. Eurídice se indigna ao saber que sua mãe também tinha conhecimento do retorno da irmã e seu pai pede que deixe sua mãe fora da história. Ela protesta gritando que esse tempo todo Guida estivesse no Rio e ninguém disse a ela. Seu pai responde que queria protegê-la de saber que a irmã era uma desgraçada e sentiu pena de Eurídice. Ela pergunta o que ele sentiu em relação à Guida e ele responde que sentiu muita vergonha.

Figura 46: Eurídice bate no pai ao descobrir que Guida voltou para casa.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Eurídice tem um acesso de fúria, exige que abram a lápide para ver Guida, depois bate no pai, sendo contida por Antenor, que a chama pelo apelido Dicinha, como de costume. Eurídice responde “Dicinha, Dicinha, que nada. Vocês estão fazendo a mesma coisa comigo”. Anteriormente, ela disse que queria desaparecer. Ao acusá-los de fazer a mesma coisa a si que haviam feito a Guida, Eurídice os acusa de fazê-la também desaparecer. Apesar de não ser físico, o seu desaparecimento é cada vez mais latente, pois renunciar aos seus interesses e sonhos, à sua personalidade para se conformar à expectativa do marido e do pai é para ela similarmente à Guida um desaparecimento e uma morte. D. Seu Manuel se defende dizendo que só queria proteger a família. Eurídice o acusa dizendo que ele matou Guida. A morte se faz muito presente nestas cenas, através do ambiente, das cruzes e das falas de Eurídice. Ao se deparar com o falecimento da irmã, é sentido por ela também o desejo de morte.

Figura 47: Antenor contém Eurídice.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Quando todos dormem, à noite, Eurídice se levanta, entra em um quarto e sai com algumas coisas na mão. Dentre elas, distingue-se uma foto de Guida. Ela as leva para a entrada da casa, coloca-as no chão, joga um líquido inflamável e atea fogo.

Figura 48: Eurídice se desfaz de pertences de Guida.

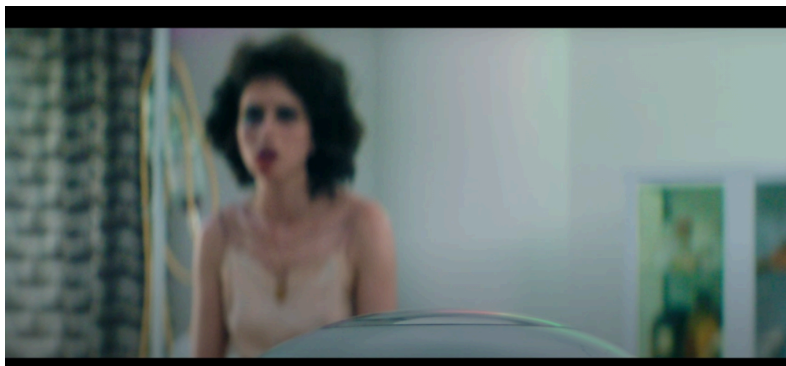


Fonte: A VIDA invisível (2019).

Depois, Eurídice entra em casa e faz o mesmo com seu piano. Há um corte e o rosto de Antenor aparece machucado na frente, em plano curto. Atrás dele há Eurídice e um médico cuidando dela, desfocados, a voz do médico dizendo que o que aconteceu com ela é normal e que ela tem PMD, esclarecendo para Antenor que a sigla significa Psicose Maníaco-Depressiva. Diz que normalmente recomendaria um remédio, mas que é perigoso. Explica ao marido, depois de ele questionar o perigo, que Eurídice está grávida mas que vai ficar tudo bem. Recomenda a ela internação para tratamento, de onde deverá sair nova, pronta para ser mãe novamente. Desta vez, Eurídice poderá se dedicar inteiramente à sua casa e à sua família, pois as distrações que Guida e o piano apresentavam foram superadas. Nesse sentido, o despedaçamento, o apagamento e a desfiguração de Eurídice não importam, pois com o tratamento adequado ela sobreviverá para continuar executando o papel social a ela destinado. É interessante notar que algumas cenas como as da imagem 41 (através do vestido vermelho), 48 e 49 trazem símbolos que direcionam o espectador a uma interpretação da situação de Eurídice como loucura como a roupa branca de dormir, lembrando a cor das batas usadas por doentes em hospitais psiquiátricos, o fundo de escuro, com uma iluminação ascendente originada pelo fogo, a roupa vermelha na mão; esses últimos elementos podem ser interpretados como referentes ao inferno. Além disso, a mão erguida de Eurídice ao jogar os objetos no fogo determina sua destruição, todavia, ela também acaba se machucando com o fogo, o que aponta para o fato de que ela estava destruindo não só memórias de sua vida até ali, também sua própria identidade. Apesar disso, decidiu-se interpretar neste trabalho sua doença, sua atitude de queimar as lembranças, ateando fogo no piano e depois, talvez por acidente, provocando um incêndio como a reação de Eurídice, a única aparentemente possível dentro de seu contexto de silenciamento, que inclusive serviu como forma de diagnosticar sua vontade como uma psicose e aprisioná-la ainda mais dentro do sistema de invisibilidade. Um ponto chave para se entender esta cena é que o médico enfaixa a mão dela, que parece ter

sofrido um ferimento grave. Ao substituir a atriz da Eurídice jovem, Fernanda Montenegro, a Eurídice idosa usa uma espécie de luva, reforçando a gravidade do ferimento.

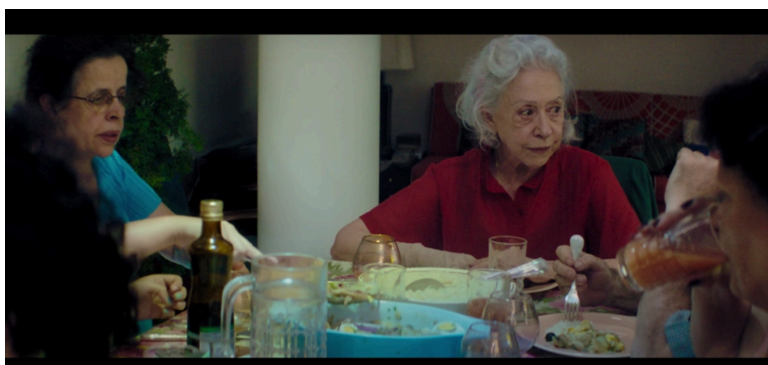
Figura 49: Eurídice é diagnosticada com Psicose Maníaco-Depressiva e recebe notícia de gravidez.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após um corte, surge uma cena de funeral. A princípio, acha-se que o funeral deve ser de Seu Manuel, mas é de Antenor depois de muitos anos terem se passado (sem o uso de recursos de indicação de tempo), Eurídice já está idosa e seus filhos, adultos. A cena do funeral mostra Eurídice já idosa e com seus filhos, mas isso só será possível de se identificar nas próximas cenas. De certa forma, o funeral representa a morte dos dois, pois é a figura do patriarcado representado primeiro por Seu Manuel, depois por Antenor, que mantém Eurídice prisioneira da história e do destino que eles lhe oferecem. Um novo corte transfere a cena para uma casa com crianças correndo e gritando e alguém chamando Eurídice para almoçar, uma semana depois da morte de Antenor. Ela não quer comer, mas coloca um remédio nas plantas e se preocupa com o dia em que o marido costumava fazer isso. Um de seus netos é chamado de Antenorzinho. Há uma movimentação ao redor da mesa, as pessoas se servem, mas Eurídice em uma posição central permanece em silêncio e quieta.

Figura 50: Olhar vazio de Eurídice em meio à família.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

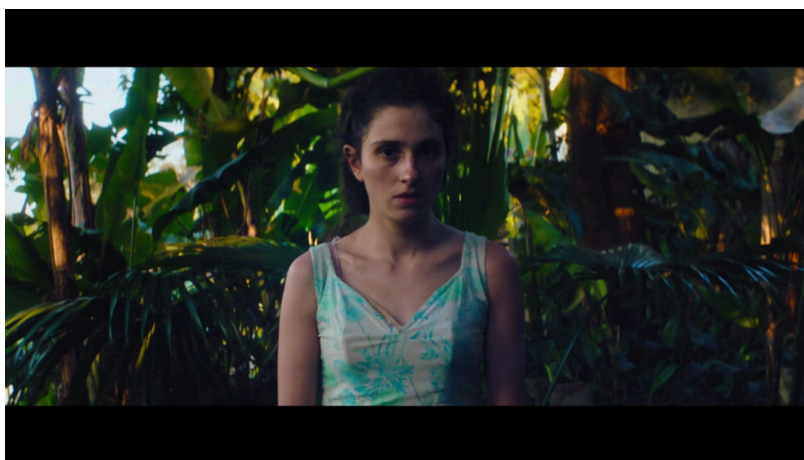
Depois de comerem, os filhos mexem nas coisas do falecido, olhando roupas, caixas com documentos e o filho encontra um baú. Cecília pergunta se ele sabe a senha e ele diz que sim, revelando-a como a data de casamento do casal. Cecília insiste em questionar como o irmão sabe a senha e ela, não, mas Eurídice responde que também não sabia. Neste baú, o filho encontra as cartas de Guida e pergunta se ela tem algum parentesco.

Eurídice emocionada pega uma carta e lê. Usa duas alianças. Na carta, Guida diz que sente falta da irmã, que gostaria de voltá-la para casa e encontrá-la, que queria que Eurídice tivesse orgulho dela como ela própria tem orgulho em ser irmã de Eurídice. Diz ainda que encontrá-la parece cada dia mais impossível, pois a cada dia se sente menos Guida.

Eurídice encontra então o endereço da irmã e vai com a filha em busca dela. Ao chegarem ao endereço, encontram uma escola e depois de esperarem são recebidas por uma jovem com quem Eurídice confunde Guida. A neta de sua irmão, interpretada pela mesma personagem, é abraçada apaixonadamente e depois explica que a avó deu a ela o nome de Guida, mas que nunca soube que esse era o próprio nome da avó. Eurídice pergunta se Guida falava dela, a menina responde perguntando se ela era pianista. Eurídice responde que era. A menina diz que sim, que não sabiam que era verdade, mas que Guida dizia que sua irmã era a maior pianista do mundo.

Ao retornar à sua casa, Eurídice lê uma carta de Guida que diz que sabe que é uma vergonha para a irmã, mas que vai consertar isso, e o que dará forças a ela é saber que as duas têm uma vida inteira pela frente, juntas. E o filme acaba com a imagem de cada uma por vez se encontrando no bosque do começo do filme, quando se perderam.

Figura 51: Eurídice jovem de novo na moldura de plantas.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 52: Guida jovem de novo na moldura de plantas.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

O toque do piano ao final se dá em uma batida forte, repetitiva e de certa forma monótona, criando uma tensão do encontro, não de Eurídice com Guida, mas de Eurídice com as cartas, com a história de Guida e com a verdade, que lhe foi escondida primeiro pelo pai, depois pelo marido.

4.4.8 *A mudança de identidade de Guida*

Figura 53: O jantar de natal de Guida e Filomena.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após voltarem do restaurante sem comer a rabanada, Guida diz estar com raiva do pai. Filomena questiona por que ela não volta à casa dele e ela diz que só volta lá depois de ter criado o filho, para mostrar que conseguiu. Filomena pergunta o que Guida teria feito se a irmã estivesse lá. Ela responde que teria agarrado Eurídice e não soltaria mais. Neste jantar, Filomena se sente mal. Aí se inicia sua jornada final. Na figura 55, um plano americano mostra Filomena em posição central. As cores escuras e a pouca iluminação, junto com a decoração de flor em sentido para baixo, como se estivesse murcha, indicam sua convalescência e morte.

Figura 54: Filomena adoece.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Ao retornar de um passeio no dia do réveillon, Filomena pergunta para Guida se ela está namorando. Ela responde que conheceu um rapaz. A primeira pergunta se foi bom, Guida responde que não, mas que está tentando se divertir. Filomena questiona a Guida as muitas vezes que ela sai para se divertir e volta dizendo que não foi bom. Diz à Guida que para se divertir não é preciso ter um homem e que cansou de ser divertimento para os outros. Conta à Guida que o último homem que teve deu a ela a casa em que mora, pois, segundo ela, divertimento custa.

Guida escreve uma carta para Eurídice em maio de 1958. Nela, diz que em vez de “Cara Eurídice”, seria mais honesto começar com “Querido diário,”. O tom de Guida nesta carta é desanimado e um pouco irônico quando diz que não sabe como deve ser a vida de uma pianista famosa, morando na Áustria, em uma vida confortável e boa, mas do seu lado da realidade é difícil porque vê Filomena se acabando nos últimos meses. Ela diz que encontrou o pai na véspera de natal e percebeu que não faz mais parte daquela família. Que família não é sangue, é amor. E Filomena se tornou para ela seu pai, sua mãe, sua irmã e, por isso, daria por ela suas próprias mãos. A carta é narrada com o toque do piano ao fundo, de forma que, mais uma vez, o sentimento que transmite é de tristeza e melancolia.

Os cortes do filme continuam a mostrar como as personagens estão próximas uma à outra, enquanto buscam inutilmente uma à outra. Na cena abaixo, Eurídice está no porto, olhando o oceano em que um dia Guida partiu. Esta trabalha no estalajadeiro.

Figura 55: Eurídice observa o oceano.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

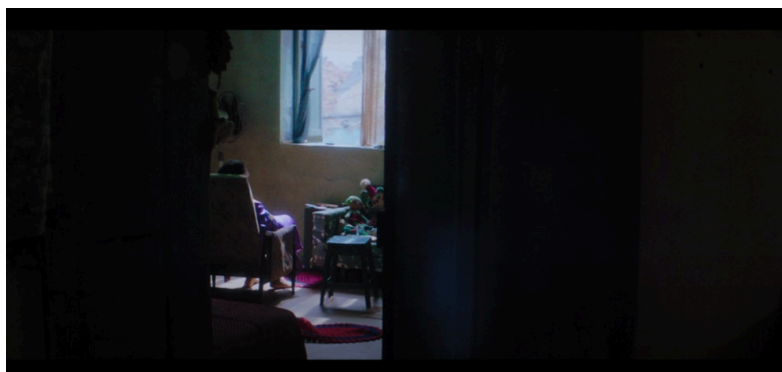
Filomena sofre de uma doença grave e está à beira da morte, sofrendo e sentindo muitas dores. Guida cuida dela e diz que a morfina é o que tem aliviado suas dores. Em uma cena em que Guida, aplica o remédio em sua veia, Filó diz que quer ir embora e que para isso precisa de cinco doses de morfina. Instrui Guida a levar Chico para sua casa. As cenas da doença de Filomena têm um ambiente muito escuro. Na Figura 57, o primeiro plano traz para foco o cuidado de Guida e a debilidade de Filomena. O colorido tropical mantido ao longo de todo o filme permanece através das cores das roupas das personagens. Nas imagens seguintes, vê-se o ambiente escuro cercado um pequeno centro mais iluminado onde se veem as personagens. Na imagem X, Filomena cantarola. O piano de Eurídice de fundo é substituído pela música fraca da convalescente. O entorno preto e os brinquedos no sofá fazem com que a cena lembre o gênero de terror. As personagens aparecem na maioria das vezes em plano curto, indicando uma fragmentação cinematográfica, que simboliza suas vidas, de certa forma, estilhaçadas.

Figura 56: Guida cuida de Filomena convalescente.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 57: Filomena olha pela janela.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Figura 58: Guida chora após Filomena pedir para partir.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após o pedido de Filomena, Guida vai decidida falar com seu fornecedor de morfina, o Tônico. Ela o encontra trabalhando e pede as cinco doses de morfina, mas o preço cobrado por elas está fora das possibilidades de Guida. Ela tenta argumentar que tem comprado com ele nos últimos meses e ele zomba que ela não tem outra opção. Ela pede ajuda. Ele sugere que ela negocie com ele de outra forma. Há um novo corte, e eles aparecem dentro de um quarto fechado, onde o estupro acontece. (Figura 60) O corpo de Tônico cobre o de Guida, deixando à mostra apenas o rosto dela, que demonstra nojo e repulsa. Guida o xinga. A imagem escondida de Guida, mostra a prevalência mais uma vez do corpo masculino.

Na próxima cena, Guida coloca as doses de morfina à frente de Filomena convalescente. Esta explica onde está guardada a escritura da casa e a orienta a trocar a foto na identidade. Diz à Guida que a casa será dela. Antes de morrer, Filomena ao lado de Guida, chama Chico e pede que ele dance. As duas riem do menino. Filó pede à amiga que cuide do menino, que ele será um homem bom.

Figura 59: Guida procura seu João para conseguir as morfina.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Após um novo corte, Guida vai com Chico visitar o túmulo de Filomena. No entanto, a estratégia das duas para que Guida ficasse com a casa é explicada pela doente, antes de morrer. Ela diz que se passassem a casa para o nome de Guida, ela perderia o imóvel, porque lhe seria tomado. A solução, por consequência, foi declarar a morte de Guida, passando esta a assumir a identidade de Filomena.

Ao olhar o túmulo, Guida vê seu nome nele e aí se inicia sua nova vida, passando agora a assumir o nome da amiga, de quem herda a casa. A cena é simbólica, pois, a partir daí, Guida realmente morrerá para a antiga família, já que não haverá mais cartas e, através do detetive, Eurídice será notificada sobre a morte da irmã. Ao tomar posse da casa, Guida tem a chance de começar uma nova vida, menos vulnerável economicamente.

Figura 60: Guida observa o túmulo com seu nome.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

Em julho de 1958, Guida escreve uma nova carta para Eurídice, aproximadamente dois meses depois da última, quando Filomena ainda estava doente. Ela começa a carta dizendo “Cara, Eurídice”. Depois escreve que seria melhor começar com “Caro Seu Manuel e Dona Ana”, pois explica que acredita que as cartas nunca saíram do Brasil. Questiona se pelo menos as leem ou só jogam no lixo. Diz que tem esperança de que um dia as cartas cheguem

às mãos da irmã e se despede dizendo que esta é a sua última carta pois a partir daquele dia Ana Margarida Gusmão não existe mais.

Guida recebe um homem que a trata por Dona Filomena, dizendo que irá organizar alguns documentos. Chico pergunta porque ela foi tratada por aquele nome. Guida simplesmente abraça o filho.

Figura 61: Guida se torna Filomena e assume a propriedade da casa.



Fonte: A VIDA invisível (2019).

A imagem do cenário de sua nova vida é alegre, colorido e tem um brinquedo em forma de xícara no meio, remetendo à infância, ao recomeço de Guida. Diferentemente do romance, no filme, a amizade com Filomena é a responsável por dar um novo recomeço à vida de Guida, a personagem encontra na amiga uma rede de sororidade e apoio, que se transforma em uma nova família. Com a morte de Filomena, Guida herda sua casa, mas também seu nome e sua identidade social. A Figura 62 traz uma moldura feita com muitas plantas, como outras cenas do filme, mas dessa vez, junto com o brinquedo infantil quase ao centro do plano geral, transmite a vida que se associa à ideia de infância.

5 UM OLHAR HISTÓRICO SOBRE A INVISIBILIDADE

5.1 Uma história das nossas avós (a mulher da primeira metade do século XX)

O *Jornal das Moças* foi um jornal que circulou entre nos anos de 1914 e 1965. Era uma revista semanal publicada na cidade do Rio de Janeiro que era distribuída para todas as capitais. Essa revista retrata o olhar que a sociedade da época tinha para o papel das mulheres, especialmente em suas funções de esposa e mãe. Segundo Santos (2019, p. 7), o *Jornal das Moças* era um periódico voltado para as mulheres de classe média, considerando-se que o alto índice de analfabetismo e o baixo poder aquisitivo da maior parte da população fazia com que a maior parte da população não tivesse acesso a ele.

Entre os anos de 1940 e 1950 houve a popularização do rádio no Brasil, que viveu seus anos de ouro. Tornou-se o mais importante meio de comunicação da imprensa e entretenimento, com seus canais de notícias, as radionovelas que alcançaram um sucesso surpreendente e também transmissões de jogos de futebol, além dos programas de auditório, conforme descrito no artigo publicado no Jornal da USP na ocasião do centenário do rádio no Brasil:

“No seu dia a dia, as pessoas se juntavam para ouvir. Então, nem todo mundo tinha um aparelho de rádio e depois ele foi se barateando. Mas todo mundo se encontrava para ouvir os capítulos de cada dia”, explica Magali Prado, escritora, jornalista e pós-doutoranda da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. (Jornal da USP, 2022).

Ao discorrer sobre a imprensa voltada para mulheres no Brasil, Santos (2019) aponta:

Suas publicações tinham grande apelo para a moda e a literatura. Seu discurso pedagógico era voltado para a normatização do comportamento feminino, caracterizando um modelo ideal a ser seguido. Essa padronização era imposta pela sociedade da época. A tentativa de se consolidar frente à modernidade era atribuída principalmente às grandes cidades. Os periódicos femininos tiveram grande espaço entre as leitoras que ocupavam a classe média e alta da sociedade brasileira (Santos, 2019, p. 22).

A publicação de revistas para o público feminino data ainda do século XIX. Entretanto, a maioria delas por muito tempo foi escrita por homens, já que o acesso das mulheres à educação superior era ainda muito irrelevante. Sem dúvida, as mulheres ocupavam predominantemente o espaço de seus lares, algumas poucas conseguindo chegar ao magistério, principalmente em casos de necessidade financeira (Santos, 2019, p. 22).

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, pela necessidade criada diante da ida dos homens para a guerra, algumas mulheres passaram a trabalhar nas fábricas. No Brasil, essa entrada da mão de obra feminina na indústria se deve ao crescimento da demanda de

produtos pelos países periféricos, já que as grandes potências mundiais estavam envolvidas diretamente no combate. Essa saída do ambiente doméstico, no entanto, sofreu um desencorajamento no período pós-guerra, através da imprensa, que procurou reforçar o valor da mulher que se dedicava ao esposo, aos filhos e ao lar.

Santos (2019) aponta ainda como evento relevante do século XX a Semana de Arte Moderna de 1922, pois “levou diversos artistas a reverem e criarem novos projetos culturais, atribuindo maior valor à identidade, à liberdade de expressão e à cultura do país [...]”. Assim, enquanto alguns autores importavam influências estrangeiras, especialmente europeias para a arte brasileira, outros negavam essa “intromissão”, buscando valorizar a cultura nacional a partir de elementos genuinamente brasileiros. De qualquer forma, essa discussão, de certa forma, mostrava o olhar de parte da população voltado para fora do Brasil, buscando influência nas grandes potências mundiais, como é de praxe desde a colonização e até o presente.

5.2 O mercado profissional

Ao traçar um histórico sobre a invisibilidade, Freitas (2006) argumenta que seria tratar da história das nossas avós (a mulher nascida na primeira metade do século XX), reforçando que:

O percurso percorrido desde os discursos das primeiras anarquistas francesas, como os de Marie Huot (1892), Nelly Roussel (1907) e Madeleine Pelletier (1911), até a recente eleição da médica socialista chilena Michelle Bachelet é marcado por notáveis avanços na inserção das mulheres nos processos sociais. Destaquem-se os relacionados com o mundo da família, da educação e do trabalho remunerado. (Freitas, 2006, p. 54).

Sabe-se que atualmente as mulheres estão muito mais atuantes no mercado de trabalho do que nos anos 1950. Entretanto, ao mesmo tempo em que a entrada no mercado de trabalho trouxe certa independência para as mulheres, aumentou o fardo de suas atividades, somando as horas de atuação profissional ao já interminável serviço de dona de casa, esposa e mãe, que continua sendo centralizado no eixo feminino.

Além disso, as mulheres ainda precisam lutar contra preconceitos nos diversos meios, no ambiente profissional por discriminações de gênero, desigualdade de julgamentos em relação aos homens, falta de mais leis que sejam justas com suas condições no mercado de trabalho. Para exemplificar, em 2024, o homem tem, pela Consolidação das Leis Trabalhistas - CLT (Brasil, 2023), licença paternidade de 5 dias corridos frente a 120 dias da mãe. Essa diferença mostra como a sociedade trata a situação de uma mulher, que na maioria das vezes

(considerando que o parto por cesárea é maioria no Brasil) está recém-operada, como a principal responsável pelo cuidado do recém-nascido, mesmo em situação de impossibilidade física, fazendo com que as mães dependam da solidariedade da família e de outras mulheres para receber assistência durante o cuidado inicial da criança. Rocha-Coutinho aborda a questão ao afirmar que:

No final do século XIX, as mulheres trabalhavam exclusivamente em casa ou em negócios da família. Os únicos ofícios permitidos fora de casa eram a educação de crianças, a enfermagem e o serviço doméstico, porém, eram restritos e estavam limitados às moças de classe social baixa (Rocha-Coutinho apud Soares, 1994, p. 4).

Soares (2021), também discutindo o universo profissional da mulher, assevera que, a entrada das mulheres no mercado de trabalho teve origem com a Segunda Guerra Mundial, devido à falta de homens nas fábricas por prestarem serviço ao exército, alterando, assim, os papéis de esposa e mãe e possibilitando a construção de uma nova identidade social. Outro fator que influenciou essa mudança no lugar social da mulher foi a liberdade sexual conquistada a partir do uso da pílula anticoncepcional, permitindo que a sexualidade fosse desatrelada da concepção e dando às mulheres a possibilidade de controlar quando queriam engravidar.

As situações supracitadas são bastante recorrentes no filme *A vida invisível*. A personagem Guida trabalha em um porto no Rio de Janeiro e é incomodada por comentários maldosos de um colega, que insinua que não deveria estar lá. Enquanto isso, Eurídice é impedida de tocar piano profissionalmente para não negligenciar as demandas do lar. Antes disso, seu talento musical era muito apreciado pois tinha a função de entreter as visitas e convidados. Segundo o Estatuto das Mulheres Casadas, lei aprovada em 1962, que será abordada mais detalhadamente na continuação desta seção, mas que trouxe direitos para as mulheres negados até então, as esposas puderam, a partir desta data, exercer atividade profissional sem a autorização do marido e dispor de bens próprios. Essa situação alcança o caso de Eurídice ao se considerar o enquadramento temporal tanto do romance quanto do filme *A Vida Invisível*, como reforça a crítica:

Uma mulher desquitada era quase sinônimo de prostituição. Havia colégios religiosos onde filhos de desquitadas não podiam estudar. O preconceito era enorme, e coisas horríveis aconteceram. O homem ficava malvisto por não ter sabido dominar a mulher. Ela era imediatamente vista como desfrutável. (Del Priore apud Blower, 2017).

A irmã, por outro lado, está em um dos piores lugares possíveis para a sociedade da época, pois, ser desquitada era um motivo de exclusão, mãe solo era ou igualmente difícil ou ainda pior. Mas, apesar de sua situação à margem da sociedade, Guida parecia não se importar com os julgamentos. As mulheres da segunda metade do século eram muito discriminadas em

caso de divórcio, no entanto, ela parecia estar além dessa condição, já que jamais fora casada e havia sido mãe solo. Sua expulsão de casa pelo pai a fez assumir uma independência não só financeira, mas também sexual, ignorando os padrões sociais de mulher direita e de bom comportamento.

A mãe solteira, mesmo que fosse reconhecida por sua coragem em arcar sozinha com as responsabilidades de um erro sem ter procurado uma solução mais fácil e imediata – o aborto –, ainda que monstruosa do ponto de vista moral, sofria fortes discriminações. Sua redenção poderia vir se passasse a viver respeitavelmente e em função do filho, tentando, com isso, minimizar seu grave erro (Pinsky, 2004. p. 634).

Apesar disso, uma independência social não era possível, já que precisava de ajuda com o cuidado do filho para que conseguisse trabalhar. Essa necessidade a aproximou de Filomena, que de forma similar não tinha um passado tão respeitável, pelo menos do ponto de vista dos valores conservadores, mas desfrutava de certa estabilidade financeira, não obstante a pobreza que a cercava, em especial pela dificuldade das mães que recorriam a ela para cuidar de suas crianças enquanto trabalhavam.

Era prática comum entre as mulheres que trabalhavam interromper suas atividades com o casamento ou a chegada do primeiro filho. Não era muito fácil encontrar esposas de classe média trabalhando fora de casa a não ser por necessidades econômicas – situação que, de certa forma, poderia chegar a envergonhar o marido. Em geral, esperava-se que essas mulheres se dedicassem inteiramente ao lar, fossem sustentadas pelo marido e preservadas da rua. Conviviam, então, muitas vezes em conflito, as visões tradicionais sobre os papéis femininos com a nova realidade que atraía as mulheres para o mercado de trabalho, a obtenção de uma maior independência e a possibilidade de satisfazer crescentes necessidades de consumo pessoal e familiar. (Bassanezi, 2014, p. 625).

Já no âmbito da situação das mulheres casadas, conforme citado anteriormente, foi aprovada uma lei chamada Estatuto das Mulheres Casadas, Lei 4.121/1962 (Brasil, 1962), que dentre outros termos passou a reconhecer a mulher como colaboradora e até eventual substituta do marido. Até esse momento, a mulher era enquadrada no rol dos relativamente incapazes. Além disso, a Lei assegurou a mulher os bens reservados como no caso da herança, mas mais importante para os fins apresentados nesta pesquisa, o direito de exercer profissão sem a requerida autorização do marido, bem como a possibilidade de dispor livremente do produto de seu trabalho. Apesar desses avanços, outros pontos permaneceram tão conservadores quanto antes, como o papel do homem como chefe de família. A igualdade legal só veio com a Constituição de 1988 (Brasil, 2023).

Apesar de não mais haver distinção hierárquica a partir desta última alteração advinda com a Constituição, o caminho da mulher no mercado de trabalho ainda está em processo, o que pode ser comprovado pela existência remanescente de profissões a que as mulheres ainda

não têm livre acesso, assim como a desigualdade salarial ainda existente para pessoas da mesma profissão por diferença de sexo. Ademais, as mulheres encontram em seus caminhos profissionais discriminação por causa de interesses financeiros que não consideram afastamentos por licença-maternidade lucrativos para a empresa, nem se interessam em empregar mulheres que podem ter temporariamente incapacidade por eventuais necessidades.

Considerados os pontos acima, é possível concluir que a mulher, apenas há alguns anos atrás, vivia em uma condição de desigualdade, que a descaracterizava como ser humano, colocando-a em uma posição de forte dependência em relação aos homens que a cercavam. Assim, os “avanços” alcançados até então não serviram senão para aproximá-la da condição de igualdade em relação ao gênero masculino, na verdade, reconhecendo sua capacidade cognitiva, intelectual, social e política e possibilitando o exercício de sua independência como pessoa. No entanto, as funções atribuídas à mulher com sua entrada no mercado de trabalho, considerando a capacitação recebida por elas ao longo dos anos não foram equilibradas com a responsabilidade atribuídas a ela, relativamente aos cuidados do lar e das pessoas, sendo esperado da mulher contemporânea um acúmulo de grandes responsabilidades e renúncias em vista de suprir as necessidades de todos ao seu redor, enquanto do homem é esperado principalmente o compromisso inabalável com o trabalho e a sociedade, sendo aceitável para ele que a família e a casa sejam preteridas em relação ao âmbito profissional.

Observando o quadro geral descrito acima, entende-se que ainda é preciso avançar muito para alcançar um verdadeiro equilíbrio de funções e cobranças em relação aos papéis executados na sociedade, dentro dos ambientes internos e externos ao espaço do lar, de modo a não sobrecarregar qualquer dos lados.

5.3 O feminismo de *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*

Existe uma questão que não se pode ignorar na obra de Martha Batalha e parcialmente em sua tradução para o cinema, que é a temática feminista retratada no romance. O livro traz uma crítica contundente ao machismo da sociedade dos anos 50 e à estrutura patriarcal segundo a qual ela se organizava. No entanto, o problema colocado desde o começo desse estudo se traduz por uma escolha restritiva de foco na representação através de uma mulher branca, que vive em uma situação de estabilidade financeira, que aparece como objeto dominante na narração e que deixa em segundo plano a situação de inúmeras mulheres, cuja

situação financeira desfavorável resultava em uma opressão muito maior em outros aspectos, como é o caso de Das Dores, d. Maricotinha e Filomena.

Para exemplificar situações da vida dessas mulheres, podem-se observar os seguintes extratos:

Maria das Dores, coitada, ganhou ainda mais dores. Para Eurídice sempre havia franzidos na cama já feita, risquinhos no piso encerado, pentelhos no box lavado. Ela não se importava de começar a trabalhar sete da manhã e de ir embora depois das oito da noite, não se importava em fazer todos os dias a mesma refeição de arroz, feijão e músculo, não se importava em passar as blusas de linho e os ternos de casemira no quartinho dos fundos, que no verão atingia temperaturas de meios-dias equatoriais, desde que pudesse chegar em casa todo dia para ver seus três amores. Maria das Dores era mãe de três filhos que se criavam sozinhos, que se alimentavam dos pratos que ela guardava no forno e se vestiam das roupas que ela deixava na cômoda, e que agora já tinham idade para andar soltos na casa, não sendo mais necessário acorrentá-los no quarto para se manterem longe das facas e fogos da cozinha. (Batalha, 2016, p. 37).

Em outro momento, a narradora descreve como a empregada servia para as experiências sexuais do filho dos patrões na adolescência, sendo intimidada e ameaçada por ele quando colocava a possibilidade de o pai descobrir.

[...] Eurídice e Guida se sentiam mais novas que Afonso, Cecília e Chico, mesmo porque os três estavam entrando nesses anos tão chatos da adolescência. Depois de Cecília, foi a vez de Afonso e Chico descobrirem seus hormônios e, no caso deles, aquela coisa por vezes dolorosa que lhes crescia entre as pernas. O inchaço inoportuno precisava de alívios imediatos, que Chico aprendeu a fazer no banheiro, e Afonso aprendeu a fazer em Das Dores.

“Olhe que seu pai vai descobrir”, Das Dores dizia enquanto Afonso levantava as calças.

“Vai nada. E se descobrir você perde o emprego.”

Das Dores ouvia, e Das Dores se calava. Pois seus três meninos ainda precisavam dela, e parece que um deles não ia ser malandro que nem o pai, porque gostava dessas coisas de estudar. E se apenas um filho lhe saísse bem ela já podia morrer em paz, o que era agora uma das únicas coisas que queria. Ela inclusive já tinha visto o preço do caixão; tinha escolhido um de madeira clara com alças douradas. Já estava pagando prestações do cemitério do Caju, que em cova rasa não ia ficar. A vida não tinha lhe sorrido, mas ela faria a morte lhe tratar melhor. Para Das Dores uma saia levantada a mais ou a menos não fazia muita diferença. Que mal havia em aliviar as angústias do menino? Ruim foi sua primeira vez, porque aos treze anos não sabia de muito e tentou resistir, voltando para casa com manchas de sangue que não eram apenas pelo fim da virgindade. (Batalha, 2016, p. 133-134).

Para Das Dores, sua função denotava tal subserviência, que seu trabalho significava estar disponível para tudo de que seus empregadores precisassem. Ela havia naturalizado o tratamento humilhante que recebia como parte do seu trabalho porque, como a maioria das mulheres (e dos homens) empregados, não podia colocar em risco o ganha-pão que garantia sua sobrevivência e a de sua família, o que faz com que se submetam a abusos inaceitáveis.

E, depois de apresentar o contexto de vida de das Dores, a autora conclui esse capítulo com o seguinte parágrafo:

Mas esta não é a história da Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar a louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice, a mulher que poderia ter sido. (Batalha, 2016, p. 38).

D. Maricotinha, por sua vez, é apresentada durante o projeto de costura de Eurídice em que, depois de convencer o marido a comprar uma máquina *Singer*, ela começa a costurar roupas, primeiro para si mesma, depois para mulheres do bairro. O projeto continua até Antenor descobrir.

Aquela era uma explicação sem sentido. Não, Antenor não apoiaria aquele projeto, a transformação da sala em ateliê, a transmutação da casa em mafuá, aquele entrar e sair de mulheres mais intenso que os dos consultórios médicos. E quem era *aquela neguinha* aboletada na máquina *Singer*?

“Essa é Damiana, ela veio por indicação da d. Maricotinha...”

E quem era a d. Maricotinha?

Eurídice achou melhor contar tudo de uma vez. D. Maricotinha era sua ajudante, e Damiana era a ajudante da ajudante porque ela agora costurava para as mulheres do bairro e não estava dando conta do serviço. E sabe como é, além da costura é preciso receber as clientes, conversar sobre os modelos, tirar as medidas e fazer as provas, e enquanto ela fazia uma coisa suas ajudantes faziam outra, porque assim os projetos andavam mais rápido.

Aquela rudimentar descrição da cadeia produtiva não agradou Antenor, que quanto mais escutava, mais abria as narinas, ficando depois de um tempo muito parecido com o King Kong. Na mesma hora todo mundo na sala disse que precisava ir embora, porque o açougue ia fechar, e ia chover, e estava tarde. Restou a neguinha cabisbaixa na máquina de costura, que só não foi embora porque precisava receber a diária para comprar o jantar. (Batalha, 2016, p. 50-51).

No trecho acima, a palavra “neguinha” destacada em itálico aponta o racismo de Antenor, que se sentiu incomodado pela presença de D. Maricotinha usando a máquina *Singer* recentemente comprada por ele por insistência de Eurídice. Ao mesmo tempo, D. Maricotinha, diferentemente das outras mulheres na sala, não sai, submetendo-se ao constrangimento e a mesmo ao perigo da situação por precisar do dinheiro para comprar a alimentação do dia, confirmando sua dificuldade financeira como mulher de cor preta ocupando um trabalho informal.

Quando as narinas de Antenor não podiam abrir mais a neguinha de cabelo pixaim achou que era melhor passar fome naquela noite.

“Doneurídici, eu vou pegar a prova do vestido que tá em cima da tauba de passar pra terminar o serviço em casa.”

Nunca teve tanta raiva, Antenor. Só não jogou máquina *Singer*, neguinha e tauba pela janela porque estava preocupado com o que os outros iam dizer. (Batalha, 2016, p. 52).

Pelo que se pode compreender a partir do trecho acima, D. Maricotinha acabou cedendo à decisão de ir embora, mesmo diante da necessidade do dinheiro para comprar o jantar, devido ao medo de Antenor, que tinha uma aparência correspondente à raiva que sentia, confirmado o sentimento de agressividade diante da situação.

Outra personagem cuja história não deixa de chamar atenção pela carga de dificuldade que traz é Filomena:

Sim, Filomena. Filomena tinha sido a prostituta mais requisitada do Estácio. Não era a mais bonita ou a mais versada, mas tinha um sorriso tão bom que os homens gostavam de descansar em seu peito. Até o sorriso ir embora, junto com os dentes careados. E a sífilis chegar junto com marcas no rosto. Perdeu todos os clientes, e só não passou fome porque o bairro retribuiu as refeições e pousos que recebeu dela nos dias fartos da zona. Para Filomena, dinheiro era como o ar que a gente respira - uma hora entra, uma hora sai. (Batalha, 2016, p. 109).

Posteriormente, acrescentam-se informações acerca de seu passado e de seus filhos:

A mulher também tinha uma queda por recém-nascidos. Quando pegava um no colo se lembrava dos oito filhos que teve. Cinco foram encaminhados para adoção e três foram sufocados pelo companheiro da vez, nos fundos do cortiço. (Batalha, 2016, p. 111).

Acerca da situação de Eurídice, de sua invisibilidade e de sua dependência e submissão em relação a seu marido, cabe o comentário feito pela autora Françoise Vergès acerca do feminismo civilizatório, que diz respeito a um feminismo defendido pelas mulheres brancas, que antes compunham a burguesia e hoje se encontram na classe média alta, que pretendem conquistar uma igualdade de direitos em relação aos homens brancos. Esse tipo de feminismo, segundo a autora, foi incorporado pelo capitalismo como forma de possibilitar a manutenção do sistema em detrimento dos povos racializados, cujas condições sociais permanecem em profunda desigualdade de direitos. Um exemplo disso é que as mulheres racializadas são as que ocupam empregos como serviços domésticos, cuidado de idosos, de crianças ou serviços de limpeza em serviços considerados perigosos, mal pagos e considerados não qualificados (Vergès, 2020, p. 18) para que suas empregadoras, as mulheres de classe média possam trabalhar, praticar esportes e fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo. Sobre a luta das mulheres da classe média por igualdade de direitos em relação aos homens da mesma classe, a autora defende:

Percebendo-se como vítimas dos homens (e, de fato, elas permaneceram menores perante a lei por séculos), elas não enxergam que seu desejo de igualdade em relação a esses homens repousa na exclusão de mulheres e homens racializados/as e que a concepção europeia do mundo, da modernidade na qual se inscrevem, colocam mulheres e homens que não pertencem nem à sua classe nem à sua raça em uma situação de desigualdade de fato e direito. Fazendo de suas experiências, que costumam ser experiências de mulheres da classe burguesa, um universal, contribuem para a divisão do mundo em dois: civilizados/ bárbaros, mulheres/ homens, brancos/ negros, e assim a concepção binária do gênero se torna universal. (Vergès, 2020, p. 56)

É dessa forma que Eurídice aparece no romance – um recorte de um tipo de mulher eleita para representar todo o gênero em uma época - os Anos Dourados - que, entretanto, negligencia muitas outras personagens cuja opressão passa também pelo seu conforto

material, além do desconforto existencial. As situações das personagens citadas acima, apesar de fazerem parte da narrativa, são deixadas de lado, por uma causa esclarecida pela própria narradora: outra pessoa foi escolhida para defender a causa feminista da obra, uma mulher que sofreu muito por ter seus desejos profissionais reprimidos e cuja vida não conseguia ser preenchida por atividades banais como ouvir radionovelas, fazer as unhas e arrumar os cabelos. Essa narrativa apresenta, assim, uma hegemonia que não difere de toda a organização social ocidental cuja voz que se faz ouvir: defende direitos muito distantes das necessidades das camadas mais pobres, cuja luta se refere mais à sobrevivência e para a qual, a suposta igualdade de direitos em relação aos homens torna-se secundária, já que muitas mulheres pertencentes a esses estratos não têm a opção de não trabalhar.

Segundo Vergès (2020), esse é o posicionamento definido como feminismo civilizatório, ou seja, defensor da igualdade social para mulheres brancas, europeias e defensoras de um sistema nacionalista, imperialista e capitalista, que continua a propagar estruturas colonialistas que excluem as realidades oriundas do Sul global. Essa origem geográfica aponta para países que sofreram a colonização. No entanto, apesar de Eurídice ser brasileira, a classe média da qual faz parte representa um estrato privilegiado economicamente, condição antes reservada apenas à burguesia e à nobreza, mas que depois foi se dividindo em muitas camadas. No entanto, é importante considerar que essa posição, ainda que dentro da realidade assalariada de Antenor, como funcionário público do Banco do Brasil, ainda representa a de um expressivo privilégio dentro de um país com as dimensões brasileiras e a proporção que a pobreza tinha em relação à quase insignificante minoria que estava fora dessa classe. Ainda é possível pensar a condição de Eurídice em relação às personagens Maria das Dores, D. Maricotinha e Filomena a partir do seguinte trecho:

Na narrativa hegemônica das lutas pelos direitos das mulheres, um esquecimento em particular evidencia a recusa de considerar os privilégios atribuídos à branquitude. Essa narrativa põe em cena mulheres privadas de direitos que passam a adquiri-los progressivamente, até que se beneficiem daquele que é o emblema das democracias europeias, o direito ao voto. Ora, se por um longo tempo as mulheres brancas não puderem gozar efetivamente de inúmeros direitos civis subsidiários, essas mesmas mulheres tinham o direito de possuir seres humanos; elas possuíam escravos e plantações e, após a abolição da escravidão, estiveram à frente de plantações coloniais onde prevalecia o trabalho forçado. O acesso à propriedade de seres humanos não lhes era negado e esse direito foi concedido porque eram brancas. (Vergès, 2020, p. 60).

Considerando-se o que a autora defende, apesar de não ter os mesmos direitos dos homens, as senhoras brancas da época da escravidão tinham um outro direito a ser destacado: o de possuir pessoas. Esse direito decorria de sua cor da pele e de seu status de esposa de

algum senhor. O caso é semelhante à posição de Eurídice Gusmão, que apesar da frustração de não poder exercer uma atividade profissional, tem uma empregada com um expediente prolongado e muitas condições adversas em seu local de trabalho, a quem trata conforme seu humor, descontando nela a própria frustração. Além disso, no momento em que Eurídice começa a se estabelecer como costureira do bairro, ela passa a ser também a detentora dos meios de produção (uma máquina singer), tendo duas funcionárias contratadas informalmente, equiparando-se, dadas as devidas proporções, assim à classe burguesa. O seguinte parágrafo exemplifica como os problemas enfrentados por Eurídice eram diferentes dos relatados acerca de Das Dores e D. Filomena, sendo principalmente relacionados a seu estado de frustração:

Eurídice precisava de um novo projeto. Precisava de algo que preenchesse as manhãs de ócio e as horas angustiadas de fim de tarde, quando os filhos ainda não tinham chegado da escola e quando tudo não parecia levemente enlouquecedor, tudo era irremediavelmente enlouquecedor. Nessas horas perdidas ela podia sentir a solidão se transformar em angústia, a angústia se transformar em loucura e a loucura sussurrar-lhe calma e firme: *Um dia eu te pego, um dia eu te pego, um dia eu te pego.*

Numa sexta-feira, depois de bater a porta de casa para espairecer na rua (*Das Dores faz tudo errado, Das Dores é muito burra, Das Dores manchou a toalha, queimou a calça, quebrou o copo, perdeu meus brincos*), Eurídice viu-se caminhando ao *coiffeur* A Deslumbrante. Há duas semanas não fazia os cabelos, e uma boa esposa deve estar sempre bonita para o seu marido, ou o marido poderá buscar na rua aquilo que não tem em casa (no caso, cabelos cacheados e unhas vermelhas, e tudo aquilo que está contido entre as extremidades dos referidos cabelos e das supracitadas unhas). (Batalha, 2016, p. 39).

A partir desse trecho, é possível perceber como a obra destaca a frustração e a falta de sentido na vida de Eurídice Gusmão, que não pode ser preenchida pelos afazeres de dona de casa, o cuidado dos filhos e do marido, as idas ao salão de beleza, a leitura de revistas, as radionovelas, ou as demais ocupações de sua vida, que são perceptivelmente ocupações de uma mulher de classe média (aqui esse dado representa uma parcela privilegiada da população).

Segundo dados do site Ecodebate:

Na década de 1970, período de grande crescimento do PIB, quando ocorreram o “milagre econômico” e o “segundo PND”, a proporção de pobres no país caiu fortemente de 68,4% em 1970 para 35,3% em 1980. Porém esta redução da proporção de pobres foi muito desigual em termos regionais, pois São Paulo apresentou resultados excepcionais (já que a proporção de pobres no Estado em 1980 correspondeu a um terço daquela medida em 1970) mas no Nordeste e no Norte/Centro-Oeste, a evolução da pobreza foi bem menos favorável no período, levando ao agravamento da distribuição regional dos pobres brasileiros. (Alves, 2013).

A partir das informações acima, pode-se inferir que a população era majoritariamente pobre nos anos 1950. Assim, entende-se que a maior parte da população das décadas anteriores à de 70, não tinha a mesma segurança financeira que era representada no romance

através da família de Eurídice e Antenor com alimentação formada por carnes, molhos, whiskies e pratos especiais, filhos matriculados em escola particular, empregada doméstica, eletrodomésticos da moda como tv e máquina de costura, dentre outros indicadores. Dessa forma, entende-se que a realidade jurídica até os anos 1970, conforme já foi apresentado anteriormente, era de que a mulher dependia da administração financeira do marido e não tinha liberdade para trabalhar, entretanto, ao mesmo tempo, muitas mulheres precisavam trabalhar formal, ou muitas vezes, informalmente para complementar a renda familiar.

A autora Françoise Vergès no livro *Um feminismo decolonial* critica esse tipo de luta, em que a situação de mulheres brancas é criticada, tornando-se uma forma de favorecer o capitalismo em detrimento da luta de mulheres racializadas, descendentes de pessoas escravizadas, que continuam um outro tipo de luta: a da sobrevivência.

Reescrever a história do feminismo desde a colônia é primordial para o feminismo decolonial. Não podemos nos contentar em pensar a colônia como uma questão subsidiária da história. É preciso considerar que, sem ela, não teríamos uma França de instituições estruturalmente racistas. No que concerne às mulheres racializadas do Norte e do Sul global, todas as facetas de suas vidas, os riscos aos quais elas se expõem, o preço que pagam pela existência da misoginia, do sexismo e do patriarcado ainda estão para ser estudados e visibilizados. Lutar contra o femi-imperialismo é fazer ressurgir do silêncio as vidas das mulheres “anônimas”, recusar o processo de pacificação e analisar por que e como os direitos das mulheres se tornaram uma arma ideológica a serviço do neoliberalismo (que pode perfeitamente, em outros lugares, promover um regime misógino, homofóbico e racista). Quando os direitos das mulheres se resumem à defesa da liberdade - ser livre para, ter o direito de...” -, sem questionar o conteúdo dessa liberdade e sem interrogar a genealogia dessa noção na modernidade europeia, temos o direito de perguntar se esses direitos não estariam sendo concedidos pelo fato de outras mulheres não serem livres. A narrativa do feminismo civilizatório permanece encerrada no espaço da modernidade europeia e nunca considera o fato de que ela se funda na negação do papel da escravidão e do colonialismo em sua própria formação. (Vergès, 2020, p. 43-44).

Vergès defende que a origem colonial explica essa estrutura que naturaliza a voz das mulheres brancas de classe média - equiparadas a uma pseudo burguesia por seus maridos precisarem trabalhar - como o discurso hegemônico, que exclui a voz de mulheres descendentes do regime escravocrata dos sistemas de colônia. Dessa forma, entende-se por que as escritoras que se tornaram publicadas, pela estrutura social que as permitiu falar depois de muitos anos terem sido silenciadas, propagando-se unicamente as vozes masculinas, são as cujo discurso se propagaram, representando uma classe que ainda tem muitos privilégios frente à sociedade capitalista e imperialista, enquanto mulheres de fato “invisíveis” - as descendentes racializadas da colonização permaneceram silenciadas por muito mais tempo e ainda estão em muitos casos. Além disso, segundo a autora, o capitalismo incorpora o discurso feminista, trazendo-o como recurso de forma a se perpetuar como acontece quando as mulheres conquistam o direito de trabalhar fora de casa e isso gera a necessidade de

contratar cuidadoras para tomar conta de suas crianças ou idosos, além de atividades domésticas como limpar e cozinhar.

Um fato relacionado a todo o cenário que foi posto até aqui, pode-se reconhecer ainda outro fator dessa mentalidade eurocêntrica e imperialista na personagem Eurídice, que apesar de brasileira e de ser uma criança e jovem pertencente a uma família cuja condição financeira não era tão avantajada, tinha origem europeia, por ser filhas de pais portugueses. Essa origem aponta, de certa forma, para uma ligação com a Europa-metrópole, cujo modelo de exploração continua a se reproduzir. Entende-se nesse estudo que a descendência europeia da personagem faz um simbolismo que aponta para o caráter pós-colonial da sociedade brasileira, o que ainda sofre o racismo estrutural, bem como outras estruturas características dos países colonizados como o subdesenvolvimento econômico e uma valorização desproporcional do estrangeiro. Dessa forma, da mesma forma que uma pessoa com descendência de um povo colonizado ou escravizado encontrará potencialmente um contexto social decorrente de sua origem, a origem europeia da personagem, não obstante a condição financeira “humilde” de sua família, não apaga suas oportunidades, de certa forma justificáveis por sua origem ligada ao lado colonizador.

É importante destacar acerca de tudo o que foi apresentado a partir dos conceitos de feminismo civilizatório e decolonial apresentados por Françoise Vergès (2020), que diante da condição de Eurídice de Gusmão, não se considera sem razão a luta das mulheres pela conquista de direitos básicos apresentados até aqui, seja pela lei, como quando à mulher é dado o direito de possuir bens, ou pela própria mudança progressiva de mentalidade social, passando a dar menos valor ao fato de os homens se sentirem menos homens se a esposa deseja trabalhar. No entanto, o objetivo de trazer essa discussão para este trabalho é a de criar a consciência de que as lutas realizadas até aqui estão em grande parte centralizadas na voz hegemônica de mulheres que não representam a variedade de condições femininas na sociedade e, especialmente, que as mulheres que enfrentam as piores condições levando em consideração a dignidade de ser humanas são as que mais têm suas histórias invisibilizadas, ou ao menos postas em segundo plano em favor de mulheres com mais condições de privilégio.

Questiono o significado dado a “passado” e “história” na frase do hino do Movimento de Libertação das Mulheres: “Nós que não temos passado, mulheres?/ Nós que não temos história, mulheres”. Em que medida isso nos ajuda a transformar em narrativa o legado catastrófico da história dos povos racializados (escravidão, genocídio, expropriação, exploração, deportação)? Como podemos escrever o passado e a história dessas catástrofes que não costumamos nos dar ao trabalho de mencionar? Que palavras podem servir para falarmos da ofensiva generalizada por todo o planeta que “tende a fazer desaparecer os territórios habitáveis e ainda

habitados para transformá-los em elos das cadeias globais de produção-consumo”, em um momento em que acontece “uma multiplicação das zonas de sacrifício”? Que sentido faz declarar que “as mulheres” não têm passado nem história, ainda que, entre elas, as brancas e as racializadas não possuam a mesma legitimidade? A escrita do passado e da história das mulheres racializadas não teve a mesma trajetória da escrita feminista europeia porque cada uma passou por um processo diferente. Para as racializadas, não foi necessário preencher uma ausência, mas encontrar as palavras que trouxessem de volta à vida aquilo que tinha sido condenado à não existência, mundos que tinham sido expulsos da humanidade. (Vergès, 2019, p. 135).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi, através da análise da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), escritos por Martha Batalha e sua adaptação cinematográfica de 2019, sob a direção de Karin Aïnouz, demonstrar como a mulher dos Anos Dourados, período que compreende de 1946 a 1964, é representada, trazendo principalmente a inquietação da personagem Eurídice Gusmão Campelo por ter uma atividade profissional que expanda seu universo para além do cuidado do lar, dos filhos e do marido, mas que é impedida pela imposição deste, que não aceita que a esposa tenha uma ocupação além das obrigações de esposa e mãe, ou que as pessoas pensem que ele não cumpre seu papel de provedor.

O romance traz muitas histórias secundárias e uma segunda protagonista, sua irmã Guida Gusmão, segundo o que a autora defende na Carta ao leitor (Figuras 1 e 2), mas que não ocupa o mesmo espaço narrativo que Eurídice Gusmão. Na tradução audiovisual feita por Aïnouz acontece uma mudança de estrutura na história, que coloca as duas irmãs em evidência desde as primeiras cenas, durante todo o decorrer do filme e ao final, equilibrando as cenas com a história das duas personagens, mesmo quando seguem de forma paralela. Entende-se, que, através dessa estrutura, promove-se a personagem Guida a um protagonismo mais real no que diz respeito à significância dentro da narração, que apesar de pretendido pelo romance, não se cumpre de fato.

Além das irmãs Gusmão, outras personagens são significativas para as obras, destacando-se Zélia e Filomena, além dos maridos das irmãs no romance, Antenor e Marcos, que no filme é substituído por Yorgus. Este trabalho analisou o efeito da construção destes personagens, bem como a mudança provocada no processo de adaptação. Através da análise, constatou-se, por exemplo, que a decisão excluir muitos personagens na narrativa fílmica, não diretamente ligados à Eurídice e Guida permitiu que o filme desenvolvesse de forma mais objetiva a história das irmãs e de seu desencontro causado pela decisão do pai. Além disso, a exclusão da história de vida dos personagens masculinos, tornou-os mais genéricos, focando nos seus comportamentos e atitudes machistas, autoritárias e até inconsequentes (principalmente no caso de Yorgus) e no efeito dessas atitudes, tanto diretamente na vida das mulheres quanto na manutenção social do sistema patriarcal e falocêntrico, muitas vezes representados no filme através de um corpo masculino na posição central da cena, evidenciando sua região pélvica. Diferentemente dessa linguagem mais objetiva, o romance

traz para a narração a história de vida dos personagens, muitas vezes no que parece uma tentativa de justificar seu caráter.

Acerca de Zélia e Filomena, as personagens vão crescer na vida das irmãs após sua separação, como espécie de substitutas respectivamente para Eurídice e Guida. Zélia deixará de ser a vizinha invejosa e fofoqueira, que gasta seu tempo querendo saber o que acontece na vida de Eurídice para conjecturar falhas e fracassos na vida da protagonista para uma vizinha mais velha e experiente, em quem Eurídice de certa forma confia e até usa como rede de apoio, mas como todas as pessoas de sua vida também trabalha para propagar uma visão patriarcal da sociedade, da família e do papel da mulher.

Filomena, uma rebelde como Guida, representa no filme uma figura de resistência, que sofre por isso a opressão e a marginalização social, e articula uma rede de sororidade para Guida em seu caminho de mãe-solo. Sua morte no romance representa para Guida, além da perda da amiga e sócia, o fim do trabalho como babá e ajuda com Chico; no filme, o fim de Filomena representa também um ato de resistência e vida nova para Guida com o início de uma nova identidade assumida.

No que diz respeito às construções das personagens, entende-se que a tradução cinematográfica alcança a construção de personagens muito fortes e marcantes por serem associadas a arquétipos categorizados por Mark e Pearson (2003), segundo os quais Eurídice é associada ao Prestativo e Guida ao Fora-da-lei. De acordo com as autoras, que se baseiam na teoria original de arquétipos de Jung, esses modelos são reconhecidos pela mente humana como modelos universais e, por isso, têm uma apelação maior do que personagens e marcas comerciais que não apresentam associação aos modelos elencados no estudo. Notou-se, entretanto, que diferente da personagem de Guida que mantém o mesmo arquétipo, Eurídice apresenta um comportamento majoritariamente associado no romance ao Explorador, sendo essa mudança responsável por duas personagens semelhantes em alguns aspectos (como o contexto de família e aspectos da história de vida), mas com o resultado de uma tradução de personagem diferente em muitos outros aspectos. Até mesmo a resignação de Eurídice é diferente nas duas obras: enquanto no romance ela é movida pela síndrome da boazinha, ou seja, a vontade de agradar motivada por uma insegurança pessoal, na obra audiovisual, a submissão de Eurídice parece mais ainda imposta pelo sistema, que não lhe dá alternativas, mas a obriga a ir se submetendo com renúncias e cessões.

Concluiu-se, dessa forma, acerca do protagonismo das irmãs, que a obra filmica de Karim Aïnouz tornou de fato o protagonismo de Guida, que no romance apesar de proposto, acaba deixando a personagem em um lugar secundário dada a estrutura narrativa da obra. A

mudança formal, que coloca as irmãs juntas no começo do filme, mantém um equilíbrio narrativo depois da separação e junta Eurídice à descendente de Guida ao final, em uma espécie de reencontro, faz com que as duas despertem a mesma curiosidade na narrativa. Além disso, o fim das irmãs sem conseguirem se reencontrar traz um aspecto realista mais dramático ao filme do que o final do romance, que traz a redenção ao relacionamento pai e filha de Guida com Seu Manuel, além de ser menos cruel, já que as irmãs se reencontram depois de alguns anos de separação, tendo havido antes a oportunidade do reencontro, que Guida negou por vergonha de sua condição.

Além da análise do romance e do filme, este estudo trouxe ainda uma contextualização da condição das mulheres que viveram no Brasil durante o período dos Anos Dourados como a falta de previsão legal para a independência financeira da mulher já que os seus bens eram retidos no nome dos homens. A inexistência de previsão legal para o divórcio também não alcançou esse tempo, vindo a surgir apenas com a Constituição de 1988, apesar de existir a partir da década de 1970, antes havendo a previsão de desquite, que apesar de aparecer na lei e na prática, não tinha aplicação jurídica. Além disso, trazia muitas consequências ruins para as famílias, sendo considerados os filhos de desquitados ilegítimos, por exemplo.

Junto às informações de caráter legal, muitos recortes de jornais da época, em especial o Jornal das Moças, citado no romance de Martha Batalha foram também discutidos para que tivéssemos uma ideia de comportamentos e padrões para as mulheres dos Anos Dourados, fossem elas casadas ou solteiras, alcançando principalmente a classe média, que tinha acesso às edições.

Por fim, este trabalho questionou também a representação de mulher pretendida pela autora de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), especialmente quando diz que o romance pretende contar a história das nossas avós (Figura 2), discutindo principalmente através do texto de Françoise Vergès (2019) a representatividade excludente que acontece ao se supor que uma mulher pertencente a uma família tradicional dentro do modelo padrão pode pretender representar uma geração inteira de mulheres, considerando a Teoria dos Polissistemas de Zohar (2013), que conscientiza sobre o perigo de escolher um objeto central dentro do sistema da cultura, excluindo-se todos os outros objetos periféricos, ou seja, as mulheres fora do modelo padrão, cujas histórias permanecem sem ser contadas.

Assim, entende-se que, a partir da reflexão sobre essas obras em análise, outros estudos poderiam ser feitos no sentido de aprofundar a questão da representação da mulher e sua invisibilidade na literatura e no cinema. Por exemplo, analisar a representação de outras

personagens femininas diferentes do modelo padrão, inseridas em diferentes funções no mercado de trabalho como histórias similares a de Das Dores, empregada de Eurídice, que precisava deixar os filhos amarrados para conseguir trabalhar e assim garantir seu sustento; as de outras regiões do Brasil, como as oriundas de outras regiões do Brasil, por exemplo, as nordestinas, inseridas em um contexto econômico mais voltadas para a agricultura, que permanecem invisíveis para a mídia e para os estudos feministas comparativamente às das capitais mais desenvolvidas do Brasil nos Anos Dourados. O propósito, como foi o nosso a partir deste trabalho, é trazer para o foco, personagens secundárias, cujas vidas não receberam importância suficiente para o olhar da mídia colocá-las como principais. Entende-se que ainda é comum que esses perfis apareçam mais de forma secundária nas obras de maior visibilidade no cinema, no entanto, é preciso deter-se sobre esse tema, de forma a despertar a reflexão acerca da realidade de um passado recente que ainda influencia consideravelmente o pensamento das pessoas na sociedade atual.

REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. **A vida invisível**. 2019. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-249383/> Acesso em: 17 ago. 2024.
- ADICHIE, N. C. **We should all be feminists**. TEDxEuston, 2012. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=pt-br. Acesso em: 30 mai. 2021.
- AFP. **Karim Aïnouz, o cineasta brasileiro que ama contar histórias de mulheres**. Uol. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2024/03/23/karim-ainouz-o-cineasta-brasileiro-que-ama-contar-historias-de-mulheres.htm> . Acesso em: 09 set. 2024.
- AINOUZ, K. **Karim Aïnouz, o cineasta brasileiro que conta as histórias das mulheres**. Exame. 2024. Disponível em: <https://exame.com/casual/karim-ainouz-o-cineasta-brasileiro-que-Conta-as-historias-das-mulheres/> Acesso em: 12 ago. 2024.
- ALENCAR, V. **Tropicalismo** - Movimento mudou a cultura brasileira. UOL. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/tropicalismo-movimento-mudou-a-cultura-brasileira.htm>. Acesso em 13 set. 2014.
- ALVES, J. E. D. **A redução da pobreza no longo prazo no Brasil e sua possível reversão**. Ecodebate, [S. l.], 22 mai. 2015. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2015/05/22/a-reducao-da-pobreza-no-longo-prazo-no-brasil-e-sua-possivel-reversao-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/#:~:text=Na%20d%C3%A9cada%20de%201970%2C%20per%C3%ADodo,35%2C%25%20em%201980>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- A VIDA invisível. Direção de Karim Aïnouz. Brasil: RT Features, 2019.
- LEFEVÈRE, A. Prefácio. *In*: LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- BASTIAN, M. **Cozinha latina**: do amor ao ódio. Kantar WorldPannel, 2018. Disponível em: <https://www.kantarworldpanel.com/br/Releases/Cozinha-latina-do-amor-ao-dio#:~:text=Em%2093%25%20dos%20domic%C3%ADlios%20latino,cozinha%20em%2015%25%20das%20fam%C3%ADlias>. Acesso em: 30 mai. 2021.
- BATALHA, M. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BERTACINI, V. C. **A desintegração do sujeito feminino em A redoma de vidro, de Sylvia Plath**. 2018. Disponível em: https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4673.pdf Acesso em: 10 jul. 2024.
- BRAIKER, H. **A síndrome da boazinha**. 19ª edição. Rio de Janeiro: BestSeller, 2024.

BRASIL. **LEI Nº 4.121, DE 27 DE AGOSTO DE 1962.** Dispõe sobre a situação jurídica da mulher casada. 1962. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4121.htm Acesso em: 12 ago. 2024.

BRASIL. **CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL DE 1988.** 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm . Acesso em: 12 ago. 2024.

BRASIL. **DECRETO-LEI Nº 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943.** Aprova a Consolidação das Leis do Trabalho. 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del5452.htm Acesso em: 14 ago. 2024.

CATTRYSSE, P. **Film (Adaptation) as translation:** some methodological proposals. Target, v.4, n.1, 1992.

CINEMA Novo. **Academia Internacional de Cinema.** 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/#:~:text=A%20Terceira%20Fase%20do%20Cinema,a%20arte%20%E2%80%9Cbem%20comportada%E2%80%9D>. Acesso em 13 set 2024.

DEL PRIORE, M. *In*: BLOWER, A. P. **Nos 40 anos da Lei do Divórcio, historiadora analisa as transformações na família brasileira.** O Globo. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/nos-40-anos-da-lei-do-divorcio-historiadora-analisa-as-transformacoes-na-familia-brasileira-21863410> Acesso em: 15 ago. 2024.

EVEN-ZOHAR, I. **Teoria dos polissistemas.** Tradução: MAROZO, L. F; RIZZON, C; CUNHA, Y. K. 2013. Disponível em: https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/Portugues/Even-Zohar_2013--Teoria%20dos%20polissistemas.pdf Acesso em: 8 set. 2024.

FREITAS, M E. **O século das mulheres.** ESPECIAL MULHERES: MULHERES E ADMINISTRAÇÃO. 2006. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/gvexecutivo/article/download/34343/33150/65589>. Acesso em 03 jul. 2021.

HOFFMAN, H. **“A vida invisível”:** melodrama tropical sem kitsch. 2019. Disponível em: <https://revistasera.info/2019/12/a-vida-invisivel-melodrama-tropical-sem-kitsch-helga-hoffmann/>. Acesso em: 01 set. 2024.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. Florianópolis. Editora da UFSC, 2013.

GENETTE, G. **Palimpsestos:** Literatura em Segundo Grau. Imprensa da Universidade de Nebraska, 1997.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic.** 2000. Yale University Press.

GOULART, A. C. **Revisitando a espanhola:** a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro. Universidade Federal Fluminense. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12, n. 1, p. 101-42, jan.-abr. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Wkqm45R4ptVzTqSpKxJhfRh/#>. Acesso em: 31 ago. 2024.

JORNAL DA USP. **Cem anos das ondas do rádio**. [S.I] 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/cem-anos-nas-ondas-do-radio/> . Acesso em 10 set. 2024.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis - RJ : Vozes, 2016.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MARIANO, M. I. L.; SOUSA, S. C. T. **Linguagem e ideologia: uma perspectiva marxista**. In: ENCONTRO NACIONAL DE CIÊNCIAS DA LINGUAGEM APLICADAS AO ENSINO, II, 2003, João Pessoa. Anais. João Pessoa, 2003, p. 1579 - 1590. Acesso em: 12 set. 2024. Disponível em: https://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ECLAE_II/linguagem%20e%20ideologia/principal.htm#:~:text=Conseq%C3%BCentemente%2C%20o%20marxismo%20n%C3%A3o%20aceita,constroem%20as%20rela%C3%A7%C3%B5es%20dos%20homens.

MARK, M; PEARSON, C. S. **O herói e o fora-da-lei**. São Paulo - SP : Editora Cultrix, 2003.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves et al. São Paulo: Editora Braziliense, 1995.

MELING, L. **Women and pianos in the 19th century art and literature**. The University of Stavenger, Noruega, 2018. Disponível em: <https://www.universitypublications.net/proceedings/1102/pdf/B8T157.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2025

MORISAWA, M. **Karim Aïnouz fala à Elle sobre sua carreira internacional**. Elle, 2024. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/karim-ainouz?srsltid=AfmBOorQoJUnvR96cB-KHl22ug4iikVs3PV7N9O7vGH-eGu810dSNRtS>. Acesso em: 09 set. 2024.

NASCIMENTO, Lígia Ribeiro do. **Reparação por meio da escrita: a adaptação da metaficção em Atonement, de Ian McEwan, para o cinema**. 2020. 120f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará - Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2020.

NORD, C. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NUNOMURA, E.; SANCHES, P. A. **A vida invisível: o melodrama tropical segundo Karim Aïnouz**. Farofafá, 2019. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2019/08/29/a-vida-invisivel-melodrama-tropical/> Acesso em: 29 mai. 2025.

PENA, M. V. J. **Mulheres e trabalhadoras**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PINSKY, C. B. **Mulheres dos Anos Dourados**. In: DEL PRIORE, M (org.); BASSANEZI, C (coord. de textos). **HISTÓRIA DAS MULHERES NO BRASIL**. 7. ed. - São Paulo : Contexto, 2004.

ROCHA-COUTINHO, M. L. **Tecendo por trás dos panos. A mulher brasileira nas relações familiares**. 1994. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTOS, E. C. P. **O IV Canto das Geórgicas**. São Paulo: Scortecci, 2007.

SHAKESPEARE W. **A Tempestade** (1623) Ed. Ridendo Castigat Mores (1947-2002).

SOARES, A. L. S. **O papel da mulher ao longo da história**: Influências no conceito de família bem como nas relações de parentesco. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/31909/1/PapelDaMulher.pdf> Acesso em: 12 jul. 2024.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Santa Catarina, n. 051, abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 05 jun. 2021.

STRAZZA, P. **“A vida invisível”, um melodrama tropical sobre a opressão do feminino**. B9. Nota do crítico. 2019. Disponível em: <https://www.b9.com.br/117563/a-vida-invisivel-um-melodrama-tropical-sobre-a-opressao-do-feminino/>. Acesso em: 9 set. 2024.

VASCONCELOS, J. S. **As milhões de mulheres de A Vida Invisível**. Le Monde Diplomatique Brasil. [S. l.] 19 dez. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/as-milhoes-de-mulheres-de-a-vida-invisivel/>. Acesso em 10 mar. 2025.

VERGÉS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.