A TRANSCRIAÇÃO DE VIDAS INVISÍVEIS: O LIVRO E O FILME DA HISTÓRIA DE EURÍDICE GUSMÃO

THE TRANSCRIATION OF INVISIBLE LIVES: THE BOOK AND FILM OF THE STORY OF EURÍDICE GUSMÃO

Melly Fatima Goes Sena
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9544-3036

Resumo:A adaptação é um ato de transcriação, ou seja, uma ação de criação e recriação estética essencialmente, como relata o teórico Haroldo de Campos. Considerando esse aspecto, o presente trabalho objetiva analisar a representação feminina por meio da comparação entre a obra literária *A vida invisível de Eurídice Gusmão* escrita por Martha Batalha e sua transcriação fílmica *A vida invisível*, dirigido por Karin Ainouz, especificamente ponderar sobre a representação feminina a partir da protagonista Eurídice Gusmão.

Palavras-Chaves: Transcriação Fílmica; Representação; Crítica feminista.

Absctrat: Adaptation is an act of transcreation, that is, an action of essentially aesthetic creation and re-creation, as the theorist Haroldo de Campos reports. Considering this aspect, the present paper aims to analyze the female representation through the comparison between the literary work The invisible life of Eurídice Gusmão written by Martha Batalha and her filmic transcreation The invisible life, directed by Karin Ainouz, specifically pondering the female representation to from the protagonist Eurídice Gusmão.

Key-Words: Filmic Transcriation; Representation; Feminist criticism.

CC BY NC SA

INTRODUÇÃO

Apesar da constância do aparecimento de personagens femininos seja na literatura, no cinema ou outras linguagens artísticas, as discussões temáticas sobre a representação da mulher é ponto de análises e discussões mais aprofundadas a partir de um olhar mais social, devido principalmente com o advento das teorias feministas a partir da metade do século XX e suas diversas ondas críticas vindouras.

A partir deste ensejo, este trabalho tem por objetivo analisar a representação feminina por meio da comparação entre a obra literária *A vida invisível de Eurídice Gusmão* escrita por Martha Batalha e sua transcriação fílmica *A vida invisível*, dirigido por Karin Ainouz, mais especificamente a representação feminina a partir da protagonista: Eurídice, que nomeia a obra literária e da sua irmã Guida, uma coadjuvante que adquire uma status de maior importância na obra fílmica, alçada a personagem principal em comparação com o livro.

Durante o percurso analítico, será traçada uma correlação entre a obra literária e a transcriação fílmica, pontuando os pontos de intersecção que fazem cada obra ser uma obra à parte, principalmente no que se refere a construção das personagens protagonistas Eurídice e Guida.

A Vida Invisível de Eurídice Gusmão é a obra de estreia de Martha Batalha no cenário literário, lançada em 2016 narra a história de Eurídice, criada no subúrbio do Rio de Janeiro no início do Século XX. Em sua infância, a personagem dedicava-se a escola e tinha na música seus sonhos profissionais, no entanto, seus sonhos foram frustrados pelos pais, preparando-a para o casamento. Já sua irmã mais velha Guida era mais rebelde e fugiu de casa para viver um relacionamento que não deu certo. Com uma veia criativa forte, Eurídice tenta desenvolvê-la, mesmo sendo frustrada pelo marido todas as vezes ao relembrá-la de seu papel de esposa e mãe. Eurídice escreve um livro que nunca foi publicado, descoberto após sua morte: A história da Invisibilidade.

A autora encontrou dificuldades para a publicação no Brasil, sendo negada por diversas editoras até fazer o seu lançamento na tradicional feira do Livro de Frankfurt, onde inclusive já foi vendido os direitos para filmagem da obra. Somente assim chamou-se a atenção para o mercado brasileiro sendo publicado localmente, em uma literal batalha da autora contra a invisibilidade de sua obra, conforme noticiada na revista Época em 2016. (GABRIEL, 2016)

CC BY NC SA

A intepretação da obra literária pelo diretor dá um tom geral e único ao filme. Em um depoimento para a revista Continente o diretor Karin Aïnouz destaca o processo da escolha do ponto de vista adotado para o roteiro do filme:

> O fundamental para mim era a alma dessas duas meninas. Isso está lá. Por exemplo, tudo que a Eurídice faz, ela faz bem, mas tudo que ela faz, que se torna profissional, é interrompido. No livro, ela cozinha e costura, mas num filme de 1h30 um personagem ter cinco objetivos dramáticos pulveriza sua força. Escolhemos um e como uma vida invisível tem a ver com apagamento, com a falta de fala, pensei na música (VERAS, 2019, *online*).

É a partir dessa adaptação para uma obra única que nos pautamos no conceito de transcriação, visando entender não a fidelidade exata ao livro, mas uma tradução poética de sua mensagem.

A OBRA FÍLMICA *A VIDA INVISÍVEL* E A TRANSCRIAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA PARA A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

O filme *A vida Invisível* foi lançado em 2019, dirigido por Karim Aïnouz, diretor já consagrado por outras filmes brasileiros como *O Céu de Suely* e *Madame Satã*. O filme, apesar de ser baseado na obra literária, em sua sinopse já é possível perceber as diferenças em relação ao livro:

> Rio de Janeiro, 1950. Eurídice, 18, e Guida, 20, são duas irmãs inseparáveis que moram com os pais em um lar conservador. Ambas têm um sonho: Eurídice o de se tornar uma pianista profissional e Guida de viver uma grande história de amor. Mas elas acabam sendo separadas pelo pai e forçadas a viver distantes uma da outra. Sozinhas, elas irão lutar para tomar as rédeas dos seus destinos, enquanto nunca desistem de se reencontrar. (VITRINE FILMES,2019. s/p).

E apesar de serem consideradas produções artísticas únicas e diferentes, pontos que serão brevemente apresentaremos a seguir, as críticas ao filme(s) e sua relação com a(s) obra(s) literária(s), surgem diversos pontos de tensão, inclusive nas discussões acerca da Teoria da Adaptação.

Assim, quando se adentra ao campo das adaptações, Robert Stam em seu arti-

go *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006) nomeia uma lista de preconceitos utilizados para descrever esse "discurso elegíaco da perda" em que muitos criticam nas relações entre a Literatura e o Cinema, em que o Cinema seria considerado o vilão, prestando um desserviço em relação a literatura:

> Termos como "infidelidade", "traição", "deformação", "violação", "abastardamento", "vulgarização", e "profanação" proliferam no discurso sobre adaptações, Robert Stam cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. "Infidelidade" carrega insinuações de pudor vitoriano; "traição" evoca perfídia ética; "abastardamento" conota ilegitimidade; "deformação" sugere aversão estética e monstruosidade; "violação" lembra violência sexual; "vulgarização" insinua degradação de classe; e "profanação" implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p.19-20).

Stam ainda reflete sobre o discurso acerca da adaptação, ainda reinscrever, ainda que sutilmente, " a superioridade axiomática da Literatura em relação ao cinema" (STAM, 2006, p.20), por não pensarmos enquanto uma linguagem artística superior a outra, nos valeremos do conceito de transcriação, proposto por Haroldo de Campos, visto cada obra ser independente e sua linguagem e ser traduzida para outra linguagem, recriada, repensada em que cada linguagem mantém a sua independência em relação a outra, mesmo que uma utilize da outra para basear-se, logo que a adaptação equivale a uma tradução da obra.

Haroldo de Campos utiliza-se do conceito de transcriação, neologismo criado pelo próprio autor, partindo de um trabalho acerca da tradução em sua atuação vai além das características linguísticas. O poeta concretista e pesquisador da tradução poética, afirma que esse próprio conceito foi submetido a um processo de "reelaboração neológica" (CAMPOS, 2013, p.78), a partir da ideia inicial de *recriação* para *transcriação, reimaginação, transtextualização,* todos esses conceitos para ir contra aos pressupostos de fidelidade e literariedade da tradução. Apesar do próprio conceito de transcriação ser associado a tradução livre, adaptação, paráfrase, há discussões ainda sobre a própria dificuldade de conceituá-lo.

De todo modo, Campos problematiza a tradução dentro do bojo da criação artística, assim o artista traduziria uma cultura e uma tradição, está já enunciada por Hans Robert Jauss em sua estética da recepção. Nesse sentido, "A constituição é vista por Jauss, correlatamente como um processo de *tradução* operando sobre o passado a partir de uma ótica do presente." (CAMPOS, 2013, p. 83). Para tal, Campos alicerça-

CC BY NC SA

-se em Roman Jakobson, o qual, a partir das funções comunicativas da linguagem do estruturalista e de sua tradução intersemiótica, a sua transposição criativa do signo, para o que Haroldo irá denominar como a física da tradução.

Campos vale-se também das proposições de Walter Benjamin, a partir de sua "metafísica da tradução", em que o frankfurtiano define o que seria uma má tradução: "uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial", em que os tradutores separariam desde as épocas aristotélicas, a forma do conteúdo, e sua tradução ideal estaria no campo, não da literalidade, mas do poético , em que o traduzir não seria reproduzir conteúdo e sim se preocupar, conforme Benjamin (2008, p.37) com tonalidade afetiva que compõe uma unidade perfeita com o significado e as palavras. Para Haroldo, assim converteria a metfísica Benjaminiana na física Jaksobiana, da língua pura para um lugar semióitico como operatório da transposição criativa, de modo que a função da tradução seja testar a afinidade entre as línguas (linguagens). Logo, o tradutor nessa posição teria como tarefa liberar uma "língua pura" e a fidelidade assim desobriga o tradutor de transmitir um mero conteúdo referencial, objetivando servir o leitor apenas, comunicar algo, discussão no cerne benjaminiano da obra de arte comunicar ou não algo. O conceito de fidelidade será descolado de seu sentido tradicional e será entendido nesse ponto de vista como a liberdade, a emancipação de um sentido comunicacional (CAMPOS, 2013, p.103).

Partindo desses dois teóricos, Jakobson e Benjamin, Haroldo de Campos molda a sua concepção de poesia como tradução; na concepção da tradução poética pelo seu *modus operandis* e não em uma tradução do significado superficialmente, observando as afinidades eletivas entre o original e o traduzido e a teoria Bejaminiana ratificaria sua concepção de matriz aberta para ratificar sua translatibilidade dos textos poéticos.

Para melhor entender esse trabalho de tradução poética, ou melhor a transcriação na obra *A vida Invisível* e melhor entender essas "afinidades eletivas" relacionadas entre a obra literária e o cinema, é preciso primeiramente se atear acerca da linguagem. Nesse sentido, Aumont (2004) ao discorrer sobre a questão da linguagem do cinema, traça um quadro histórico de suas conceituações, afirma sobre a própria discussão acerca da conceituação de "Linguagem cinematográfica", posicionando que as bases de uma reflexão sobre o cinema como linguagem indo mais para os teóricos soviéticos como Bela Balzás, que tiveram papéis decisivos acerca dos estabelecimentos das concepções fundantes da linguagem cinematográfica.

CC BY NC SA

O formalista Yuri Tynianov (Apud Aumont, 2004, p. 164) define que o mundo visível no cinema é dado enquanto correlação semântica: entre os personagens, com as coisas na tomada, ângulo, perspectivas, iluminação. Por meio da correlação entre esses elementos formais ele transforma a imagem do mundo visível nos elementos semânticos de sua linguagem.

E como afirma Aumont (2004, p.165), para os formalistas russos “só existe arte e, consequentemente, ‘língua cinematográfica’, quando existe transformação artística do mundo real” e para isso existem certos procedimentos expressivos que poderão possibilitar, a partir do resultado da intenção de comunicação de um significado.

Assim, em uma relação intrínseca com a semiologia, vários teóricos tentam descrever o que seria o cinema como Marcel Martin (2005) afirma que o cinema se torna uma linguagem graças a uma escrita própria. Aumont (2004; 2012) ainda complementa que a linguagem cinematográfica é determinada pela história e pela narratividade e que o definir apenas como arte da imagem corre o risco de torná-lo essencialista demais. Já Jean Mitry (apud Aumont, 2012, p.173) apresenta que o cinema é uma forma estética que usa a imagem que é um meio de expressão cuja sequência é uma linguagem. Ou ainda as discussões de que o cinema seria uma língua ou linguagem articuladas por Christian Metz e sua filmolinguística, que o defende enquanto linguagem e não admitia que fosse uma língua ou tivesse uma gramática, uma linguagem artística sem código, sem língua.

Pier Pasolini, influenciado por Metz e ao mesmo tempo criticado pelo teórico, definia o cinema como a “semiologia in-natura da realidade” (AUMONT, 2004), o cinema é uma linguagem e não língua em que todo filme será espelho do seu tempo e não haveria uma gramática única, reproduzindo a realidade, em que se aproxima de André Bazin, mas se afastam no que tange a plano sequência defendida por este e plano breve defendido por Pasolini.

O cinema não seria para ele uma linguagem, mas uma escrita, uma língua escrita da realidade definida na equação cinema de poesia igual ao discurso indireto livre, traçando uma correspondência do discurso indireto livre da literatura como a câmara subjetiva no cinema. Pasolini teria sua teoria criticada por Metz, Umberto Eco e Roland Barthes, no entanto seria vista enquanto intuitiva e inacabada por Gilles Deleuze, Teresa de Lauretis e Jacques Aumont (AUMONT, 2004).

CC BY NC SA

Nosso interesse em olhar para uma discussão teórica sobre o cinema de Pasolini é pelo fato de um diretor, semiólogo e com relação direta com a Literatura, reflete mais intimamente nas relações narrativas e semânticas entre a literatura e o cinema. A poesia daria em uma relação simbiótica com a prosa (realidade), o que décadas anteriores foi refutada por Tyianov as relações entre o cinema e a prosa.

Logo, o cinema enquanto uma linguagem própria, com seus códigos estéticos e procedimentos necessários para a produção de um filme nos interessam quanto ao filme *A vida invisível* ser um produto único, traduzido poeticamente de uma obra literária, mas independente desta, deste modo, a construção das personagens femininas nas figuras das irmãs Eurídice e Guida não dependem desta, mas ao mesmo tempo com pontos comuns e ambas.

ENTRE AS TECNOLOGIAS DE GÊNERO E PATRIARCADO

A pesquisadora italiana Teresa de Lauretis (1994), pesquisadora do campo da semiologia debate sobre as Tecnologias de gênero, a partir de uma teoria fílmica para discutir a categoria de gênero e as suas relações. De Lauretis baseia-se na Tecnologia Sexual de Foucault e coloca a diferença sexual como a base fundamental da organização dos estudos feministas e do feminismo, propondo o gênero como representação e autorrepresentação e produto das tecnologias sociais como o cinema. Pensar tecnologia de gênero ou sexual é pensar o conhecimento que transforma a realidade, o conjunto de produção de saberes que saberes que ajuda no entendimento da realidade:

> Gênero, como representação e como auto-representação é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalidas, bem como práticas da vida cotidiana (DE LAURETIS, 2004, p. 208).

> A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias de gênero (p.ex. o cinema) e discursos institucionais (p.ex, a teoria) com o poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e" implantar" representações de gênero. (De LAURETIS, 2004, p. 228).

Desse modo, o gênero para a teórica vai além das diferenças sexuais entre masculino e feminismo, e sim enquanto representação social. O campo da representação proposta por De Lauretis é palavra-chave, enquanto permeadora das relações e de

sua construção o tempo inteiro dentro da arte, visto em seu texto *Através do espelho: Mulher, cinema e linguagem* em que a autora analisa as representações da mulher no cinema, tendo como ponto de partida a história da cidade de Zobeide[1], da obra Cidade Invisíveis, em que uma cidade precisa ser permanentemente reconstruída para manter a mulher prisioneira, no entanto ela é ausente na cidade. Essa ilustração para Lauretis reafirma a mulher como uma ausente e ao mesmo tempo prisioneira nas construções dos discursos cinemáticos. A obra escrita no final da década de 1980 é basilar nas discussões de uma teria feminista do cinema ao discutir as mulheres como representação dentro da obra fílmica e sujeitos de prática fora dele.

Tal conceito nos interessa a não somente pelo cinema citado diretamente pela autora, mas pela construção do gênero como já dito na arte ocidental, ou seja, na literatura por consequência. Não adentraremos em questões mais especificas acerca dessas teorias, pois não é o objetivo do presente artigo, mas outro conceito que é de interesse para a análise das personagens é o de patriarcado, no qual se pautará aqui nos trabalhos de Saffiotti (1992) e Tyson (2006), em que a posição inferior imposta a mulher na sociedade não é em razão da diferença biológica do sexo entre masculino e feminino, mas por fatores culturais, como já discorrido por Lauretis ao fazer a sua conceituação de gênero.

O conceito de patriarcado, substituído por gênero por algumas teóricas e alvo de debates de estudiosas feministas, inclusive critica a definição de Max Weber, em que seria a dominação de um patriarca sobre toda uma família. Safiotti (1992) afirma que esse conceito pode ser utilizado desde que atualizado na modernidade e seu uso principalmente pelas denominadas feministas radicais nas décadas de 1960-70 serviu para denunciar a dominação masculina. Interessa a essa análise a contextualizarmos do período da narrativa das obras: a década de 1950, período em que as discussões acerca da emancipação da mulher eram moderadas, ganhando destaque somente na década seguinte.

1 Presente na obra As cidades Invisíveis de Italo Calvino.

CC BY NC SA

A REPRESENTAÇÃO FEMININA DAS PERSONAGENS EURÍDICE E GUIDA NA LITERATURA E NO CINEMA

A representação dentro da literatura é pauta de discussão desde os primórdios da teoria literária, inicia-se com Aristóteles e a sua Poética, principalmente no que tange a *mimesis* (nossa escolha dentro desse trabalho será pelo uso do léxico representação) como conceito principal para a definição do que seja literatura e a disseminação da arte como imitação da natureza. Assim, Compagnon (1999, p.99) ao enunciar que a "literatura fala do mundo. A literatura fala da Literatura" adentra nas discussões binarias que envolvam a aceitação do paradigma mimético ou a sua recusa (desnaturalização da mimesis). Deste modo, para Compagnon, a representação seria uma recriação da realidade.

Já Costa Lima (1981, p.220 - 221) enuncia que a representação seria um sistema de classificações que "nos informa da realidade, tornando certas parcelas suas significativas" em que as representações seriam as molduras nos quais nos encaixamos, sem nos determos, assim para o autor "não representamos porque queremos e quando queremos, mas o fazemos como maneira de nos tornarmos *visíveis* e ter o outro como *visível"* deste modo emolduramos o outro, o demarcamos e assim orientamos nossas relações. A mímesis correlata das representações sociais nos interessa em que "a mimesis supõe algo antes de si que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade" (COSTA LIMA, 1980, p.169). Assim, entendemos que a mímesis seria de certa forma a representação da realidade a partir de perspectivas individuais.

Essas representações sociais acerca da mulher têm em comum tanto na representação das personagens do livro quanto do filme, mulheres reprimidas pela figura masculina que as rodeiam seja o pai, seja o marido, seja o amante. Na obra literária, existe uma carta de abertura, escrita pelo narrador da obra – um narrador onisciente intruso – que anuncia aos leitores colocando limites representativos, uma reafirmação da veracidade dessa história como uma forma de convencer o leitor -uma meta representação "muitas histórias desse livro de fato aconteceram", "Mas o mais real desse livro está na vida das duas protagonistas, Eurídice e Guida. Elas ainda podem ser vistas por ai. (...) Eurídice e Guida foram baseadas na vida das minhas, das suas avós." (BATALHA, 2016, p.7-8). Nesses excertos iniciais nos é apresentado uma prévia de quem seriam as personagens, representações de pessoas próximas ao leitor, familiares como uma estratégia de aproximá-lo já na vida dessas personagens.

CC BY NC SA

Já na obra fílmica, a narrativa inicia-se em uma floresta onde Guida e Eurídice aparecem correndo, de repente perdem-se e começa uma busca pela outra. Essa representação da perda é o prenúncio do mote do afastamento das irmãs, o filme centrará sua narrativa em cima da amizade das irmãs e seu afastamento definitivo ocasionado por decisões arbitrários do pai das personagens e do marido de Eurídice.

O espaço da obra literária será o subúrbio do Rio de Janeiro, principalmente na zona da cidade onde localiza-se o bairro da Tijuca, local onde Eurídice mora. Guida após sua separação de Marcos, vai morar no bairro do Estácio. Já no filme, os bairros não são nomeados, a presença de locais estrangeiros como a Grécia, para onde Guida fugiu com o amante marinheiro ou a Áustria, local onde Guida achava que Eunice morava como pianista de sucesso.

Outra diferença é também é no final dos cenários, no livro Eurídice muda-se para Ipanema, o marido havia subido de cargo no banco, no filme mudam-se para um apartamento provavelmente em ainda mantendo-se no subúrbio. O espaço/cenografia tornara-se importante para a compreensão de alguns pontos da representação dessas personagens.

Na obra literária em que a narrativa flui girando em torno de Eurídice após a saída de Guida de casa, no filme o *plot point* (ponto de virada) da narrativa é a volta de Guida grávida e a sua expulsão pelo pai, além das mentiras acerca da vida de Eurídice, como o meio para afastar as irmãs. A narrativa passa a ser epistolar, por meio das cartas enviadas e nunca entregues de Guida para Eurídice. A música comporá parte essencial da composição do filme, não à toa o enfoque não na Eurídice escritora, que somente após sua morte descobre-se sobre, mas Eurídice musicista, orgulho de sua irmã e que chega a tentar seguir com essa carreira, no entanto o instrumento tocado por ela no filme é o piano e não a flauta doce. O som do piano será o elemento sonoro estruturador e organizador do texto, presente nos momentos de tensão e alegria da narrativa.

O conceito de transcriação de Haroldo de Campos é o que melhor explica sobre esse trabalho de tradução da obra literária para o cinema, em que no conceito benjaminiano utilizado por Haroldo em que a tradução do conteúdo com a liberdade poética do que o tradutor considera, no caso do filme: a amizade das duas irmãs. A representação da mulher, sua opressão e seu silenciamento é presente em ambas as obras, visto ser o norteador da vida das personagens.

CC BY NC SA

Eurídice, adotará o sobrenome Campello após seu casamento com Antenor, um jovem funcionário do Banco do Brasil (o marido de Guida trabalha como carteiro no filme), na obra literária era descrita como moça que não tinha amigas, que engordou após o casamento como uma forma de "se aposentar da parte física dos deveres matrimoniais" (BATALHA, 2016, p.12) "era uma mulher brilhante" que poderia desenvolver qualquer atividade profissional, mas o que lhe foi reservado foram os deveres domésticos como lavar roupas, o que fez muito bem como todas as atividades que procurou desenvolver como cozinhar, costurar e escrever, quando criança se dedicava na escola e se dedicou a música. No entanto, na visão de Antenor, Eurídice era uma mulher "absolutamente banal – nem feia, nem bonita, nem gorda, nem magra, nem alta, nem baixa" já do narrador é uma mulher com uma cabeça "acima da média de todos nós" (p. 80).

Guida, a irmã mais velha, não tinha a mesma dedicação aos estudos como sua irmã, preferindo ler revistas femininas da época ou ler os romances da coleção Biblioteca das Moças, cujas temáticas eram as histórias de romance em que o casamento era celebrado com o grande "feliz para sempre" das narrativas romancescas da coleção, em sua maioria de origem francesa. Guida era menos resignada que Eurídice, enfrentando a família para vivenciar o seu ideal de relacionamento em sua juventude, mesmo que anos mais tarde fracasse e precisasse voltar as convenções dos relacionamentos matrimoniais da época. Guida era independente e tinha conhecimento político visto no episódio em que ameaçou contar ao então ministro da Educação, Gustavo Capanema, as ações da professora de Eurídice para com essa.

Na obra literária, Eurídice é o fio condutor da trama destacada pelo narrador. No filme, as cartas de Guida para Eurídice conduzem o fio dessa trama. Não há registros dessas cartas na trama e a ligação sentimental tanto de Eurídice quanto de Guida com o tempo narrativo na obra literária diminuem, como no casamento de Eurídice em que "as saudades que sentia da irmã já tinha se dissipado" (BATALHA, 2016, p.9).

Dois pontos nortearão a representação de ambas as personagens nas obras: os relacionamentos e o trabalho. Temas que se imbricam, inclusive nas reflexões acerca do trabalho doméstico, não considerado um trabalho e alvo de discussões de autoras como Silvia Federici.

A mulher cujo destino era encontrar um casamento e assim perpetuaria a família e o contexto patriarcal, cujo único trabalho seria desenvolver as atividades domésti-

CC BY NC SA

cas, e quem saísse desse contexto seria uma má menina, uma transgressora como afirma Tysson (2006):

> Patriarchal ideology suggest that there are only two identities a women can have. If she accepts her traditional gender role and obeys the patriarchal rules, she's a "good girl"; if she doesn't, she's a "bad girl". These two roles – also referred to as "madonna" and "whore" or "angel" and "itch" – view women only in terms of how they relate to the patriarchal order". (TYSSON, 2006, p.89).

Detentora do papel de boa mulher/esposa/dona-de-casa, Eurídice é objetificada ao tersua própria virgindade seja questionada e ela tenha o privilégio de não ter sido "devolvida" pelo marido devido a uma boa realização do seu "papel" desenvolvendo as atividades domésticas a contento do marido, como desaparecer cebolas nos pratos e passar roupa,.Guida, no entanto, foge a esses padrões ao não se sujeitar a um casamento e as atividades domésticas como função de uma esposa. Eurídice, que o casamento não era algo que desejasse tanto quanto poder cursar engenharia ou ser musicista é imposta a um trabalho que ela mesma reflete com um sentimento de não valia já que "ninguém vale muita coisa quando diz ao moço do senso que no campo da profissão ele deve escrever as palavras 'do lar'" (BATALHA, 2006, p.11), confirmado após as tentativas de fazer algo com sua criatividade latente, a personagem resolve costurar para seu marido e para outras mulheres, e o marido ao chegar em casa e vê-la costurando a confronta afirmando que sua função era cuidar do lar e das crianças:

> *Então eu me mato de trabalhar naquele banco pra você ter do bom e do melhor e descubro essa feira livre aqui em casa?* Mas Antenor, eu gosto também de trabalhar. *O seu trabalho é cuidar da casa e das crianças.* Mas isso eu já faço, Antenor. (....) *Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa.* (BATALHA, 2006, p. 53, grifo nosso).

E a respeito do trabalho doméstico, Silvia Federici (2019) afirma que ele é muito mais do que a mulher simplesmente limpar a casa:

> É servir aos assalariados física, emocional e sexualmente, preparando-os para o trabalho dia após dia. É cuidar das nossas crianças — os trabalhadores do futuro —, amparando-as desde o nascimento e ao longo da vida escolar, garantindo que o seu desempenho esteja de acordo com o que é esperado pelo capitalismo (FEDERICI, 2019, p.68).

CC BY NC SA

Desta forma, Eurídice estaria cumprindo o papel imposto para ela, em que as funções de casa, marido e filhos sobressairiam sobre qualquer desejo dela, a silenciando como a personagem fez, a invisibilizando. No filme, Eurídice é uma dona de casa, que mesmo a contragosto de seu esposo, dedica-se ao piano, sonho adiado devido a gravidez, não desejada por ela ao ponto de pensar em abortar. O relacionamento do sexual do casal no filme é marcado pela violência ao corpo da protagonista, pela sua ausência de prazer e sim uma obrigação, ação que a personagem literária resolve abster-se após sua segunda gravidez, engordando de propósito para ocasionar a rejeição do marido.

Guida, transgressora, que vivencia sua sexualidade antes do casamento e foge de casa para viver com o homem que julgava amar, pode desfrutar dos prazeres da sexualidade, saindo de sua zona de conforto, quebrando o ciclo de um casamento e dedicar-se a família como era desejado pelos seus pais. Assim, após o fim do seu relacionamento, Guida descobre-se gravida e necessita criar seu filho sozinha enfrentando os preconceitos de uma mãe solteira, essa representação fica mais explícita no filme quando resolve viajar com o filho e é impedida por não ter um marido, ou no emprego de operária em que reclama e um colega afirma que uma mulher como ela deveria agradecer ter esse emprego. Guida, tanto no livro quanto no filme desenvolve suas atividades laborais no comércio ou numa fábrica.

A sexualidade é abordada tanto no livro, quanto no filme como um meio de troca, de trabalho, principalmente por Guida, quando necessitada de medicamentos para sua amiga Filomena, que está em um estado terminal de câncer, e sem dinheiro, sujeita-se a se prostituir com o dono da farmácia como um meio de consegui-los. É o ato sexual sem prazer, é um trabalho, uma atividade assim como para Eurídice. Federici (2019) relaciona o sexo ao trabalho de uma mulher como responsável pelo prazer do outro, mesmo que as custas de sua dor: “a principal razão pela qual nós não podemos desfrutar do prazer da sexualidade é porque, para as mulheres, ‘sexo é trabalho’. Proporcionar prazer para os homens é uma parte essencial do que se espera de todas as mulheres” (FEDERICI, 2019, p.58).

Essa frustração dos desejos, da vida profissional, do ser mulher que levou Guida a sujeitar um casamento para ajeitar sua vida e a Eurídice a silenciar-se, a finalmente parar e depreendemos na obra literária uma possível depressão, confirmada no filme, a ter uma vida invisível como era renegado as mulheres:

CC BY NC SA

> Eurídice finalmente parou. Depois do projeto de costura ela parou em seu posto no sofá, de frente para a estante dos 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 casado com uma segunda Dalva ou Maria Rita. Ele só queria Eurídice, a sua Eurídice de volta. (BATALHA, 2016, p. 83).

Enquanto no livro, as imagens são criadas pelo leitor a partir de sua descrição verbal, no cinema elas estão dadas ao espectador. Como já discorremos sobre a obra fílmica ter a sua licença poética, enquanto no livro a personagem de Eurídice foi como descrita como “gorda”, na obra fílmica, a personagem é magra e sua relação com o corpo físico não é descrita (figura 1), não é ponto de atenção, no entanto nas tomadas de câmera, o seu rosto desesperado, assustado é o ponto focal nas tomadas de primeiro plano.

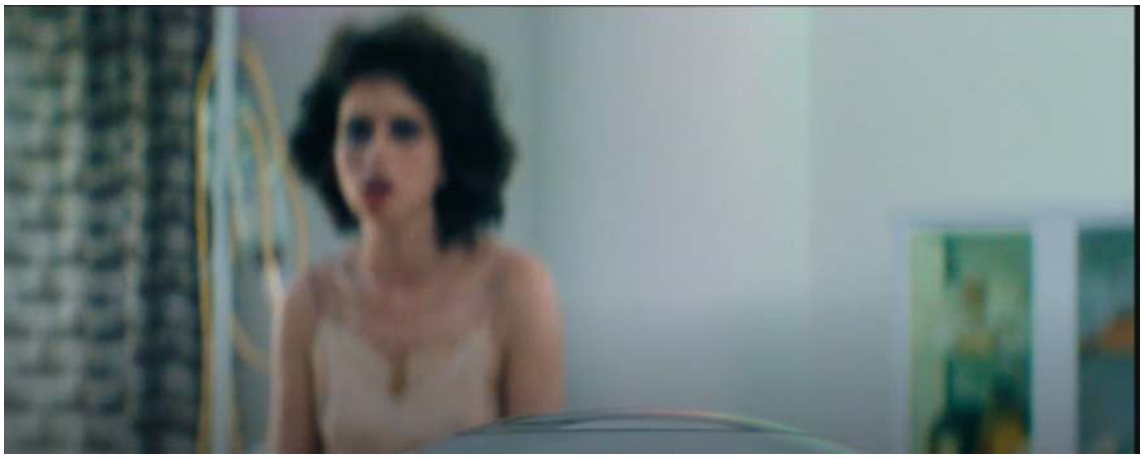
Figura 1 – Eurídice em sua Lua de Mel



Fonte: A vida invisível, ;Vitrine Filmes (29m 55s)

CC BY NC SA

Figura 2 – Eurídice após o diagnóstico de Transtorno Maníaco Compulsivo (fonte: Vitrine Filmes)



Fonte: A vida invisível, ; Vitrine Filmes (2h 02s)

Em algumas discussões teóricas a partir das definições de primeiro plano, plano médio, Aumont (2012) discorre sobre os riscos envolvendo o enquadramento do rosto humano e assim dificultando a classificação enquanto enquadramento. Já Ismail Xavier (2008) discorre sobre esse plano ser uma extensão do corpo, admitindo a presença virtual do corpo. Admite-se nos enquadramentos do um rosto de Eurídice, em que não se foca como principal, ou inclusive se desfoca como na figura 2, a fim de mostrar seu estado de alma, bem metaforizado por Morin (1970, p. 189) ao descrever que “o rosto é paisagem, e paisagem é a alma”. O rosto de Eurídice em desespero após o casamento, o medo de se tornar invisível, confirmado em um mesmo rosto amedrontado, já invisibilizada enquanto mulher, confirmação essa que ocorre ao longo das obras.

CONSIDERAÇÕES

O título do livro escrito por Eurídice, *A história da invisibilidade,* define a própria obra, a invisibilidades de mulheres que tem sua vida e seus cerceadas pelo patriarcalismo é o mote da obra, é centrada na vida de Eurídice como representante de diversas mulheres invisíveis de uma época. Já a obra fílmica foca-se nas relações de amizade entre as irmãs e seu afastamento devido aos desejos de homens que faziam parte de seu círculo como o pai ou o marido.

No filme, percebemos o processo de transcriação a partir da obra literária, em que a narrativa adquire um novo olhar subjetivo tornando-o uma obra única e não somente uma passagem de uma linguagem para outra, como se espera no senso comum. Esse processo confirma-se na escolha do título, como somente *A vida Invisível*, não focando em uma ou outra personagem, criando-se uma independência entre o livro e filme, apesar de que ligados pela trama da invisibilidade da mulher nas décadas de 1950/60, retrato ainda atual, apesar de que as lutas feministas tenham evoluído nessa questão. Assim, o filme e o livro possuem interpretações diferentes sobre a invisibilidade que por sua vez representam de forma distinta essa questão na materialidade das obras.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J (org.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, J. *A teoria dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

BATALHA, M. *A vida invisível de Eurídice Gusmão***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. trad. Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (org.) *A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin:* quatro traduções para o Português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, H. de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, A. *Compreender o cinema***.** São Paulo: Globo, 2003.

CC BY NC SA

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). *Tendências e Impasses:* O Feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

DE LAURETIS, T. Através do espelho- Mulher, cinema e Linguagem. In: *Revista estudos feministas publicação semestral*-CIEC, RJ: Escola de Comunicação UFRJ, 1993, v.1 n. 1. Págs., 96-122.

FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução:* trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2018.

GABRIEL, R. de S. Editoras Estrangeiras ajudam autora brasileira na batalha contra a invisibilidade. ÉPOCA. 20 abr 2016, Caderno Vida. Disponível em: https://epoca.oglobo.globo.com/vida/noticia/2016/04/editoras-estrangeiras-ajudam-autora-brasileira-na-batalha-contra-invisibilidade.html Acesso em: 19/06/2021

LIMA, L. C. “Representação social e mímesis”. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, L. C. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1980.

MARTIN, M. *A Linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORIN, E. *O Cinema ou o homem imaginário***:** ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

SAFFIOTI, H. I. B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In**:** *Ilha do Desterro***:** A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies: Universidade Federal de Santa Catarina, n. 51, 2006. p. 019- 053.

TYSON, L. Feminist criticism. *In*: TYSON, L. *Critical theory today*: a user friendly guide. 2. ed. New York, NY: Routledge, 2006. p.83-133.

CC BY NC SA

VERAS, L. Fazendo a vida invisível. *Revista Continente*. Recife: CEPE, nº 2226, setembro/2019. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/226/fazendo-a--rvida-invisivelr. Acesso: 19/06/2021.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico***:** a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FILMOGRAFIA DO *CORPUS*

A VIDA Invisível. Direção AÏNOUZ, K. Vitrine filmes. Disponível em: https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/a-vida-invisivel/. Acesso em 19 jun. 2021.

CC BY NC SA