

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
BACHARELADO EM IMAGEM E SOM

Laís Torres Rodrigues

O melodrama e a política
Um estudo sobre a adaptação de *A Vida Invisível* para o cinema

Monografia apresentada como de Trabalho de
Conclusão de Curso para obtenção do
Bacharelado em Imagem e Som da
Universidade Federal de São Carlos

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa

SÃO CARLOS
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
BACHARELADO EM IMAGEM E SOM

Laís Torres Rodrigues

Melodrama and politics: a study regarding the adaptation of *The invisible life of Eurídice Gusmão* into film

COMPOSIÇÃO DA BANCA DE DEFESA

PROF^a DR^a FLÁVIA CESARINO COSTA
Orientadora – DAC/UFSCAR

PROF^a DR^a MARGARIDA MARIA ADAMATTI
Membro interno – PPGIS/UFSCAR

PROF^a DR^a DANIELLE CREPALDI CARVALHO
Membro externo – ECA/USP

AGRADECIMENTOS

A minha incrível orientadora Flávia Cesarino Costa, por toda dedicação e carinho a mim e a este projeto e, principalmente, por ensinar que a pesquisa é uma paixão, uma vocação, e uma carreira para os atrevidos.

Às professoras Margarida Maria Adamatti e Danielle Crepaldi Carvalho, pelas maravilhosas e privilegiadas discussões durante a banca de qualificação e pela confiança no meu trabalho.

Aos meus pais, Alexandre e Daniela, que me ensinaram muito cedo que o conhecimento nunca pode ser tirado de nós: todas as minhas conquistas são suas.

A minha irmã, Giulia: espero estar sendo o bom exemplo que você sempre achou que eu fosse.

Aos meus amigos Rafael Bürger, Felipe Dreilick e Ana Maria Monteiro, colegas de cinefilia e pesquisa, agradeço todo carinho, toda risada e paciência, e pelos longos debates sempre muito produtivos e inquietantes.

Ao Centro Acadêmico de Imagem e Som, por ter me ensinado tanto sobre responsabilidade e comprometimento.

A todo professor que olhou com paciência minha mão levantada em sala de aula.

A Flávia, por tudo o que não cabe nas minhas palavras: ainda assim, te dedico todas elas.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso teve como objetivo explorar a adaptação do livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, para o filme *A Vida Invisível* (2019), de Karim Aïnouz. Partindo da análise filmica de quatro sequências, o estudo explora o melodrama com ferramenta da adaptação e a intermedialidade como formas de abordagem da obra, propondo novas interpretações para o filme. Considerando também a permanência do melodrama e seu uso político, buscamos empreender novos olhares sobre o filme para expandir a análise de políticas de representação do feminino no cinema brasileiro.

Palavras-chave: adaptação, melodrama, intermedialidade, análise filmica, cinema brasileiro, literatura, Karim Aïnouz

ABSTRACT

This work explores the adaptation of the book *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), by Martha Batalha, for the film *A Vida Invisível* (2019), by Karim Aïnouz. Starting from the filmic analysis of four sequences, the study explores melodrama as a tool of adaptation and intermediality as ways of approaching the analysis, proposing new interpretations for the film. We also approach the permanence of melodrama and its political use, and seek to undertake new perspectives on the film to expand the analysis of policies of representation of the feminine in Brazilian cinema.

Keywords: adaptation, melodrama, intermediality, film analysis, brazilian cinema, literature, Karim Aïnouz

Data da defesa: 06/09/2023

Área do conhecimento: Lingüística, Letras e Artes / Área: Artes / Subárea: Cinema.

Idioma: Português

Tipo: Monografia

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Eurídice após a elipse temporal

Imagem 2: Eurídice se observa no espelho

Imagem 3: Guida e Filó são impedidas de entrar no restaurante

Imagem 4: Guida, Filó e Chico são retiradas do local pelos funcionários

Imagem 5: Guida passa ao fundo do quadro enquanto Eurídice está no lavabo

Imagem 6: Eurídice se dirige para fora do lavabo

Imagem 7: Manuel, pai de Eurídice, é visto através de um aquário

Imagem 8: Guida observa o pai através do aquário

Imagem 9: Eurídice e Manuel são vistos através do aquário

Imagem 10: Eurídice fuma um cigarro no porto

Imagem 11: Manuel encara o mar no porto do Rio de Janeiro

Imagem 12: Eurídice no consultório médico, desfocada

Imagem 13: Eurídice e a família participam de um velório

Imagem 14: O espelho reflete a imagem de Eurídice mais velha, sentada na cabeceira da mesa do almoço

Imagem 15: Eurídice sentada na cabeceira da mesa enquanto a família se serve

Imagem 16: Eurídice idosa encontra as cartas de Guida

Imagem 17: Eurídice idosa lê a carta de Guida em voz alta para a família

Imagem 18: Eurídice e Guida riem enquanto encaram o mar

Imagem 19: Guida encara a câmera, num plano subjetivo de Eurídice

Imagem 20: A neta de Guida, interpretada por Julia Stockler, recebe Eurídice na escola

Imagem 21: Eurídice mostra o brinco que pertencia a sua avó

Imagem 22: Eurídice observa a sobrinha neta lhe contar sobre Guida

Imagem 23: Eurídice senta-se sozinha na varanda, ao lado de uma cadeira vazia

Imagem 24: Guida, no meio das plantas da floresta, encara a câmera

Imagem 25: Eurídice, no meio das plantas da floresta, encara a câmera

Imagem 26: Eurídice e Guida, jovens, encaram o mar

Imagem 27: Eurídice encara o mar depois que a irmã vai embora

Imagem 28: O Cristo Redentor é visto entre as folhas da floresta

Imagem 29: A floresta densa se fecha ao redor das protagonistas

Imagem 30: Guida olha para trás, chamando pela irmã

Imagem 31: Eurídice sobe a encosta da floresta atrás de Guida

Imagem 32: Eurídice se desespera enquanto procura pela irmã

Imagem 33: Eurídice grita o nome da irmã enquanto a procura na floresta

Imagem 34: Eurídice realiza a prova do Conservatório de Viena

Imagem 35: Eurídice sorri enquanto performa a peça de sua prova

Imagem 36: Vestida de noiva, Eurídice dança com Guida em meio a um jardim colorido

Imagem 37: Guida ri enquanto dança com a irmã

Imagem 38: Vestida de noiva, Eurídice encara a câmera

Imagem 39: Eurídice e Guida posam para uma fotografia, enquanto encaram a câmera

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. UM FOLHETIM TROPICAL	11
1.1 A jornada de Eurídice	17
1.2 A jornada de Guida	22
2. UM MELODRAMA COM COR LOCAL	27
2.1 Entre o fígado e o coração	27
2.2 Feminino, doméstico e melodramático	31
2.3 Analisando o olhar público	33
2.4 O infeliz “final feliz” de Eurídice	42
3. A IMAGEM NO FILME: PERSPECTIVAS DE ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE	52
3.1 A figuração do conflito	53
3.2 O lugar impossível (heterotopia)	59
CONCLUSÃO	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO

“Este é um livro sobre o excesso”. Assim começa o primeiro prefácio (1976) do livro canônico de Peter Brooks, *The melodramatic imagination*. A fascinação pelos estudos do excesso e sua expressão melodramática permeiam o presente trabalho, sem jamais esquecer que, para além dos desdobramentos das análises, o que o norteia é a apreciação do exagero, das tórridas emoções e das lágrimas intermináveis. A valorização do melodrama se faz cada vez mais presente nos estudos acadêmicos, o que deve ser celebrado, mas é preciso louvar também o que está oculto atrás das cortinas da razão. Valorizar o melodrama e seus modos do excesso é trazer para a mesa de discussão o envolvimento sentimental para fazer ser relevante a força das paixões, entendendo que lágrimas, sorrisos e suspiros são indispensáveis dentro de um campo tão fundamental para a formação de espectadores que é o cinema. Entendendo que sentimentos aflorados sempre foram associados à feminilidade e tratados de maneira pejorativa, revalorizar a forma que mais nos faz humanos é mais do que necessário, senão urgente. Reafirmar pontos de vista antes encurralados é, sobretudo, uma afirmação política. Chorar é, portanto, político.

Atraído pelas formas narrativas sobre mulheres para discutir aspectos femininos na sociedade, este trabalho teve como objetivo explorar a adaptação do livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, lançado em 2016 pela escritora Martha Batalha, para o filme *A Vida Invisível*(2019), de Karim Aïnouz. Nesse percurso, vamos acompanhar a história de Eurídice Gusmão, uma mulher brilhante cujo destino era a excelência, e Guida Gusmão, a irmã mais velha, corajosa e apaixonada. Suas vidas, como as vidas de muitas mulheres brasileiras, são podadas pelo patriarcado. Seja Guida trabalhando em dois empregos para sustentar o filho, seja Eurídice abandonando a si mesma e seu sonho de ser pianista, seja o final agriço de um quase reencontro — tudo o que circunda essas mulheres mobiliza e comove quem as assiste da sala de cinema. Se revoltar junto a Eurídice e Guida é inevitável.

O melodrama tropical de Karim Aïnouz tem seu processo de adaptação não só por meio da linha reta entre as duas obras (do livro ao filme) mas também com a evocação de memórias coletivas sobre décadas anteriores, suas nostalgias específicas, e, com isso, cria um conjunto filmico denso e coeso. Neste filme, a tropicalidade é estilizada nas cores, na ambientação e na corporalidade; os personagens sentem calor: no espaço filmico, há ventiladores compondo planos internos, plantas sendo regadas nas varandas, mosquitos incomodando os personagens. O incômodo psicológico das personagens reflete no incômodo

do corpo. É dessa quentura tropical que nasce *A Vida Invisível* (2019), um melodrama com cor, cheiro, textura e forma local, brasileira, que busca em toda estilização evocar o excesso próprio do modo, colorido à nossa maneira.

Para melhor discutir essa adaptação, buscamos partir das duas obras, livro e filme. Utilizando de estudos sobre melodrama, teoria da adaptação e alguns conceitos da intermedialidade para fomentar uma discussão mais ampla das formas e figuras criadas no filme, buscamos discutir em termos teóricos essa adaptação. Investigando uma certa maneira de associar os elementos que percebemos que saem dos livros e são transfigurados na projeção do filme — sejam em imagens parecidas, pensamentos pintados na tela, ou apenas sensações evocadas — observamos a transformação que ocorre nesse processo de tradução da literatura para a linguagem cinematográfica, e podemos comentar sobre a poética visual que se constrói no tecido fílmico.

No primeiro capítulo, explora-se as impressões da equipe de roteiro para o processo de adaptação e as primeiras questões teóricas acerca desse processo. Buscamos observar o olhar dos roteiristas sobre o livro e quais as escolhas formais realizadas no processo, relacionando filme e livro com outras propostas e autores. Neste capítulo, exploramos com profundidade a trajetória das personagens centrais, Guida e Eurídice, dentro das duas obras, abordando como elas se aproximam ou se distanciam. Em cada subtópico, avaliamos o desenvolvimento de cada personagem, as implicações estéticas e narratológicas após a adaptação, e observando atentamente na análise do livro de onde os elementos do filme surgiram.

No segundo capítulo, passamos para uma discussão mais aprofundada sobre os resultados estéticos da adaptação. Olhando com mais atenção para a teoria do melodrama e as referências do diretor Karim Aïnouz, buscamos discutir um pouco o modo melodramático e como seu entendimento é essencial para uma discussão dos elementos do filme. Observa-se, ainda, a intersecção entre os conceitos de feminino, doméstico e melodramático, entrelaçados na figura de Eurídice Gusmão desde a criação da personagem no livro e como essa percepção facilita sua adaptação para o filme. Em seguida, iniciamos a análise de sequências específicas do filme: primeiramente, investigamos a emblemática cena do restaurante, que destaca o olhar público, em que podemos discutir as implicações políticas de certas escolhas formais, observando por meio da análise fílmica a complexa construção de significados da sequência. A análise fílmica da sequência final é feita ainda pelo prisma do melodrama, em que se discute a diferenciação entre os finais das duas obras, e os elementos formais existentes nessa construção.

Já o terceiro capítulo surge como uma experimentação, partindo de duas análises filmicas de outras duas sequências: a sequência inicial, que demonstra de maneira figurativa o conflito principal do filme (a distância entre as irmãs e suas tentativas de se reverem) e a sequência da audição para o Conservatório de Viena, em que há um ‘reencontro’ metafórico e impossível para as irmãs. Da dúvida, surgiu a possibilidade de observar algumas cenas dessas sequências como fenômenos intermediáticos, extrapolando as possibilidades de significação das imagens formadas após a transposição da história do livro para o filme.

No primeiro rascunho deste trabalho, as teorias e conceitos de intermedialidade pareceram compor um segundo momento da análise, após a discussão sobre melodrama. No entanto, após releituras, revisões e discussões, pudemos perceber que a análise pelas lentes da intermedialidade se faz presente durante toda a extensão desse trabalho. Os olhares que permeiam as relações feitas entre filme e livro surgem da maturação de conceitos estudados ao longo do percurso produzindo, assim, uma leitura das obras impossível de ser desvinculada da metodologia escolhida: neste caso, o olhar intermediático.

Esperamos que este pequeno estudo sobre uma obra talhada sobre a imaginação melodramática de um país seja suficiente para valorizar a história, a força e as lágrimas de Eurídice e Guida que, segundo a escritora Marta Batalha, são tão somente inspiradas “nas minhas, e nas suas avós”. Dedicamos a elas este pequeno ensaio sobre o excesso feminino brasileiro.

1. UM FOLHETIM TROPICAL

A vida de Eurídice Gusmão é o retrato de uma mulher brasileira enclausurada. Sua história é tão angustiante que o interesse por sua trajetória rendeu-lhe um livro e uma adaptação cinematográfica - que chegou a ser escolhida como representante brasileira para o Oscar de 2020 e ganhou o prêmio *Un Certain Regard* do festival de Cannes no ano anterior. Eurídice parece ter muito a nos contar.

O livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, lançado em 2016 e de autoria da escritora recifense Martha Batalha, conta a história de Eurídice e de todo o seu núcleo de convivência no Rio de Janeiro dos anos 50. Eurídice é filha de imigrantes portugueses donos de uma quitanda em Santa Tereza; tem uma irmã mais velha chamada Ana Margarida, a Guida. A obra foi adaptada ao cinema pelo diretor cearense Karim Aïnouz em 2019; nesta adaptação, Eurídice continua sendo filha de imigrantes portugueses - nesse caso, donos de um açougue - e tem uma irmã mais velha chamada Ana Margarida. No entanto, as duas narrativas possuem construções bastante distintas quando se propõem a contar a história da mais nova da família Gusmão. Nesses encontros, é nas divergências e tensões entre narrativas e formas onde moram os principais interesses deste trabalho.

O primeiro passo para analisar as mudanças é percebê-las no processo de transposição. Adaptar a história de Eurídice Gusmão para o cinema exigiu muita delicadeza e persistência. O produtor Rodrigo Teixeira enviou o livro para o diretor, Karim Aïnouz, com a intenção de que o adaptassem. Em entrevista sobre o processo de adaptação, Aïnouz descreveu suas primeiras impressões e referências que apareceram com essa leitura: “Eu tinha a sensação de que eu tava vendo um folhetim da década de 70, sabe, os folhetins da Janete Clair, como *Selva de Pedra...*” (Aïnouz, 2019a).

O cineasta descreve a proximidade entre o livro de Martha com a escrita prolixa da teledramaturga Janete Clair, argumentando que o texto evoca uma memória brasileira muito forte. Esse comentário pode estar associado à percepção que Aïnouz teve ao entrar em contato com as muitas estratégias de Martha Batalha na escrita de seu livro. É possível observar algumas dessas estratégias logo no primeiro capítulo, quando o protagonismo de Eurídice é ‘roubado’ por um momento e a autora passa a descrever em detalhes a infância de outra personagem, Zélia. A digressão realizada remete à estratégias utilizadas em folhetins publicados em jornais, veiculados em rádios e transmitidos na televisão. Digressão, esta, que inicia uma narrativa mas nada acrescenta ao arco de personagem de Eurídice ou Guida. Ela aparece como uma ambientação do espaço em que as protagonistas estão inseridas, bem

como numa tentativa de criar mais profundidade para a personagem Zélia, que antagoniza Eurídice.

Quem vê os olhos duros da moça não acredita que um dia foram capazes de olhar sem malícia. Quem vê o sorriso de mofa não imagina que um dia ele foi só sorriso. Mas assim era Zélia quando menina: só sorrisos e bons olhares. Nos poucos anos em que foi feliz ela achava a vida tão incrível que protestava nas pausas, recusando-se a dormir. *Eu posso ouvir os grilos, posso adivinhar os barulhos da casa, posso pensar no que fazer pela manhã, e nas brincadeiras da tarde*, ela dizia para si, de olhos abertos na escuridão. Mas o cansaço sempre encontrava meios de engabelar a menina, porque em algum momento da madrugada ela adormecia. Descobria logo que tinha sido enganada, e era a primeira a acordar pelas manhãs. (Batalha, 2016, p. 16)

Embora esses trechos possam ser lidos como uma tentativa de aproximação com os personagens satélites, é possível compreendê-los também pela chave da ironia. As narrativas folhetinescas fazem parte do cotidiano brasileiro há muitas décadas e já são mais do que cristalizadas dentro do imaginário popular. Quando Batalha realiza suas digressões, é possível percebê-las como uma utilização que ironiza a prática dentro do contexto contemporâneo de desconstrução desse mesmo imaginário. Mesmo que suas intenções possam ser interpretadas de diversas formas, a percepção de Aïnouz sobre a proximidade da escrita teledramaturgia de Clair e a escrita de Batalha nos ajuda a perceber a permanência da estrutura folhetinesca nas obras, bem como seus usos irônicos, subvertidos e estilizados, como vamos discutir com mais fôlego nos próximos capítulos.

Essa referência às telenovelas foi de extrema importância para a ideia de adaptar o livro para o cinema usando uma outra forma e estrutura narrativa. Aïnouz ressalta o seu desejo quase imediato de “transformar o livro num melodrama, num folhetim”, facilitado pelas referências reconhecíveis dentro do próprio texto.

Ele é um bom folhetim, eu acho, e eu acho que é uma coisa que o público brasileiro tá acostumado, então também não acho que é uma linguagem que é estrangeira a quem vai ver o filme, eu tenho certeza que esse filme é um filme de grande público, com uma singularidade. (Aïnouz, 2019a)

Apesar do óbvio apelo popular, a presença ilustre de Fernanda Montenegro no elenco e a vontade de diálogo com o grande público, o filme definitivamente não foi o mais popular

em seu ano de lançamento. Em 2019, o ano de posse do presidente de extrema-direita Jair Bolsonaro, os olhares estavam desviados para o filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, o *sci-fi-western* distópico *Bacurau* (2019). Os dois filmes tinham participado do festival de Cannes no mesmo ano, onde *A Vida Invisível* (2019) ganhou o prêmio da mostra *Un Certain Regard*, enquanto *Bacurau* (2019) levou o prêmio do júri. Apesar do favoritismo nos grandes círculos de discussão, a Academia Brasileira de Cinema dividiu-se quando chegou o momento de escolher um representante brasileiro para a disputa do Oscar. *Bacurau* (2019) alçou popularidade porque continha um óbvio apelo do ressentimento de uma parcela da população brasileira derrotada nas urnas enquanto observava a ascensão da extrema-direita por todos os lados do país. O filme de Kleber Mendonça apostou na ideia de “um filme de resistência”, já que o próprio diretor tinha sido vítima de ‘censura’ com seu filme anterior, *Aquarius* (2016). Os ânimos estavam inflamados, debates sobre as formas de resistência da esquerda frente a um governo de direita estavam a todo o vapor... Enquanto uma grande parte da população buscava conforto e coragem num filme sobre violência contra os opressores e lotou as salas de cinema por semanas, alegando “defender e valorizar o cinema nacional”, não repetiu a dose quando *A Vida Invisível* (2019) foi lançada comercialmente. É curioso pensar que num mesmo ano, com dois meses de diferença, a história de mulheres lutando contra a opressão patriarcal não foi tão abraçada e engajada quanto o violento e masculino *Bacurau* (2019).

A Vida Invisível (2019) arrecadou meros dois milhões de reais nas bilheterias nacionais¹ e foi escolhido pela Academia Brasileira de Cinema para representar o país na disputa internacional do Oscar, por cinco votos contra quatro para *Bacurau* (2019). No entanto, o filme não saiu da lista de pré-indicados e nem conseguiu emplacar uma indicação para Fernanda Montenegro para o Oscar de melhor atriz coadjuvante. Embora tenha havido muito esforço para a popularização da obra, a notoriedade do filme foi tímida.

Apesar da recepção não muito fervorosa, entretanto, o filme de Karim Aïnouz já despertava interesse para uma análise mais aprofundada dentro dos estudos teóricos onde, inclusive, reside o presente trabalho.

Iremos então nos aprofundar no debate sobre a adaptação do livro para o filme. A equipe de roteiro contou com Murilo Hauser, Inés Bortagaray e o próprio Karim Aïnouz para esse processo de adaptação. Na mesa "Adaptação Literária: Estudo de Caso" do III Fórum Mostra, realizado na 43ª Mostra de Cinema de São Paulo, a equipe debateu com o público o

¹ Dados fornecidos pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual (OCA - Ancine). Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_distribuicao_2019.pdf>

processo de adaptação. Hauser comenta um problema fundamental para entendermos o processo, de que “de largada, o desafio foi descobrir qual era a história do filme de fato, porque o livro tem muitas”. Achar um fio narrativo e remontar a história de Eurídice para as telas foi o primeiro passo, e percebemos logo na primeira cena do filme que resolveu-se a questão escolhendo a história de amor e perda das duas irmãs como o conflito principal do roteiro. Ele ainda comenta:

O livro tem muitos pulos, o que na literatura funciona extremamente bem – a Martha é muito habilidosa nesses pulos –, mas que não necessariamente funcionaria em uma narrativa cinematográfica. (Itaú Cultural, 2019)

Nessa mesma entrevista, há uma saudação à construção coletiva que as mulheres da equipe empreenderam nesse processo de adaptação.

Era sempre uma via de mão dupla. A gente alimentava o roteiro [com base no que havia ocorrido durante os ensaios] e depois o trazia de novo para a sala de ensaio [...]. Mesmo depois, dentro do set, o que traziam dentro da locação poderia influenciar no roteiro (Itaú Cultural, 2019)

O comentário da diretora assistente Nina Kopko reforça a construção conjunta entre a direção, os roteiristas e as atrizes. Assim como Nina e Inés, Julia Stockler e Carol Duarte, intérpretes de Guida e Eurídice, tiveram a possibilidade de participar junto com o diretor a criação da nova obra. Outro destaque importante, que comentaremos mais adiante com mais profundidade, é a direção de fotografia assinada por Hélène Louvart, peça importantíssima para a construção visual das mulheres de *A Vida Invisível* (2019).

Nesse trecho o roteirista Murilo Hauser, como vimos, se refere às digressões que a autora realiza durante a narrativa e que não caberiam numa narrativa fílmica, como era o propósito. A equipe ainda observou a necessidade da fidelidade ao “espírito do livro e dos personagens”. (Itaú Cultural, 2019)

Essa ideia de fidelidade narrativa é amplamente discutida nos estudos denominados “teorias da adaptação”, e pode ter múltiplas interpretações. Em geral, a questão da fidelidade está ligada ao que se entende como qualidade do filme adaptado do livro, já que há uma inclinação de se olhar a adaptação com olhares comparativos. Se o filme não entrega ‘fielmente’ a sensação ou encaminhamento narrativo proporcionada pelo livro, o público

pode considerá-lo inferior, não correspondendo ao que o romance propõe. O comentário ‘o livro é melhor’ geralmente vence os debates, seja se tratando de adaptações de romances adolescentes, sagas de fantasia ou grandes *best-sellers*. Por outro lado, o anúncio de uma adaptação para o cinema também é considerada a corroboração do sucesso e valor da obra. Quem gosta do livro assistirá o filme, quem apenas assiste o filme se interessará pela ‘origem’ da história, retroalimentando a discussão.

O fato é que “fidelidade”, de maneira geral usando os mais variados disfarces retóricos, ainda representa um elemento de valor presente nas análises de adaptações e nos comentários que se pode colher entre o público espectador de maneira geral. Mas parece-me evidente que a noção de “fidelidade” como um parâmetro em estudos de adaptação não se sustenta [...] Na verdade, nossas reflexões deveriam se voltar para os esforços de mostrar claramente (em especial ao público não acadêmico) que, embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações. (Hattner, 2013, p. 37)

Para trabalharmos com a adaptação de um livro para o filme que nos conta a história de Eurídice, retomemos um pouco o que há de interesse teórico na questão da adaptação. A teoria do cinema preferiu, ao longo das décadas, procurar e discutir o que seria próprio e único dos produtos filmicos. Do outro lado, no campo dos estudos de literatura, consideravam a adaptação com preconceito, como Robert Stam aponta em seu texto “Teoria e Prática da Adaptação”. Stam elencou a “constelação de preconceitos primordiais” (p. 21) em seis itens, sendo a última “a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente ‘menos’: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme ‘puro’)” (p. 21). Mas o que nos interessa para este trabalho é a questão levantada por Stam algumas páginas à frente: “O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção, ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (Stam, 2006, p. 41).

Buscando mais profundamente o sentido das alterações propostas pela equipe de roteiristas a partir da história de Martha Batalha, já observamos algumas implicações políticas que o uso do melodrama tem na narrativa em nosso artigo trabalho “Do literário ao filmico: *A Vida Invisível* e a universalização do discurso a partir do uso do melodrama”

(Rodrigues, 2020). Neste trabalho, percebemos o uso de características melodramáticas no enredo do filme, observando que por meio da *pedagogia das sensações* (Baltar, 2019) o filme era muito mais enfático em suas proposições políticas do que o livro, evidenciando Aïnouz como um autor que relaciona o gênero cinematográfico e o discurso político por meio da estética.

Se a tendência do cinema de autor dos anos 1950 e 1960 era ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico, conforme propõe Ismail Xavier (2003), o melodrama permaneceu como alternativa para a intersecção das necessidades artísticas e pessoais dos autores — criando, assim, realizadores impecáveis como Sirk, Fassbinder, Almodóvar, que foram capazes de compor filmes para as massas e de maneira a serem instigantes o suficiente para se popularizarem, sem perder a carga política que se fazia necessária em cada momento e lugar. Karim Aïnouz, ao estudar tais autores, se apropria do melodrama para aproximar o cinema de gênero popular à crítica social — e o faz muito bem. O filme constrói personagens femininas complexas e busca provocar nas espectadoras uma identificação com elas, conseguindo comunicar-se com diferentes estratos sociais. A narrativa demonstra sua complexidade emocional ao passo que simplifica as condições diegéticas em que elas se dão, os esquemas sociais do mundo real e permite ao espectador apreender mais facilmente a tese que o filme busca provar. (Rodrigues, 2020, p. 175)

Agora, neste novo trabalho, buscamos mais fôlego para nos aprofundarmos para além das características observadas, empreendendo um olhar mais atento para as obras. Procurando focar nos mecanismos de adaptação, nas múltiplas instabilidades de significação das novas imagens formadas no filme e na expansão de possibilidades de olhar para essas imagens, realizamos uma tentativa de contribuição para os estudos de análise fílmica, estudos de adaptação e intermedialidade. A partir das obras, empreendemos esse caminho de Eurídice para que a personagem conte, por meio de seus suspiros ou de sua imagem desfocada, sua história invisível.

Além de discutirmos a questão da adaptação ao estilo dos folhetins, a ‘tropicalidade’ ainda é um tópico importante de se debater. Se os cartazes prometiam um ‘melodrama tropical’, Aïnouz o entrega um filme sinestésico. Há planos internos compostos por ventiladores ligados, diálogos interrompidos por um personagem matando um mosquito, e o calor como vilão momentâneo. É possível se situar ao ambiente em que as irmãs estão inseridas pelas performances das atrizes que reagem a esse calor, projetando ao espectador a

sensação do incômodo das personagens à temperatura. O mesmo recurso pode ser observado no cinema de Lucrecia Martel, em especial no longa-metragem *O pântano* (2001), que nada tem de melodramático, mas trabalha as sensações corpóreas de maneira a compartilhar do calor com o espectador. Em *O pântano*, Martel trabalha o calor como uma ambientação mas também enfatiza a falta de lugar da classe média decadente e suas tensões sociais. Em *A Vida Invisível*, o calor que incomoda também age com propósito de exteriorizar o incômodo psicológico das personagens.

No percurso para a construção desse trabalho, entendeu-se ser fundamental o estabelecimento de relações entre o produto fílmico de Aïnouz e suas referências diretas ou indiretas. Para iniciarmos o caminhar pela análise das duas obras, vamos começar pelo que é mais claro: as distinções narrativas das personagens. Com o auxílio teórico e dos próprios comentários dos roteiristas, buscaremos entender com mais profundidade os processos de escolha para, depois, focarmos no *sentido* das alterações.

1.1 A jornada de Eurídice

As Eurídice de Martha e de Karim são distintas em termos de trajetória. A obra literária possui uma linha narrativa principal com Eurídice; sua história começa a ser contada a partir de seu casamento com Antenor, um jovem promissor também carioca. A frase que inicia a narrativa sintetiza uma infinidade de acontecimentos e angústias. “Quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades que sentia da irmã já tinham se dissipado.” Com essas palavras, a autora aglutina o fio condutor da narrativa principal - Eurídice, o casamento e a irmã que sumiu. Neste início, já temos como dado implícito que Eurídice já havia sofrido a saudade da irmã, e o leitor então é impelido a buscar nos detalhes da festa, das conversas e dos vazios de Eurídice o que houve com esta irmã. O que salta aos olhos da análise no capítulo inicial é o poder de síntese de todas as temáticas características dessa história, além de destacar também a sutileza com que as histórias ainda não contadas surgem como detalhes no espaço e pensamentos das personagens.

Também temos no primeiro capítulo a sua noite de núpcias, em que Eurídice não tem nenhum sangramento, e é acusada pelo marido de infidelidade. Esse acontecimento vai persegui-la por toda a história. Eurídice então nos é apresentada no casamento e como sua vida vai fluindo. Ela tem dois filhos, um em seguida do outro, Cecília e Afonso, e logo começa a sentir as inquietações que a vida doméstica lhe causam. Primeiro ela tenta se

empenhar em cozinhar e logo escreve um livro de receitas; seu sonho é publicar o livro e ser reconhecida pelo seu trabalho. Quando diz ao marido sobre sua vontade, ele faz pouco caso desse sonho e Eurídice desiste. No terceiro capítulo, Eurídice investe num novo projeto, o da costura. Ela cria uma espécie de ateliê em sua casa para atender as mulheres do bairro e, no mesmo capítulo, esse projeto é desmantelado quando Antenor, o marido, descobre. Para ele, a esposa trabalhar significava a incapacidade dele de sustentar a própria casa. Após uma discussão, Antenor segue gritando a mesma frase repetidamente: “Eu saio para trabalhar, você cuida das crianças.” reafirmando, assim, a posição social que ela deve ocupar.

Depois a história realiza uma digressão para a infância e juventude de Eurídice, sua relação com sua irmã mais velha Guida, sua relação com a música e suas descobertas. É nesse capítulo que Eurídice é introduzida ao mundo da música. Apaixona-se pela flauta doce, e no início é encorajada pela família. Afinal, para imigrantes portugueses sem instrução o aprendizado da filha significa também um aspecto de ascensão social. Saber tocar um instrumento é um dos atributos da filha mulher, algo a se destacar quando ela fosse procurar um marido. No entanto, Eurídice queria mais. Ela é convidada, ainda criança, para um conservatório, mas não tem autorização para ir. Sua paixão pela música arrefece ainda na juventude, quando experiencia a sexualização. É neste capítulo também que a autora nos conta a história de como Guida resolveu fugir com o novo namorado e como Eurídice lida com a falta da irmã. Já o quinto capítulo volta para os dias atuais de Eurídice, e sua depressão aguda. Após ter sido negada a ela mais uma vez o direito de realizar algo além do trabalho doméstico e o de cuidar dos filhos, Eurídice cai num estado catatônico: quase não fala além do necessário, o cuidado com os filhos se atém ao básico. Mas a única coisa que tira Eurídice do marasmo é um retorno.

Naquela quarta-feira a campainha tocou e Das Dores não sabia o que fazer. Foi até a sala e se posicionou entre a estante e a patroa. ‘Doneurídici. É uma moça na porta. Ela diz que é sua irmã.’ (Batalha, 2016, p. 84)

O reencontro de Guida e Eurídice acontece no final do capítulo cinco, um pouco antes da metade do livro. Esse encontro é algo induzido por Guida, que sabe onde a irmã está e vai buscá-la voluntariamente para contar o que houve. Após ouvir a história da irmã, (por quatro capítulos da história estamos apenas centrados no ponto de vista de Guida) e saber das intenções de se reaproximar da mãe e do pai, Eurídice conta que a mãe delas, Dona Ana, morreu. Eurídice convida a irmã para morar com ela. O décimo capítulo centra-se na nova

rotina da família. Antenor não se opõe à adição de Guida e Chico à casa, e Eurídice volta a estar contente com a vida.

O capítulo número doze marca outra ascensão da família Gusmão Campelo: Antenor torna-se vice-presidente do Banco do Brasil e eles anunciam que vão se mudar de bairro. Guida casa-se e sai da casa de Eurídice, devolvendo a mulher para outro período de marasmo. Mas outro projeto lhe aparece: Eurídice deixa de observar a estante de livros e passa de fato a *ver* a estante em sua sala, lendo todos os exemplares que encontra. Eurídice compra uma máquina de escrever, e começa a escrever o que ela chama de A História da Invisibilidade. Um burburinho se espalha pela Tijuca, que Eurídice está louca. Desta vez, o marido não interfere no seu projeto. O décimo segundo capítulo também traz outra questão anteriormente abordada, a questão espacial do Rio de Janeiro. As mudanças de bairro significam na narrativa uma movimentação de ascensão ou declínio social, e desta última vez a narrativa enfatiza muito claramente essa diferenciação.

Sim, eles estavam de mudança, Zélia disse. E para onde iam? Zélia disfarçou como pôde a cara de decepção.

‘Para Ipanema.’

Ipanema. Mudar-se para Ipanema no início dos anos 60 não era apenas transferir a mobília para alguns quilômetros adiante. Era atravessar os portões do tempo, para viver num lugar que fazia o resto do Rio se parecer com o passado. Ipanema era o bairro dos escritores, poetas e músicos. Atores, pintores e escultores. Jornalistas, dramaturgos e diretores de cinema. Ipanema também era um bairro familiar, com casas de muro baixinho, prédios de poucos andares e confortáveis apartamentos de andar inteiro, os mais caros do Rio de Janeiro. Foi para um desses apartamentos que Eurídice e Antenor se mudaram. (Batalha, 2016, p. 169)

Mudar-se de bairro não representava apenas a ascensão social motivada pelo dinheiro, mas trazia uma percepção de mudança total de estilo de vida: Eurídice deixaria a maledicência da Tijuca e se encontraria com seus *iguais* em Ipanema, longe do *passado*. O último capítulo, de número quatorze, conta todo o desenrolar da história. Eurídice passa a cursar História na PUC, e segue escrevendo.

Com uma filha que se mostrava cada dia mais diferente, um filho que só era dela porque saiu dentre suas pernas e um marido que só se achegava para beijos na testa, Eurídice voltou-se ainda mais para

dentro de si, e para dentro do escritório com estantes de livros até o teto, onde passava a maior parte do dia. Nunca tirou a medalhinha de Nossa Senhora do peito, mesmo quando deixou de acreditar em Deus. A vida seguiu por aí, e um único som permaneceu constante:

Tec tec tec, tec tec tec, tec tect tec...

Tec tec tec, tec tec tec, tec tect tec...

Tec tec tec, tec tec tec, tec tect tec... (Batalha, 2016, p. 185)

A narrativa do livro encerra-se, na verdade, com uma continuidade. A vida segue fluindo, os almoços de família de todo domingo continuam, Eurídice segue estudando e construindo sua vida particular. Eurídice parece achar seu lugar no mundo, num projeto contínuo que não parece ferir a integridade do marido nem da estrutura familiar. Esse final sugere uma continuidade dos ciclos familiares, sem encerramentos, quase como se nos convidasse a olhar para fora do livro e enxergar as histórias que moram nos jantares de família, nas senhoras quietas nas festas de Natal - como a própria autora sugere no prefácio da obra. Eurídice é um recorte, um comentário sobre a vida dessas mulheres silenciosas mas que seguem carregando sua história em cada *tec tec tec* que possa ser chamado de seu.

Enquanto a Eurídice de Martha Batalha acha maneiras de viver, a Eurídice de Karim tem uma trajetória muito mais trágica. O roteirista Murilo Hauser comentou o processo de escolha de motivações para a personagem:

Outro obstáculo apontado foi a necessidade de modificar partes da trama sem deixar de ser fiel ao espírito do livro e dos personagens. Na literatura, a introvertida Eurídice passa a vida buscando ocupações para expressar-se e sentir-se viva: quis tocar flauta, publicar receitas culinárias, costurar para fora, empreitadas sempre boicotadas pelos pais ou pelo marido. O mesmo não ocorre no filme. Para dar conta de representar essa ideia, no longa ela sonha unicamente em se tornar uma musicista profissional e o instrumento de sopro é substituído pelo piano, de maior corpo. (Itaú Cultural, 2019)

Conhecemos Eurídice com 18 anos, na casa de seus pais. Ela está sentada ao seu piano, tocando com energia e um sorriso no rosto. Ao ser chamada pela mãe, ela clama “Eu não consigo fazer os meus dedos pararem!” Na mesma noite, os pais oferecem um jantar a um fornecedor, que será seu futuro sogro. É nessa noite que a irmã mais velha pede para que Eurídice acoberte sua escapulida com o namorado Yorgus - uma escapulida que não terá volta. A irmã mais nova aceita depois de conversar com Guida, numa conversa em que ela promete ajudá-la a convencer o pai a assinar a permissão para a prova do Conservatório de

Viena. Conforme combinado, Eurídice abre a porta do quintal para a volta da irmã e acha um brinco caído. No dia seguinte, Eurídice acha a carta que Guida deixou para a família e chora sua falta. Logo após essa introdução da família e do conflito principal, há uma elipse temporal em que chegamos na festa do casamento de Eurídice e Antenor. A maior parte da sequência acompanha Eurídice no banheiro com a Zélia, sua vizinha; elas conversam sobre a noite de núpcias, sobre o desejo de Eurídice de ir estudar no conservatório de Viena, sobre a fuga da irmã - que Eurídice destaca que não foi uma fuga, que Guida apenas “foi viajar”. Logo depois elas voltam para a festa e Eurídice dança com o marido.

A sequência seguinte é a noite de núpcias de Eurídice e Antenor; ela é drogada e passa mal, e ocorre uma cena de abuso - ou estupro marital. Seu desejo por não engravidar, no entanto, continua; esse desejo não é respeitado pelo marido, que não realiza qualquer tipo de prevenção e logo Eurídice engravida. Ela não conta para o marido, mas para a amiga Zélia, e elas tem uma breve conversa sobre aborto. Mas Eurídice não segue com seu plano, porque fica mais interessada em encontrar a irmã desaparecida contratando um detetive particular sem contar para ninguém. O marido descobre da gravidez porque o médico liga para contar porque, segundo ele, Eurídice não tinha ficado feliz com a notícia e isso era preocupante. Descobrimos nessa conversa entre Antenor e Eurídice que a mãe das duas mulheres, Dona Maria, está doente e eles precisarão pagar pelo tratamento. Nesse período, Eurídice vai se apagando, tendo dificuldades nas aulas de piano que antes não existiam, tentando lidar com a doença da mãe e a ausência cada vez mais gritante da irmã. Quando já está com a gravidez bastante avançada, ela se encontra com o detetive mais uma vez e ele lhe diz que não tem registro nenhum de Guida em lugar nenhum e que ela deveria aceitar que talvez não fosse encontrá-la. No mesmo dia, ela tem uma conversa com Antenor na qual ele diz que Guida morreu e que Eurídice precisa parar de pensar nesse assunto. Logo após essa cena temos uma elipse de cerca de 5 anos, em que Eurídice e Guida quase se encontram no mesmo restaurante na véspera de Natal, mas por uma série de razões não conseguem se cruzar. É justamente naquele Natal que descobrimos que a mãe, dona Ana, faleceu e que agora é função de Eurídice de ser a mãe da família, além de cuidar do pai que passou a morar com eles. Durante diferentes momentos com o pai, Eurídice menciona a irmã mais velha, mas ele se desvia do assunto e nunca responde às provocações.

Quando finalmente chega o dia da prova do Conservatório de Viena, Eurídice é aprovada em primeiro lugar. Ela compartilha a boa notícia com a família, mas não é bem recebida pelo marido. É no mesmo dia que ela recebe a ligação do detetive particular, sobre Guida; a família se desloca para um cemitério onde encontram uma lápide com o nome de

Guida e alguns segredos são revelados, como o fato do pai ter escondido a volta da irmã mais velha ao Rio de Janeiro. Ao descobrir que a irmã ‘morreu’ e esteve o tempo todo a poucos minutos de sua casa, Eurídice tem um colapso mental, ateando fogo às coisas da irmã e ao próprio piano. A última cena que temos da jovem Eurídice é sua versão desfocada no consultório médico, em que descobre que está grávida novamente, além de receber o diagnóstico de PMD (psicose maníaco-depressivo) e ser encaminhada a uma clínica de reabilitação. Ao final, Eurídice bem mais velha e recém viúva, após passar uma vida inteira de silêncio, finalmente descobre as cartas da irmã - escondidas pelo marido por todos esses anos. Ela encontra a neta de Guida, e descobre a verdade sobre a fuga, a volta e a ‘morte’, e finalmente entra em paz com essas memórias.

A trajetória da Eurídice de Aïnouz é bastante trágica porque ela não escapa da opressão dos homens ao seu redor, mas encontra paz ao descobrir a verdade. Observaremos com mais detalhes no próximo capítulo deste trabalho o que o melodrama representa para a construção narrativa.

1.2 A jornada de Guida

A trajetória de Guida nas duas obras difere também a partir da metade da trama. O sexto capítulo do livro centraliza a narrativa em Guida, a partir do momento em que começa a namorar Marcos. Somos apresentados então à família de Marcos, tradicional desde o Império e com o costume estranho mas comum de casamento entre primos. Apaixonado por Guida, o recém formado médico casa-se com ela às escondidas. A mais velha da família Gusmão tinha como objetivo voltar para casa a qualquer momento.

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)

O reencontro das irmãs realiza uma mudança substancial na narrativa do livro já no sétimo capítulo. Agora, conseguimos conhecer o passado da irmã Guida e suas razões para a fuga. Percebemos sua casa ruir pela falta de dinheiro, e Marcos a abandona. É nesse capítulo também que temos uma visualização espacial do Rio de Janeiro, algo muito importante na narrativa do livro. O trânsito das personagens por diferentes bairros do Rio comenta a ascensão ou declínio social das personagens. Cada bairro funcionaria portanto como um microcosmos, com significados implícitos da sociedade. Quando se casam, Marcos e Guida

alugam uma casa em Vila Isabel, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, vizinho da Tijuca - onde a irmã mora. Dessa maneira, Guida não estava tão distante de sua vida e não tão distante da sua classe social. No entanto, com a falta de dinheiro, Marcos convence a esposa a se mudar para Piedade, denotando já o declínio do padrão de vida que se seguia. Quando o marido a abandona e Guida se descobre grávida, ela se muda para o Estácio, mentindo sobre sua origem (ela diz que é viúva) e lá que estabelece sua nova vida. Lá, pensa em realizar um aborto, mas desiste. Diz que vai entregar a criança para a adoção assim que o bebê nascer, mas também desiste da ideia: “Ela nunca mais estaria sozinha.” (Batalha, 2016, p. 108)

No oitavo capítulo, ainda estamos acompanhando a história do ponto de vista de Guida. Sendo mãe solteira, foi muito bem acolhida pelo bairro. Apesar das desconfianças sobre a sua história, Guida tem uma boa vida no bairro. As mulheres lhe contam de Filomena, uma ex-prostituta que cuida das crianças do bairro enquanto estas trabalham. Guida e Filomena se aproximam, passam a morar juntas. “Formava-se, assim, um novo núcleo familiar, composto por Chico, suas duas mães e seus muitos irmãos.” (Batalha, 2016, p. 112)

A vida de Guida representa um rompimento da estrutura familiar cristã. O padrão que vimos ser reiterado aos berros por Antenor, “Eu saio para trabalhar, você cuida das crianças”, que coloca o homem como provedor e a mulher como a dona de casa, é subvertido. O marido abandona o lar, Guida trabalha para sustentar o filho. A responsável pela educação das crianças é Filomena, uma ex-prostituta que cobra por cada criança cuidada. Aqui, o trabalho doméstico é entendido como trabalho - e não dever - da mulher.

Há ainda um episódio em que Guida vê Eurídice numa loja de tecidos, mas não fala com a irmã por escolha própria; no entanto, Guida segue a irmã para saber onde ela mora, mas não se faz vista por ela. Após um tempo, Filomena adoece e acompanhamos Guida tendo que realizar favores sexuais ao farmacêutico para custear o tratamento da amiga. Filomena falece, mas é a vez de Chico, seu filho, adoecer, e ela passa a trabalhar dobrado até que uma das ampolas se quebra e ela é obrigada a realizar novamente favores ao farmacêutico. Após esse episódio, ela busca a irmã e conta toda sua história, e é convidada a morar ali. No décimo primeiro capítulo, vemos Guida se acostumar à vida na Tijuca e logo começar a ser cortejada por seu Antônio, dono da papelaria.

Mas é no décimo terceiro capítulo que acompanhamos melhor o desenrolar da vida de Guida. Após o casamento com Antônio, Guida enfrenta outro percalço da vida doméstica: a sogra. A narrativa centra-se basicamente na nova adaptação da vida de Guida sendo subjugada pela sogra com tantas regras e reclamações. No fim das contas, a sogra Eulália acaba falecendo e Guida pode desfrutar um pouco de paz. Zélia acaba ouvindo a história de

Guida, sobre a mãe solteira que fazia favores sexuais ao farmacêutico e depois lhe entregou um doce cheio de LactoPurga. A história chega aos ouvidos do marido, mas ela diz que nada é verdade, que aquilo nunca aconteceu. O capítulo se encerra com Guida ocultando os acontecimentos anteriores para si mesma, como se não tivessem acontecido. Assim, a irmã mais velha entende que para viver ‘uma vida digna’ agora é necessário esquecer da fase triste e da vida dura que levou antes no Estácio.

A trajetória de Guida se encerra em Santa Tereza, na casa do pai. Após o adocimento dele, Guida se muda com marido e filho para a casa do pai e reconstrói aos poucos a relação com ele. Seu final é parecido com o de Eurídice, a vida da personagem segue bem.

Como Eurídice no filme, Guida tem uma vida bem mais trágica: sua fuga é empreendida para fora do país, não para o outro bairro. Essa modificação foi comentada pelo roteirista Murilo Hauser:

A ideia da Guida sair de casa no livro é um pouco o sonho de viver esse amor romântico, de viver uma grande aventura de amor, e nada mais bonito cinematograficamente do que a ideia desse amor distante. E isso também fez com que no filme o desencontro delas se tornasse muito mais palpável (Itaú Cultural, 2019)

Além disso, toda marcação temporal é continuada pelas cartas de Guida para Eurídice, lidas em voz *over*. Durante o filme todo teremos as narrações de Guida contando sobre seus planos e percalços. De volta à trama, o retorno de Guida para o Rio de Janeiro coincide com o casamento de Eurídice: quando Guida bate à porta da casa dos pais, grávida, a irmã não está ali e o pai mente dizendo que Eurídice foi para a Europa estudar no conservatório de Viena. Guida é expulsa pelo pai e só tornaremos a vê-la na tela quando estiver dando luz ao seu filho Chico. Ela o abandona no hospital e volta para o quarto alugado no cortiço. Temos nesse momento um dos diálogos mais emblemáticos do filme:

- Guida, o que que era?
- Menino.
- Sorte a dele. (transcrito de *A Vida Invisível*, 2019)

Guida descansa após o parto mas de noite coloca seu vestido verde, o mesmo com o qual fugiu de casa, e sai com uma amiga à noite para um bar. A amiga deixa seu filho com Filomena; o leite de Guida vaza pelo vestido durante a noite, e ela volta para a casa de

Filomena para amamentar o filho da amiga. É nesse momento que ela decide voltar para o hospital e buscar seu bebê. Temos uma nova eclipse temporal e vemos que Guida, agora morando com Filó, cria seu filho e tem dois empregos. Em um deles, Guida trabalha num estaleiro, onde sofre com a misoginia e o sexismo; no entanto, a mulher segue firme no seu desejo de juntar dinheiro para ir encontrar Eurídice, que supostamente está em Viena. Mas quando ela vai até o consulado para acelerar o processo da viagem para a Europa, descobre que é necessário a autorização do pai para a viagem, mesmo que a criança não tenha de fato o pai.

Só vemos Guida novamente após a eclipse temporal para a cena do restaurante, em que ela se desencontra de Eurídice. Após esse episódio, Filomena adoece e Guida sofre durante o período em que cuida da amiga, até que é obrigada a realizar um favor sexual para seu chefe em troca de ampolas de morfina. Antes de aplicar a morfina e pôr fim ao sofrimento de Filomena, elas resolvem ‘trocar’ de identidade para que Guida possa ficar naquela casa com Chico. Assim, quando Filó falece, ela é enterrada com o nome de Ana Margarida Gusmão, causando o desencontro total das irmãs. Guida diz que vai parar de escrever as cartas para a irmã, desistindo completamente de seu encontro com ela. A última aparição de Guida jovem é dentro da casa, sendo chamada de Filomena por um fiscal da prefeitura, com os cabelos cortados. Ela abandona sua vida anterior, abre mão da própria identidade, para poder criar seu filho e viver uma vida digna.

Uma adição de destaque à narrativa do livro são as cartas que Guida escreve desde sua fuga até sua “morte”; elas amarram a narrativa fílmica, demarcam temporalmente a história e são a fonte pela qual Eurídice descobre a verdade sobre a vida da irmã. Comentaremos sobre as cartas mais adiante, mas é importante ressaltar que esse elemento foi adicionado no filme e não há qualquer menção à cartas no livro.

Tendo introduzido as personagens principais do livro e do filme, e suas diferenças narrativas, conseguimos entender os caminhos escolhidos pela adaptação. O diretor Karim Aïnouz comentou sobre o desejo de transformar a história de Eurídice num folhetim com base nas referências que o próprio livro evocava, mas ainda havia outros desejos por trás dessa escolha. Segundo ele, “o melodrama vem à tona em momentos de crise”.

A definição do melodrama basicamente é a história da pessoa que quer colocar a cabeça pra fora d’água e o mundo a empurra para baixo, silencia essa pessoa. É um pouco a luta de um ser humano contra um contexto, geralmente personagem que estão à margem, ou

de personagens que são oprimidos pela sociedade... E me pareceu muito o caso da Eurídice e da Guida. Então claramente tinha uma relação com o melodrama nesse sentido político mesmo, mas nessa coisa de chegar no público com algo contundente emocionalmente. (Aïnouz, 2019a)

Numa escolha consciente de eleger o melodrama, estrutura capaz de mobilizar o público emocional e politicamente, para contar a trajetória das irmãs Gusmão, os processos de adaptação se tornaram mais interessantes aos olhos deste trabalho. Seguiremos observando as implicações dessa escolha do melodrama no próximo capítulo.

2. UM MELODRAMA COM COR LOCAL

2.1 Entre o fígado e o coração

Para entender o significado das mudanças adquiridas no processo de adaptação da história de Eurídice, é preciso primeiro entender a mudança mais essencial aos olhos deste trabalho: o filme é um melodrama, mas o livro não é. Para além da própria auto-afirmação do filme, definido em seus cartazes de divulgação como “um melodrama tropical”, há também um conjunto de características que incluem o filme dentro dessa categoria, ao mesmo tempo que excluem o livro.

Mas, afinal, o que é necessário para enquadrar alguma obra dentro do adjetivo ‘melodramático’? O melodrama é definido por Ivete Huppés - pesquisadora fundamental do tema - como “uma das criações estéticas mais importantes do século XIX” (p. 10). Sua origem está na ópera, e substitui no teatro romântico os personagens feudais por tipos da sociedade burguesa, como patrões e trabalhadores no ambiente urbano. O então gênero surge acompanhando as mudanças de uma nova sociedade que a Revolução Burguesa traz, projetando na arte as ansiedades da sociedade moderna, urbanizada e cheia de novas complexidades. Com narrativas simplificadas, heróis e vilões planejados e uma extrema mobilização emocional para adesão do público, o teatro melodramático cativa as massas de imediato e sua influência se estende por 200 anos. O melodrama pode ser entendido hoje para além de um gênero de alguma obra artística: usando sua capacidade de absorver elementos do contexto histórico, o melodrama foi responsável por atribuir mudanças no imaginário popular, sendo difundido muito por seu caráter pedagógico. O avanço do pensamento burguês na sociedade capitalista levou consigo o melodrama, capaz de mobilizar emocionalmente o público e *ensiná-lo* a viver na nova sociedade que se construía, identificando inimigos e eliminando contradições complexas numa sociedade cada vez mais cheia de contradições e complexidades. Como nos propõe Peter Brooks em sua obra fundamental sobre o melodrama, *The melodramatic imagination* (1995), autores modernos² como Honoré de Balzac e Henry James se valem da dramatização da vida privada, do ‘real’ e ‘ordinário’ para a construção desse novo imaginário. Além de aproximar o público contando histórias que poderiam ser vistas na sua vizinhança, o melodrama também atua como bússola moral na sociedade urbanizada, educando o público dentro do que Brooks chama de “oculto moral” da obra - como se fosse “a moral da estória”, o sentido, a interpretação que se pode fazer a partir da

² O uso da palavra moderno aqui se refere ao conceito de moderno na literatura europeia, difundida no século 19

trama e das coisas que ela vai revelando, e que estão para além das aparências. O autor entende o melodrama como “um modo de concepção e expressão, como um certo sistema ficcional que faça sentido à experiência, como terreno semântico de força.” (p. 17); assim, para além de uma estrutura, o melodrama é um modo de entendimento do real que ensina a sociedade recém dessacralizada pela revolução burguesa a ler além das aparências e do engano, possibilitando então o que chamamos de bússola moral da sociedade que não tem mais como norte a moral cristã. Brooks ainda comenta sobre os modos sobre os quais a imaginação melodramática se expressa, por meio dos excessos e exageros sentimentais. O excesso aparece em diferentes camadas, reforçando narrativas, plots e subplots, utilizando-se de personagens arquetípicos e a reiteração como regra. A repetição de temas não era o único reforço do melodrama: sua estrutura garantia a reiteração de elementos dentro da própria narrativa, por meio de exagero no cenário, nas roupas e nos sons. O melodrama não pretende ser realista, mas explora o artifício para ilustrar esses “modos do excesso”.

Em termos de narrativa, comenta Huppés, os melodramas contavam com enredos hipersentimentais, abordando amores impossíveis, reparação de injustiças, sob a tutela de uma mensagem moralizante. Os desfechos restabelecem a ordem do mundo diegético pela derrota do mal e da realização amorosa, figurada no casamento. Nesse sentido, as heroínas dos melodramas clássicos estarão sempre relacionadas à pureza virginal e à possibilidade de casar-se com o amor de sua vida. Em geral, suas ambições são essas e, assim que há o casamento, ela deixará de possuir identidade própria para se tornar esposa e, conseqüentemente, mãe. Pode-se dizer, então, que a difusão e a permanência do melodrama podem ser considerados reacionários, já que vão consolidar noções sociais no imaginário popular, como a manutenção da família tradicional, a submissão da mulher dentro do patriarcado, vilanização de certos grupos sociais.

No entanto, a elasticidade do melodrama permite permeabilidades dentro de outros contextos, podendo inclusive abraçar obras que subvertem essas noções. A valorização do melodrama dentro do campo teórico aparece dando espaço para a discussão desses objetos, como o cinema de Douglas Sirk, por exemplo. Segundo Schatz (1981), o melodrama estadunidense era bem sucedido comercialmente na década de 50, chegando a um estado de “equilíbrio”, ao mesmo tempo em que haviam autores, como Sirk, experimentando a subversão da forma. O autor comenta que não havia outro gênero de filmes que projetasse uma visão tão complexa e paradoxal do país quanto o melodrama. A pesquisadora Laura Mulvey comenta em seu ensaio sobre Sirk que “o interesse no melodrama hollywoodiano dos

anos 1950 reside, em primeiro lugar, no modo como fissuras e contradições podem ser mostradas, como brechas na coerência ideológica dos filmes, tanto no nível formal quanto narrativo, contradições de um tipo que parecem afastar os filmes da cega adequação à ideologia burguesa que os produziu.” (2012, p. 105). Nesse sentido, percebemos que mesmo uma estrutura tão rígida quanto o melodrama pode ser maleável para comentários sociais, irônicos ou não, dentro de uma obra. Thomas Elsaesser ainda comenta sobre como os modos do excesso são praticados dentro das narrativas, dos filmes de Sirk e em outras narrativas semelhantes a que ele chama de melodramas familiares:

O que faz essas discontinuidades no melodrama tão eficientes é que elas ocorrem, como deveriam, sob pressão. Ainda que as movimentações do cinema americano sejam geralmente dirigidas a fim de se criar pressão e manipulá-la (como no suspense, por exemplo), o melodrama se apresenta como um caso especial. No *western* ou no *thriller*, o suspense é gerado pela organização linear do conflito e da ação, junto com um tipo de ‘pressão’ com a qual o espectador traz ao filme por meio da antecipação e expectativas *a priori* do que ele espera ver; o melodrama, no entanto, tem de acomodar o último tipo de pressão, como já falado, que se acumula em um relativo mundo ‘fechado’ em si. Isso é enfatizado em função dos ornamentos e da simbolização dos objetos: o cenário do melodrama familiar é, por definição, a casa de classe média [...] (Elsaesser, 1987, p. 61)³

Já na América Latina, o melodrama encontra um vasto terreno de difusão, sendo utilizado como consolidador dos ideais da revolução mexicana com sua Era de Ouro, no cinema de Emilio Fernandez. O melodrama, nesse contexto, configura-se como ferramenta cultural da revolução - por meio de investimento estatal - didatizando os ideais da nova organização político-social no país, instituindo no imaginário popular novos heróis com seu projeto de recriação de identidade nacional. No artigo “A revolução mexicana e o melodrama”, Maurício de Bragança comenta sobre essa relação:

³ Tradução livre: “What makes these discontinuities in the melodrama so effective is that they occur, as it were, under pressure. Although the kinetics of the American cinema are generally directed towards creating pressure and manipulating it (as suspense, for example), the melodrama presents in some ways a special case. In the *Western* or the *thriller*, suspense is generated by the linear organisation of the plot and the action, together with the kind of ‘pressure’ which the spectator brings to the film by way of anticipation and *a priori* expectations of what he hopes to see; melodrama, however, has to accommodate the latter type of pressure, as already indicated, in what amounts to a relatively ‘closed’ world. This is emphasised by the function of the decor and the symbolisation of objects: the setting of the family melodrama almost by definition is the middle-class home, filled with objects” (Elsaesser, 1987, p. 61)

A indústria cultural, que se desenvolvia plenamente no país a partir dos anos quarenta, encontrava no cinema um poderoso aliado para forjar estratégias de construção de uma grande plenária em torno dos temas nacionais e o melodrama convertia-se num espaço privilegiado para estas discussões. A Revolução Mexicana, traduzida a um âmbito épico-dramático, confirmava o fortalecimento de uma sociedade capitalista. Assim, a linguagem do melodrama inscrevia as tensões nacionais no espaço do doméstico, do privado, projetando na cultura de massa um horizonte de discussões políticas em torno de um projeto nacional. (Bragança, 2008, p. 56)

Muitas vezes o melodrama latinoamericano se aproveitava desse espaço de tensões e diálogos como instrumento de exportação e integração cultural do continente na figura da *rumbera*, uma aglutinação de símbolos latinoamericanos. Assim, podemos perceber a diversificação dos usos do melodrama em diferentes momentos da história dos cinemas de cada país. Como pontua Xavier (2003, p. 87): “Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário dos enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico.”

Adaptável, o melodrama permanece no audiovisual de séries da Netflix a franquias de super heróis, sendo também uma força pulsante no cinema queer contemporâneo nas mãos de Todd Haynes e Pedro Almodóvar. Notamos então que sua origem está atrelada a uma ideologia, mas suas subversões acompanham as inquietações de cada época, pela leitura de cada autor. A escolha por criar um melodrama, no entanto, é sempre destinada a mobilizar as emoções do público, seja qual ele for.

Além disso, o melodrama frequentemente carrega em si mecanismos de autorreferência. Autores melodramáticos, como, no caso, Aïnouz, em geral evocam lugares comuns do modo do excesso. Em quase toda entrevista de divulgação sobre o filme, o diretor deixou claro suas referências de autores melodramáticos, como Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e, principalmente, Douglas Sirk. Aïnouz comenta que suas referências principais para a adaptação da jornada de Eurídice foram *Imitação da Vida* (1959), obra absoluta de Sirk e *O medo devora a alma* (1972), de Fassbinder. Aïnouz escreve para a Folha de São Paulo detalhando seu percurso pelas referências para fazer *A Vida Invisível* (2019), comentando no filme de Sirk o entrelaçamento entre o drama familiar e a discussão política

sobre o racismo nos Estados Unidos. O comentário sobre *Imitação da Vida* (1959) corrobora o desejo de evocar o drama familiar, o local e o específico para discutir dimensões políticas: “Algo naquele melodrama me chegou entre o fígado e o coração”. Além disso, o que é bastante particular em Sirk é a maneira como o espaço é utilizado para dar vazão às expressões sentimentais, como veremos mais adiante. Sobre o filme de Fassbinder, o diretor ressalta:

Passei “O Medo Devora a Alma” para todo o elenco de “A Vida Invisível”. Usamos o filme de bússola. Ele opera com um tipo de interpretação que desconcerta, não é naturalista, é um pouco artificial, exagerada. É quase uma ópera discreta. (Aïnouz, 2019b)

Estamos longe de acreditar sem filtro nas declarações do diretor sobre a obra e vasculhar as referências tendo apenas isso como norte; mas é interessante perceber a consciência do autor perante o objeto e o objetivo do desenvolvimento dessa adaptação. Para este trabalho, então, fazer a leitura de *A Vida Invisível* (2019) consciente da força do referencial sirkiano do espaço e da artificialidade desconcertante da obra de Fassbinder acrescenta muito à nossa análise.

2.2 Feminino, doméstico e melodramático

Não é incomum, nos referirmos a algum episódio exagerado, cheio de reviravoltas ou com emoções demais como algo ‘melodramático’. Atualmente, pode-se dizer que a população brasileira é educada audiovisualmente pelo produto melodramático por excelência: as telenovelas. Elas carregam consigo a bagagem da tradição das radionovelas no Brasil, e se consolidam como o principal produto audiovisual brasileiro. Em diferentes estilos e formas, a novela brasileira carrega consigo todas as características de uma obra melodramática, atingindo diferentes públicos. No entanto, o público mais associado ao consumo dessas obras é o feminino.

Segundo Almeida (2002), tanto a rádio quanto a televisão foram responsáveis por levar narrativas do ‘mundo de fora’ para o ambiente doméstico, isto é, onde estavam as donas de casa. Assim, a associação entre doméstico, melodramático e feminino se construiu ao longo das décadas dentro do imaginário popular.

Da mesma forma, com a rádio e a telenovela, gêneros narrativos considerados como desenvolvimentos históricos do folhetim, manteve-se a feminilização. Rádio e televisão, em épocas distintas, foram aparelhos que traziam o mundo externo para o ambiente domiciliar, facilitando ainda associações com o universo doméstico e feminino. Há neste ponto, inclusive, uma associação muito comum, aquela que aproxima o feminino do mundo familiar e doméstico. (Almeida, 2002, p. 174)

Martha Batalha cria a personagem de Eurídice, uma mãe de família nos anos 50 que sente um enorme desejo de escapar das paredes da própria casa. Batalha pode não fazer de sua obra um melodrama, mas o imaginário ao redor da personagem de Eurídice o é. Na associação entre o doméstico, o melodramático e o feminino, Eurídice existe. No livro, a personagem inclusive consome radionovelas dentro de sua casa, sentada no sofá, esperando fugir da própria realidade.

O que ajudava um pouco, na verdade o que ajudava muito, eram as radionovelas. Todo dia às três da tarde Eurídice se sentava na poltrona ao lado do rádio, ligava os botões do aparelho e encarava a estante de livros que se estendia por uma das paredes da sala. Seus olhos se perdiam nas lombadas, e além das lombadas ela via Frederico e Pedro, os dois amigos que se apaixonam pela filha de um fazendeiro. Ela via Betina, a mulher misteriosa que perdeu a memória e foi encontrada inconsciente por pescadores na praia. E via Maria Helena, tão jovem, tão solteira e tão grávida.

Eurídice torcia as mãos e torcia pelos personagens, olhos fixos na estante de livros — *Não, Pedro, por favor, não mate Frederico! Betina, não beije Ricardo, foi ele que matou a sua mãe! E, Maria Helena, seu filho ganhará o mundo, não se preocupe! Mamãe Dolores fará dele um grande médico.* Coisas aconteciam dentro daquela caixinha marrom, e coisas jamais aconteciam na vida de Eurídice Gusmão. (Batalha, 2016, p 36-37)

Nesse sentido, não é difícil entender porquê Karim Aïnouz compreendeu rapidamente que a história de Eurídice tinha o potencial de se tornar um grande melodrama. Tudo sobre a história de Eurídice evoca o imaginário melodramático brasileiro. Como o próprio diretor reforça, “o melodrama volta em momentos de crise”. Não é de se espantar que no Brasil de 2019, polarizado e radicalizado politicamente, *A Vida Invisível* (2019) seja lançado. Foi uma

escolha do autor optar por uma forma fílmica com maior alcance do público e maior mobilização emocional para contar sobre as histórias de mulheres cujos desejos, sonhos e vidas eram invisíveis e desimportantes à sociedade.

O melodrama, nesse sentido, é um espelho, refletindo as inquietações e as tensões de uma época; se ele nasce de um lugar de opressão da mulher, de reforço das normas, ele também é reapropriado para que as consumidoras dessas obras tenham suas próprias histórias encenadas sobre essa base. Mas para além de um olhar polarizado sobre a questão, o melodrama também é espaço para novas camadas de interpretação. Mulvey (1978), Gledhill (1987) e Kaplan (1987), pesquisadoras de teoria feminista no cinema, observaram que também era possível estabelecer novas leituras de filmes melodramáticos que, a princípio, pareciam rasos e inquisidores à figura feminina. As teorias feministas do cinema olharam para os filmes dos anos 30, os *women's films*, e ensejaram novas perguntas e olhares sobre filmes que até então reforçavam a submissão da mulher na sociedade. Possibilitando que mais camadas fossem observadas nos mesmos filmes em que havia reforços de machismo e misoginia, a teoria feminista trouxe para si a possibilidade de olhar por um outro ângulo, percebendo tensões, críticas e ironias. E é sob esse novo olhar feminino que a história de Eurídice e Guida toma corpo.

2.3 Analisando o olhar público

Em meu artigo sobre as características melodramáticas de *A Vida Invisível*(2019), analisei o filme sob o prisma das características que Ben Singer (2001) identifica nas obras assim classificadas. Muitas das características não estão presentes no livro, como a utilização de *emoção avassaladora, moral polarizada e estrutura narrativa não-clássica*. No entanto, já vimos que, para além de um conjunto de características identificáveis, o melodrama é uma maneira de olhar para o mundo e que está intrínseco na sociedade ocidental. O olhar da sociedade sobre a esfera privada é algo que o melodrama reforça em suas narrativas e que foi amplamente absorvido como uma maneira de viver. A maledicência é uma característica comum da vida das pessoas, e é tranquilamente reconhecível nas nossas próprias vidas, sejamos algozes ou vítimas. Quando Martha Batalha introduz personagens maledicentes em seu livro, ela incorpora na sua narrativa uma performance da vida cotidiana que é debatida no âmbito dos estudos de melodrama: a distinção entre a esfera pública e a esfera privada. Mesmo que a sua narrativa não vá se encaixar dentro desses moldes, o imaginário

melodramático aparece em seu livro em outras camadas. No entanto, seu tratamento a ele é diferente, já que, em vez de antagonizar as personagens maledicentes com as protagonistas de maneira simples, a autora opta por criá-los com profundidade, justificando suas ações contra a protagonista que acompanhamos. Nesse sentido, há uma relação muito intensa entre alguns elementos narrativos do livro transmutados em aspecto formal do filme utilizando ferramentas do melodrama.

Logo no primeiro capítulo do livro, o protagonismo de Eurídice no livro é roubado por uns instantes. A autora nos leva de encontro a outros personagens do bairro da Tijuca nos anos 40, figuras satélites de Eurídice. Temos a descrição de alguns personagens em torno, como Zélia, a vizinha fofoqueira que vive a observar e fabular a vida dos moradores, e claro que Eurídice é uma dessas vítimas. A descrição, no entanto, não é tão rigorosa com a personagem que parece antagonizar o bem-estar da protagonista que acompanhamos até o momento. A autora trata Zélia com cuidado, contando-lhe a vida em tantos detalhes que a narrativa retrocede até a juventude de seu pai, o repórter. Há ainda descrições sobre personagens que estão ao redor desses personagens, como sobrinhos e primos e como cada um está encaminhado na vida. Esse panorama geral da história parece ambientar melhor o espaço que Eurídice ocupa, além de descrever com humor e ironia as movimentações sociais que ocorreram no Rio de Janeiro. Ao descrever a história do repórter Álvaro Staffa, a autora sobrepõe a vida do personagem ao acontecimento da gripe espanhola em 1918, epidemia que causou diversas mortes Brasil adentro. Confundindo fatos históricos com a vida das personagens tão próximas, a autora não nos deixa esquecer que todos esses personagens são fruto de seu tempo e espaço, vivendo com suas contradições e angústias. É assim que Zélia, a personagem que maldiz a vida de Eurídice, ganha tantas nuances e simpatia da narradora. Suas ações são condenáveis, mas são compreensíveis. Assim, a narrativa não vilaniza nem planifica seu personagem antagônico à protagonista — característica, esta, que o faz com que o livro não se encaixe no que chamamos de narrativa melodramática.

Já no filme, a personagem não existe da mesma maneira — Zélia, no filme, é uma amiga e confidente de Eurídice — mas o olhar público e a maledicência são incorporados em outra esfera: a câmera. Em uma sequência específica, as duas irmãs estão separadas há anos, mas vão almoçar no mesmo restaurante. No entanto, Guida, a mais pobre, é impedida de entrar pelos seguranças. Nesse momento, a câmera assume um ponto de vista de quem olha de dentro, julgando a irmã que não pode mais adentrar o espaço de uma classe a qual não pertence mais. Xavier comenta sobre a função narrativa da maledicência no melodrama:

No melodrama moderno, a fofoca é uma versão rebaixada do coro grego. Este era o lugar da fala da comunidade, de um saber que dava sentido aos conflitos e ao seu desfecho, comentário no qual se imprimia o *logos*, o sentido maior do destino trágico vivido pelo herói ou heroína. (Xavier, 2012, p. 98)

O olhar público sobre a vida das personagens explicita a impossibilidade de reconciliação com a sociedade. Para debatermos melhor essas questões, analisaremos a sequência do filme em que as irmãs quase se encontram no mesmo restaurante. Há uma cena do livro de um reencontro não realizado que cria base para essa sequência do filme. Fica muito clara a diferença entre as duas cenas de quase reencontro. Algo que é muito claro nesse episódio é a distinção de classe afastando as duas irmãs. No livro, Guida reconta o ocorrido em que encontrou Eurídice numa loja de tecidos, mas não falou com a irmã:

Guida recostou-se em uma pilastra, sem saber o que fazer. Ela podia ver a marca de catapora que a irmã tinha em uma das têmporas. Podia sentir o cheiro do Leite de Rosas que Eurídice continuava passando no rosto. Podia ver a imagem de Nossa Senhora que a irmã levava no peito, igual à que segurava, naquele momento, também em seu peito. Se estendesse o braço seria capaz de tocar Eurídice. Mas será que deveria tirar a irmã do transe? Era imensa a saudade, mas era maior a vontade de parecer vitoriosa. Seu quarto decorado ainda ficava no Estácio, seu filho continuava sem pai. Suas unhas vermelhas ainda eram usadas para trocar fralda dos filhos dos outros, e seu sustento vinha da parceria com uma exprostituta. Acreditava que um dia isso tudo ia mudar, e que portanto não era hora de abraçar a irmã.” (Batalha, 2016, p. 115)

Embora sinta falta da irmã, o que impede Guida de se aproximar é a distância social. A irmã mais velha não estava ‘bem de vida’, seu núcleo familiar era ‘incorreto’, e portanto não tinha propósito ou possibilidade de chegar perto da irmã mais nova - esta que vivia uma vida ‘correta’, com seu marido e seus filhos perfeitos. Essa sequência é bastante emblemática porque a personagem escolhe não realizar o encontro que parecia ser desejado pelas duas personagens. Quanto a isso, Eurídice não se revolta: parece, de fato, entender essa motivação social como justificativa suficiente para privá-la do conhecimento do paradeiro da irmã. Há um certo conformismo quanto aos padrões sociais. Mas não é isso o que foi adaptado para o filme, como veremos a seguir.

O trecho se inicia após uma elipse temporal de 5 anos. Antes disso, Eurídice estava grávida de sua primeira filha e discutindo com seu marido, Antenor. Ele diz que Guida morreu e que Eurídice deveria se conformar com isso. Após a elipse, encontramos Eurídice num banheiro, se olhando no espelho. Este trecho é filmado capturando menos frames por segundo, captando os movimentos de Eurídice mais lentamente e com uma trilha musical triste, tornando o trecho pós-elipse mais melancólico, denotando o peso da passagem de tempo sobre a personagem. Num primeiro momento, há uma supressão do local em que a personagem está. O plano próximo ao rosto de Eurídice não nos permite perceber de fato onde ela está, deixando o espectador imerso na melancolia e tensão que a personagem expressa. Em seguida, observamos Eurídice defronte ao espelho, esfregando o rosto, incomodada com seu próprio reflexo.

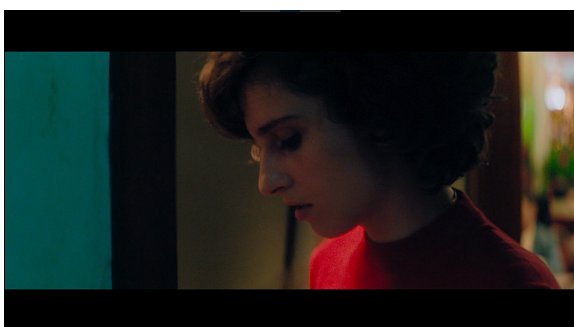


Imagem 1

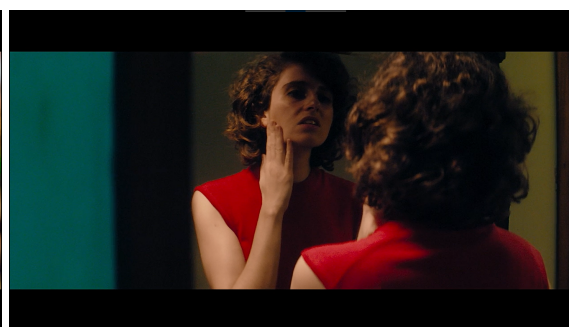


Imagem 2

Eurídice ganha outra camada de subjetividade nessa sequência pós-elipse. Montagem, som e performance denotam o incômodo da personagem com sua própria imagem, mimetizando um conflito interno para o olho da câmera. Nesse momento, podemos observar que Eurídice passa longos minutos se encarando no espelho, distorcendo sua pele, buscando se reconhecer. Seu incômodo ainda parece ser uma espécie premonição, já que é nesta sequência que Guida aparecerá no mesmo local.

Logo após a cena de Eurídice, a câmera assume uma posição de dentro do restaurante quando Guida e Filó aparecem na porta solicitando uma mesa. O garçom prontamente diz que o restaurante está lotado, mesmo que esteja com mesas vazias, e diz que elas podem pegar a comida no balcão e levar para casa. A câmera, neste trecho, não é estática, apesar de se encontrar na mesma posição: ela acompanha o movimento das mulheres, como se as observasse. Sem que nenhum deles perceba, Chico, o filho pequeno, passa para dentro do restaurante e vai em direção ao banheiro, onde encontra Cecília, a filha de Eurídice.

— Para aí, o que você tá fazendo aqui? Aqui é banheiro de mulher.

— Mas eu sou criança. (transcrito de *A Vida Invisível*, 2019)

Há aqui um comentário à socialização feminina distinta da masculina, como é comentado no livro também. Cecília, que tem a mesma idade de Chico, já foi ensinada sobre a sua distinção sexual, ao passo que o menino ainda se entende criança, sem precisar reafirmar esse status naquele momento. Também é possível entender o comentário como uma distinção do próprio núcleo familiar em que estão inseridos: Cecília faz parte da família de classe média, formada por pai e mãe, ao passo que Chico é criado por duas mães. Nesse sentido, os papéis de gênero desempenhados pelas famílias são distintos e, para Chico, não são observáveis essas diferenças entre as duas pessoas que o criam. Assim, faz sentido que ele não tenha essa percepção da distinção sexual entre ele e a prima.

Eurídice encontra as duas crianças na porta do banheiro e deixa eles brincarem juntos, enquanto Guida procura desesperadamente pelo filho. Temos um plano de Eurídice ainda no banheiro e, no fundo desfocado, vemos Guida passar procurando pelo filho. Ela o encontra observando um aquário e, através dele, vê o pai sentado numa mesa do restaurante. O plano adquire cores artificiais enquanto Guida o observa por essa moldura do aquário enquanto a música se intensifica. Eurídice ainda está no banheiro quando Guida é forçada pelo garçom a se retirar do restaurante. Filó entra e senta numa mesa, desafiando a imposição, mas Guida resolve ir embora depois de ter visto o pai. Voltamos ao mesmo plano de Eurídice no banheiro, agora ela está saindo e vemos Filó desfocada indo embora. Eurídice encontra a filha e a leva para a mesa onde estava seu pai, e senta-se de frente para o aquário. A câmera assume o mesmo enquadramento de quando Guida observou o pai, emoldurado pelo aquário, e Eurídice aparece nervosa e desconfortável. A sequência é arrebatadora do ponto de vista emocional, já que o encontro das irmãs é algo muito esperado e nunca se concretiza.

Podemos observar que essa sequência simboliza muito mais do que o desencontro narrativo das irmãs. Agora, há muitas distinções irreconciliáveis entre as irmãs; a primeira, de ordem familiar, já que o núcleo Guida, Filó e Chico não corresponde ao núcleo tradicional; a segunda, de classe, já que Eurídice pertence a uma classe média ascendente enquanto Guida pertence à classe trabalhadora de baixa renda. Guida já não pertence àquele espaço e é literalmente expulsa do lugar. Podemos assumir que, por ser véspera de Natal e o marido de Eurídice não estar presente no local, que ir àquele restaurante fazia parte de uma tradição da família Gusmão; assim, Guida estaria tentando repetir a experiência com sua nova família,

mas não pode concretizá-la por esses novos distanciamentos. Assim, o encontro entre as irmãs parece até mais distante do que já tínhamos antes.

No que diz respeito aos enquadramentos, três composições são importantes de serem observadas. A primeira diz respeito ao olhar que a câmera assume sobre o núcleo familiar de Guida. O primeiro plano corresponde ao momento em que Guida e Filó chegam pedindo por uma mesa. A câmera está dentro do lugar, assumindo a posição de alguém da classe média. A câmera acompanha a movimentação de Guida, realizando *tilts* para cima e para baixo. A porta de vidro é o que impede as mulheres de frequentar aquele local. O segundo quadro também assume a posição distante da ação, distante das duas mulheres, desta vez de dentro do restaurante. Filó senta-se à mesa e o garçom tenta colocá-la para fora. Os funcionários e os clientes estão olhando para a ação, observando o que se passa sem intervir. Quando a câmera assume o lugar de dentro do restaurante, ela assume a posição do olhar público que condena aquelas mulheres. Guida, por ser mãe solteira; Filó, por ser ex-prostituta - e também a única pessoa negra naquele espaço; e condena também a formação familiar que as personagens têm, criando juntas o menino. Além da diegese, a própria câmera corrobora a ideia de que elas não pertencem àquele espaço.

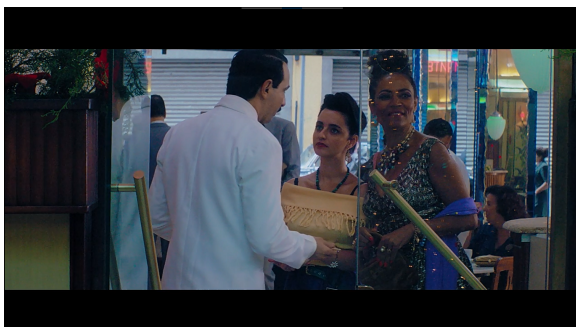


Imagem 3

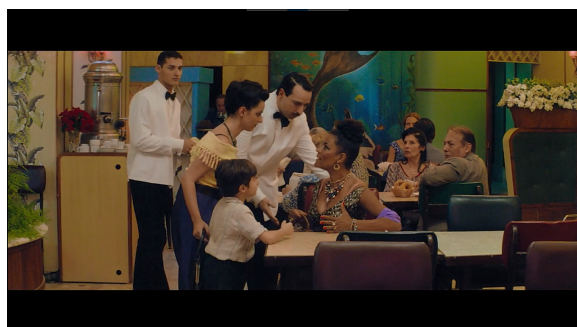


Imagem 4

Outra composição a se destacar é o desfoque usado nos planos para ilustrar os desencontros, que formam um paralelismo com os planos de Guida entrando e sendo expulsa do restaurante. No primeiro quadro Guida passa ao fundo enquanto Eurídice ainda está se olhando no espelho tentando controlar seu nervosismo, e no segundo já vemos Filó de costas indo embora. Além de de fato ilustrar o desencontro das irmãs, o desfoque ainda atua como uma presença fantasmagórica na vida de Eurídice, como se o vulto não nítido da irmã fosse assombrá-la para o resto da vida. O vulto da irmã está distante demais para ser alcançado, tanto que Eurídice só sai do banheiro quando Guida decide ir embora.



Imagem 5

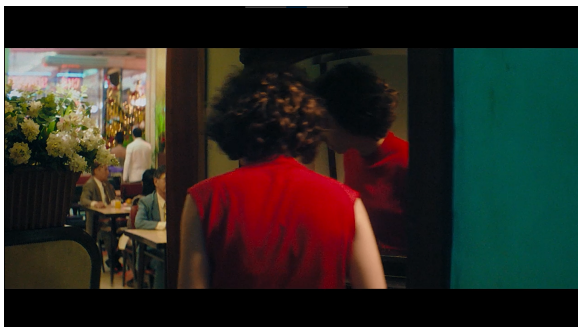


Imagem 6

Uma última, mas não menos importante composição a se observar é o olhar de Guida para o pai através do aquário. É um dos poucos momentos em que as cores adquirem tons artificiais. A câmera acompanha o olhar de Guida, chegando até o pai, que não sabe que ela está ali. Ela o observa de longe, através de uma barreira intransponível; ela não pode chegar até ele pois foi rejeitada. Há um breve momento de suspensão, em que Guida fica em silêncio observando seu pai. Os tons verdes e azulados oferecem uma camada de melancolia quase fantasmática, como se a mulher confrontasse seu passado, sem poder estabelecer contato com ele. Esse uso de cores artificiais nesse enquadramento nos remete aos modos do excesso do melodrama, em que a preocupação da composição do plano é muito mais a evocação do sentimento que se deseja expressar do que o realismo. Douglas Sirk, já mencionado, constrói o espaço filmico utilizando cores saturadas, exagerando as sensações. Sobre o uso da cor nestas obras, “Thomas Elsaesser menciona a ênfase de Sirk em texturas, objetos e cores, elementos exteriores à psicologia dos personagens e que adquirem significado narrativo, trazendo à tona energias que não se expressam em palavras” (Elsaesser, 1987 *apud* Hamburger, 2012, p. 121). A angústia inenarrável de Guida ao avistar o pai — que a expulsou de casa grávida — é construída sobre o verde e azul artificiais, fantasmagórica. Há ainda uma outra referência possível, não comentada por Aïnouz, mas que podemos identificar; na obra autoral de Wong Kar-Wai, cineasta contemporâneo, as cores hiper-saturadas, como o verde e o vermelho, enfatizam os momentos de maior emoção na obra melodramática *Amor à flor da pele* (2000). A particularidade de Kar-Wai é que seu filme é construído na dimensão da memória de um tempo (o cineasta retrata dos anos 60 em Hong Kong de uma maneira muito estilizada) então a saturação das cores em momentos catárticos são criados em cima da memória que os personagens possuem daquele momento. Nesse sentido, a iluminação verde sobre Guida denota a vazão da memória sobre a personagem e é esse sentimento que a faz ir embora no mesmo instante. Vemos também que o pai não levanta os olhos para a filha, ele não olha além da barreira de vidro, e ela decide deixar o restaurante sem falar com ele.

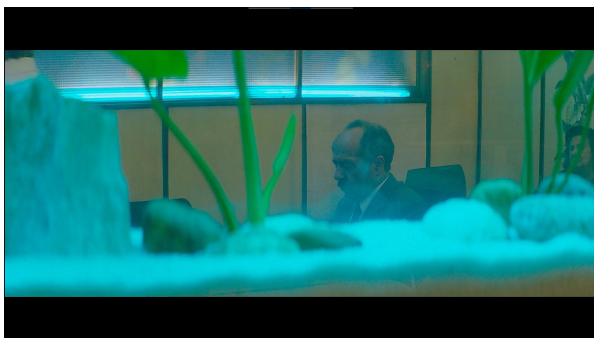


Imagem 7

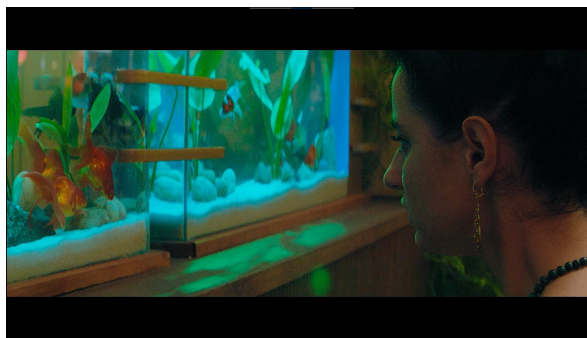


Imagem 8

Em tempo, a composição do aquário é repetida no final da sequência, com Eurídice sentada à mesa com o pai. Ela está claramente nervosa, e seu olhar se direciona para onde sua irmã estava há poucos segundos. Assim, podemos entender que apesar da distância de classe, Eurídice estava disposta a olhar através da barreira e chegar até a irmã. A artificialidade das cores ainda evoca essa sensação fantasmagórica da passagem de Guida a poucos metros de Eurídice, após cinco anos tentando encontrá-la. Ela estava certamente disposta a romper o tecido que as separava social e economicamente.

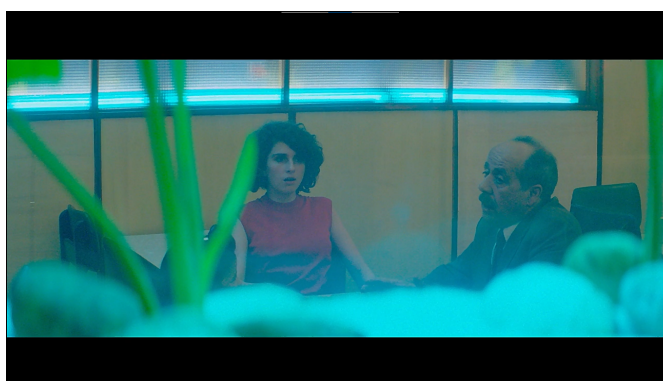


Imagem 9

Uma outra camada de análise desse plano foi sugerida⁴ sobre essa cena, observando o aquário também como uma metáfora em contraponto com outros planos do filme. Em diferentes momentos do filme, o aquário dessa sequência pode ser observado em contraponto com o elemento do mar. No início do filme, Guida e Eurídice encaram o mar numa sequência não diegética. Mais tarde, Guida foge num navio chamado *Liberty* (Liberdade) para viver seu grande amor. Conforme foi comentado pela própria equipe de adaptação, transformar a fuga de Guida numa fuga além-mar trazia força para a visualização da separação das irmãs. Mas essa fuga também atribui outros significados para esse elemento: o mar representa na

⁴ Agradeço à contribuição de Rafael Bürger que me trouxe esta ideia numa conversa pessoal

narrativa a busca pela liberdade que a personagem de Guida empreende quando decide sair do seio familiar tradicional.

Ao longo do filme, alguns planos que poderiam ser considerados ‘soltos’ na narrativa passam a formar parte de uma significação maior. Tanto o pai, Manuel, quanto Eurídice são filmados no porto como se esperassem a volta de Guida. É interessante analisar esses planos porque eles estão muito descolados da diegese e não acrescentam prosseguimento para a história, mas estão ali para indicar a espera pela volta da personagem.



Imagem 10



Imagem 11

No plano em que avistamos o pai, estamos no momento da narrativa em que a mãe, Dona Ana, está doente. Aïnouz comenta numa entrevista que a figura da mãe acrescenta uma carga emocional fortíssima para a narrativa, o que há do livro manteve-se. E nas duas obras é sugerido de maneira sutil que a mãe morre ‘de tristeza’ pela ausência da filha. Então quando vemos o pai esperando no porto, olhando o mar, sabemos que é algo diferente da espera esperançosa que Eurídice tem. O pai sabe que Guida voltou ao Rio de Janeiro e mesmo assim a expulsou. Sendo assim, sua espera pelo retorno é carregada de culpa. Já Eurídice aguarda pela volta da irmã no mesmo porto, mais distante da câmera. O momento em que vemos Eurídice no porto já é posterior à morte da mãe, o que aumenta mais a solidão da personagem mas, ainda assim, possui a esperança de que a irmã voltará.

Enquanto temos o mar como símbolo de liberdade, podemos contrapor essa significação com outro momento narrativo já comentado. Na emblemática cena do restaurante, o pai é visto enquadrado através do aquário, no que já analisamos como a barreira intransponível entre ele e a filha Guida. Mas observemos com mais atenção a construção do plano do pai em contraponto com o plano de Guida fora do restaurante.

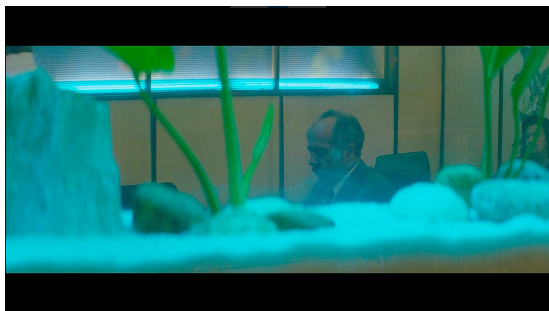


Imagem 7



Imagem 3

O pai está enclausurado no aquário, fechado em seus pensamentos e em sua percepção conservadora da realidade, e Guida está fora dessa moldura. Enquanto o mar dentro do filme representa a busca pela liberdade fora das noções socialmente aceitas, o aquário representa o aprisionamento e a visão limitada da realidade dentro do pensamento cristão de classe média. Enquanto o pai permanece preso aos próprios ideais retrógrados, Eurídice, como vimos, está disposta a romper esse tecido quando levanta os olhos para fora do quadro, denotando então o desejo de busca de liberdade fora do aquário e, finalmente, o mar.

2.4 O infeliz “final feliz” de Eurídice

Após a descoberta da falsa morte de Guida, há uma pequena cena de Eurídice e Antenor no médico. Eurídice tem sua mão enfaixada, e o médico dá o diagnóstico: PMD, psicose maníaco-depressivo. Na cena toda Eurídice aparece desfocada, longe do quadro, descentralizada e sem falas. Eurídice, literalmente, desaparece diante de nossos olhos enquanto o médico diz que ela está grávida e recomenda uma internação.

Após isso, temos uma elipse temporal de quase 60 anos. Vemos, num plano geral bastante distante, um funeral, que descobriremos ser de Antenor. Depois, o plano de Eurídice (interpretada agora por Fernanda Montenegro) sentada num banco fora de seu apartamento, olhando para as plantas. Ela se levanta e se aproxima. Sua filha, Cecília, aparece lhe entregando um frasco, com o ‘remédio’ das plantas. Eurídice pinga as gotas nas plantas, a filha vai embora, o outro filho aparece chamando-a para almoçar. Ela pergunta sobre o dia da semana, e diz que não sabe qual o dia certo que o marido colocava o remédio nas plantas.

Em seguida, temos uma cena distante de Eurídice, refletida no espelho, sentada à mesa com a família, seus filhos e netos. A filha oferece a comida para ela, mas Eurídice recusa. “Depois eu como.” A família começa a interagir: alguém comenta sobre a falta que Antenor faz, um neto sai da mesa e é repreendido, o filho chora com saudade do pai... Mas Eurídice permanece silenciosa, sem interagir. Um silêncio tão profundo que não é percebido

pelas pessoas ao redor. Depois do almoço, a cena se desloca para um quarto, em que os filhos e um neto estão ajudando Eurídice a tirar as coisas de Antenor. O filho mais novo traz uma caixa, com recibos antigos. Também traz o cofre de Antenor, que ele prontamente abre com a senha, o dia do casamento com Eurídice. Há, na banda sonora, um som ritmado que remete às batidas de um coração. A filha reclama que não sabia a senha, e Eurídice responde que ela também não sabia. No cofre, apenas cartas endereçadas a Eurídice, que o filho prontamente anuncia que vêm de Guida Gusmão. Eurídice se aproxima, senta na cama, e abre uma carta de Guida de 6 de outubro de 1956. Ela lê a carta em voz alta, emocionada, e depois vê o endereço. Dentro da leitura da carta, há planos que remetem à primeira sequência das duas irmãs jovens olhando para o mar. Voltamos ao plano centralizado em Eurídice terminando de ler a carta e o endereço. A filha diz que o endereço fica no bairro do Estácio e que a levará lá.

O endereço agora é uma escola, e quem vai receber Eurídice e Cecília é a neta de Guida, que tem o mesmo nome. Eurídice se emociona e abraça a menina, chorando emocionada, porque ela é igual à sua irmã (ambas são interpretadas pela mesma atriz, Julia Stockler). Ela vê o brinco como um colar no peito da menina e a cena logo corta para uma mesa em que um brinco está alinhado com o outro. Eurídice está centralizada no quadro enquanto olha para a neta de Guida, fora de quadro. Ela escuta atentamente ao que a menina conta sobre a avó Guida. Eurídice sorri pela primeira vez na sequência. A menina oferece um café e se levanta; Eurídice acompanha com o olhar a menina se movimentando enquanto sorri. Temos outro corte e Eurídice está caminhando por uma grande varanda em seu prédio, carregando um maço de cigarro, enquanto, em voz *over*, Guida fala sua carta de despedida. Eurídice aparece sentada numa cadeira perto da varanda, ao lado de uma cadeira vazia que ela olha. A carta quase chega no fim, e temos novamente um corte para um plano não diegético. Guida jovem, centralizada no quadro, olhando para a câmera. Depois, Eurídice jovem enquadrada da mesma maneira; ela desvia o olhar do chão para olhar diretamente contra a câmera. Assim, o filme é finalizado.

Esta sequência final existe apenas na narrativa fílmica, como já observamos. Ela dura 17 minutos e amarra o conflito principal. A construção fílmica desse final nasce da necessidade de resolução da estrutura melodramática e da mobilização emocional, mas os aspectos formais também ajudam a construir essa atmosfera melancólica da vida de Eurídice.

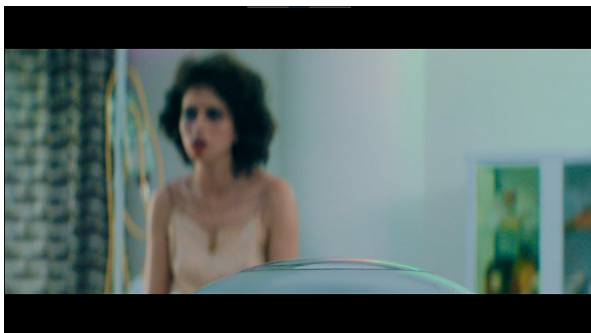


Imagem 12

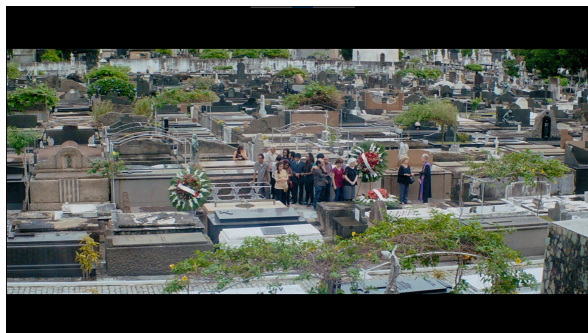


Imagem 13

Observemos então a elipse que acontece antes do início da sequência. Vemos Eurídice desfocada, sem fala, numa cena em que o médico da família recomenda sua internação para o tratamento de sua depressão sem que isso afete sua gravidez. Ela está desfocada e distante, e logo em seguida temos um corte seco para a sequência final, nesse plano geral do cemitério. Nesse sentido, temos que a vida de Eurídice passou assim silenciosamente, abafada pelos acontecimentos e pelo choque da notícia - falsa - da morte de Guida. Se o filme elide, dessa maneira, quase 60 anos da vida de Eurídice, podemos entender que nesses 60 anos após a perda da irmã não houve uma vida de verdade: ela desistiu dos impulsos que a mantinham viva - a busca pela irmã e o amor pela música. Como o plano sugere, ela literalmente se apaga diante do público.

O plano apresentado na imagem 12 é a última imagem que temos de Eurídice jovem. Seu desfoque sugere infinitas possibilidades de interpretação, em que temos Eurídice como uma mulher sem visão de si mesma após ter todos os seus sonhos destruídos num único dia.⁵ O borramento da imagem da mulher, assim como já vimos o uso da aparição de Guida no restaurante, sugere uma espécie de fantasmagoria da personagem. Esta imagem-síntese da tragédia de Eurídice é desagradável ao olhar enquanto o plano se alonga, em silêncio. Quando colocamos em comparação o plano de Eurídice e o plano seguinte, do velório, podemos perceber uma nova relação entre as imagens. Embora narrativamente o velório não seja o de Eurídice e sim o seu marido, o significado que as imagens sugerem independe da história em si. Quando a montagem relaciona Eurídice desfocada a uma imagem do enterro, uma nova significação se mostra: a de que Eurídice foi metaforicamente assassinada. Sua subjetividade foi dissolvida e o que resta de Eurídice na tela é uma imagem não delineada de sua existência, uma lembrança de uma mulher, não sua essência completa. Essa relação entre as imagens e o conhecimento da elipse de 60 anos nos faz perceber que não houve o que acompanhar da vida

⁵ Agradeço à professora Margarida Adamatti por chamar a atenção para a relação entre esses dois planos

de Eurídice até ali porque ela não estava, de verdade, vivendo, apenas cumprindo seu papel de mulher que a sociedade lhe forçou a ser.

Mas sua história recomeça novamente quando seu marido, Antenor, morre. Pela primeira vez em muitos anos, não há um homem que a esteja submetendo a qualquer tipo de opressão: seu pai e seu marido estão mortos. E é quando podemos acompanhar uma Eurídice verdadeiramente ‘viva’ nesta sequência.

Mas antes que ela consiga chegar até as cartas da irmã, testemunhamos o silêncio com o qual ela passou os últimos 60 anos.

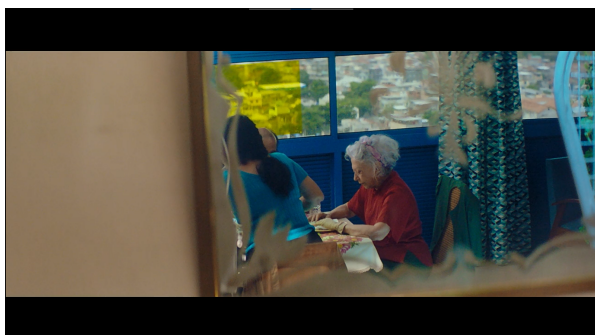


Imagem 14



Imagem 15

Nos planos acima, temos Eurídice sentada à mesa com a família. Primeiro, ela é enquadrada não de frente, mas pelo espelho. Enquanto a família está quase toda fora do enquadramento do reflexo e os filhos estão inclinados para este lado ‘de fora’, Eurídice está em silêncio e de cabeça baixa. Depois o segundo plano já está mais próximo; a família segue interagindo, mas Eurídice permanece em silêncio. Ela recusa a comida e segue de cabeça baixa enquanto a família conversa. Em nenhum desses planos ela está centralizada. A câmera é a única entidade que busca a proximidade com Eurídice e que observa seu silêncio.

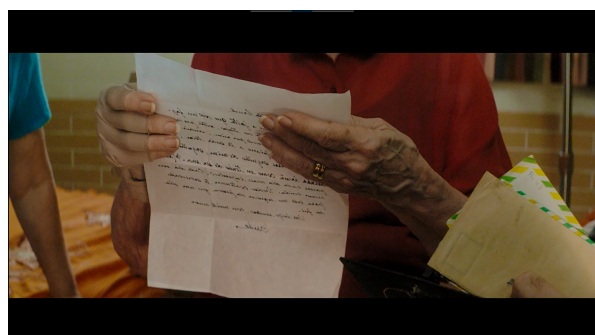


Imagem 16

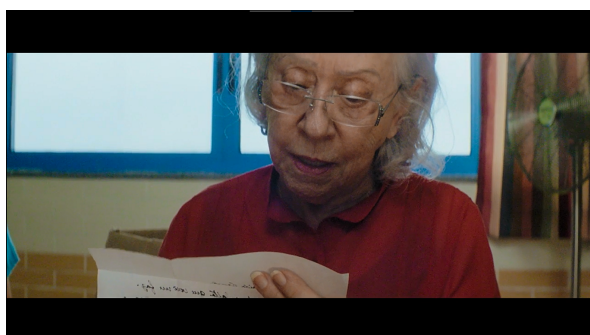


Imagem 17

Só teremos Eurídice centralizada no plano quando ela encontrar as cartas escondidas por Antenor. É a primeira vez que ela entra em contato com as cartas que a farão descobrir a verdade sobre a história da irmã, conhecimento que foi negado por seu marido. A morte do marido então possibilita Eurídice de reassumir o controle emocional de sua vida ao entrar em contato com Guida por meio das cartas. Quando ela começa a ler a carta em voz alta, o silêncio é rompido e seus filhos e seu neto prestam atenção no que ela diz. A centralidade e proximidade da câmera com Eurídice também representa que a atenção está voltada para ela e para o que ela diz, sua voz - e a voz de sua irmã - estão finalmente sendo ouvidas. A carta escolhida ao acaso por Eurídice é praticamente uma declaração de amor, o que conforta seu coração. Ouvimos a primeira parte da carta pela voz de Eurídice:

Minha querida irmã, você não sabe a falta que você me faz. Queria poder voltar no tempo, voltar pra casa e te encontrar esperando por mim. Queria sentar ao lado do seu piano, e te ouvir tocar. Queria que você tivesse orgulho de mim, orgulho de ser minha irmã, como eu tenho orgulho de ser sua irmã. Mas isso parece cada dia mais impossível. Cada dia sou menos Guida. (transcrito de *A Vida Invisível*, 2019)

Essa cena é a mais emblemática do filme, porque traz o início da resolução do conflito: Eurídice encontra as cartas e pode finalmente entrar em paz com o passado. Há ainda a esperança de que sua irmã esteja viva, vivendo no endereço que está no envelope das cartas. Já comentei um pouco sobre a resolução do conflito nessa cena no meu trabalho anterior sobre o filme:

Esta resolução narrativa é descrita nos estudos melodramáticos como “*unhappy happy ending*” (SCHATZ, 1981, p. 249). Nele, tem-se que, por mais que a resolução para as personagens seja triste, a história em si, ao ser construída de maneira coerente, leva à satisfação do espectador por devolver a harmonia ao mundo diegético que estava em conflito. Pode-se entender que, para o melodrama, coerência e harmonia são as principais marcas estéticas e narrativas, uma vez que sua estrutura é sempre constituída a partir de um mundo em desequilíbrio e sua função é harmonizá-lo novamente. No caso de “*A Vida Invisível*” isto é facilmente observável quando as revelações são feitas, pois é importante para a estrutura melodramática que a verdade seja descoberta. O fundamental para estas narrativas é a coerência

interna, muito mais do que a verossimilhança externa comparada à realidade. O melodrama, portanto, realiza aqui o que realiza na maioria das vezes: não entrega um final feliz, mas um final com uma resolução aceitável dos fatos, ainda que tristes à percepção do espectador. (Rodrigues, 2020, 161-162)

A leitura da carta representa narrativamente esse reencontro com o passado e a harmonização do mundo diegético, mas há ainda outro elemento fílmico que indica o reencontro metafórico das irmãs. Dentro da leitura da carta há planos não diegéticos intercalados com o plano de Eurídice lendo.

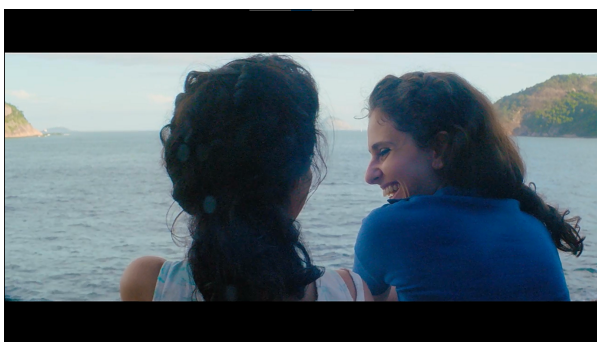


Imagem 18

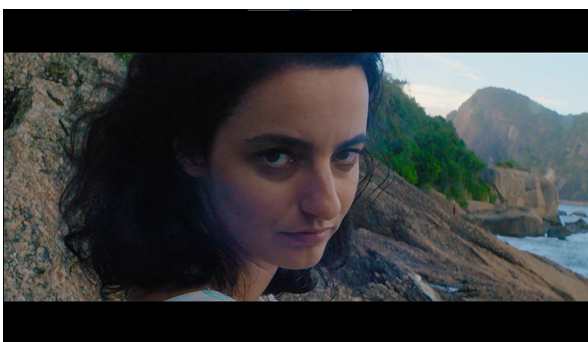


Imagem 19

Os planos não diegéticos da primeira sequência reaparecem para ilustrar o reencontro metafórico das irmãs. No primeiro plano, elas estão enquadradas de uma maneira distinta do que na primeira sequência é mostrado: elas aparecem de costas, o mar ao fundo, enquanto se olham e sorriem. O mar nesse momento está ao fundo e não é olhado pelas personagens; a fuga e a espera que ele antes representava já não são importantes porque as irmãs se reencontraram e estão olhando uma para a outra. Elas estão novamente dentro do mesmo plano e no mesmo lugar, representando então esse desenlace harmonioso que acontece depois das cartas. Durante a leitura ainda temos um plano próximo centralizado de Guida, sozinha. Podemos perceber como um plano subjetivo de Eurídice, olhando para ela. A carta, nesse momento, diz: “Cada dia sou menos Guida.”. As palavras são ouvidas no mesmo momento em que a personagem encara a câmera.

A articulação dos elementos narrativos para a construção da narrativa melodramática — e portanto, coerente, coesa, encerrada em si mesma — no filme fazem emergir alguns símbolos interessantes de se olhar. Enquanto no livro o encontro das irmãs é concretizado no final do capítulo cinco, antes da metade da obra, no filme isso nunca acontece. A vida das irmãs Gusmão continuam entrelaçadas pelo afeto e pelas cartas que Guida escreve para

Eurídice. As cartas surgem no processo de adaptação e atuam de muitas maneiras na narrativa: como marcações temporais na progressão da história, como representação do afeto das irmãs e como a manifestação das motivações da personagem Guida. A narração de Guida profere datas, e por meio delas sabemos em que ano estamos, sabemos dos planos de buscar a irmã e também ouvimos seus sentimentos em relação aos acontecimentos — o nascimento do filho, a proximidade com Filó, e sua nova configuração familiar. No entanto, precisamos adicionar mais uma atuação das cartas dentro de *A Vida Invisível* (2019): a leitura das cartas acrescenta uma camada literária ao filme com o uso da palavra. No livro, não há menção a qualquer tipo de cartas em nenhum momento, mas é por meio delas que o filme resgata o elemento literário, por meio da palavra falada, para o corpo do filme. Durante as duas horas de filme, não vemos nenhuma cena de Guida escrevendo as cartas, elas aparecem na narração em voz *over*, e as palavras que ouvimos de Guida são sempre carregadas de emoção. Embora o filme procure traduzir imagetivamente os sentimentos, eventos e tensões apresentadas no livro como já observamos, o elemento literário é resgatado pelas cartas lidas em voz alta. Nesse sentido, a adaptação não segue apenas uma linha reta, ao selecionar um elemento do livro e transmutá-lo diretamente para o filme, mas aproveita o lirismo da literatura de uma maneira circular. Além disso, as cartas ainda são um elemento criado para amarrar o enredo e revelar a verdade sobre a história de Guida e Eurídice na sequência final. Assim, as cartas são um elemento da adaptação interessante porque, além de resgatar o que há de literário na obra, ainda usa a carta como elemento melodramático para encerrar a busca de Eurídice por Guida.



Imagem 20



Imagem 21

Outras simbologias são mostradas sobre o reencontro das irmãs: a repetição da atriz Julia Stockler e a junção dos brincos. Quando Eurídice vai até o endereço encontra uma escola, administrada pela neta de Guida, interpretada pela mesma atriz. Eurídice abraça a menina, chora de saudades. É incerto saber se Eurídice adere ao delírio por um segundo, é possível que ela estivesse bastante consciente de que a menina não era a irmã, mas que sentia

que estava reencontrando seu passado na figura da menina. O outro plano interessante é o da junção dos brincos. Na noite em que foi embora, Guida deixou cair um dos brincos que usava e passou então a usá-lo como colar, e Eurídice faz o mesmo. A junção do par indica também o reencontro com o passado e a resolução dos conflitos, uma ‘prova’ de Eurídice que a história que contava era verdadeira, já que para a neta de Guida a avó tinha outro nome, o de Filomena. Os acessórios são elementos que também são encontrados no livro; Guida e Eurídice ganham da mãe uma medalhinha de ouro de Nossa Senhora, e é repetido ao longo da narrativa que o objeto evoca o conforto das personagens porque são símbolos de afeto. Há, portanto, uma nova utilização para os objetos na narrativa fílmica, com função de resolução para além do afetuoso das personagens. Os objetos de reconhecimento⁶ estão presentes em inúmeras narrativas melodramáticas, sejam joias deixadas em crianças abandonadas, seja um sapato esquecido num baile. Fato é que todas essas simbologias caras ao melodrama representam reiteraões e amarrações narrativas necessárias para a resolução da história.

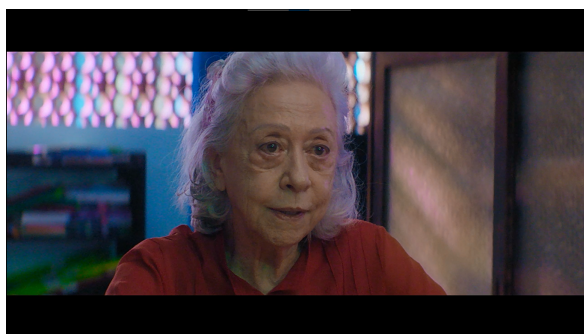


Imagem 22

Outras duas composições de Eurídice são interessantes de destacar. No primeiro quadro, Eurídice está conversando com a neta de Guida. A iluminação roxa atrás de Eurídice poderia sugerir artificialismo, mas não parece ser o caso. Do lado esquerdo, acima, temos uma iluminação roxa, sendo composta com uma iluminação geral amarelada, dando um tom de complementação ao plano. Ao contrário do verde artificial fantasmagórico que aparece no trecho em que Guida vê o pai, o roxo em Eurídice surge como uma cor de apaziguamento.

Essa estilização dos quadros é uma construção conjunta do diretor Karim Aïnouz e da diretora de fotografia, a francesa Hélène Louvart. Como já observado em outros momentos, a iluminação do filme apresenta certos momentos de artificialidade. Ela comenta que a escolha por uma estilização mais forte, sem pretensão de qualquer realismo, tinha como objetivo acrescentar um certo “toque de vulgaridade visual que envolve as cenas”, seguindo a forma

⁶ Agradeço à professora Danielle Crepaldi pelo olhar atento a esse detalhe tão caro aos melodramas

da referência a Fassbinder que Aïnouz menciona. Ela ainda comenta que “a iluminação segue o mesmo padrão [da direção], não hesita em ajustar os planos quase ao ponto da irrealidade, por meio de momentos visualmente arrebatadores que aparecem com esses toques de cores irreais. O objetivo era também dar energia e vida às imagens, como em figurinos e cenografia... Basicamente nós nunca buscamos criar algo realista e verdadeiro e limpo, muito pelo contrário.” (Louart, 2019). A formulação da artificialidade visa focar no sentimentalismo da cena em detrimento da verossimilhança, característica estilística dos melodramas que inspiraram Karim e que funcionam nesta obra.

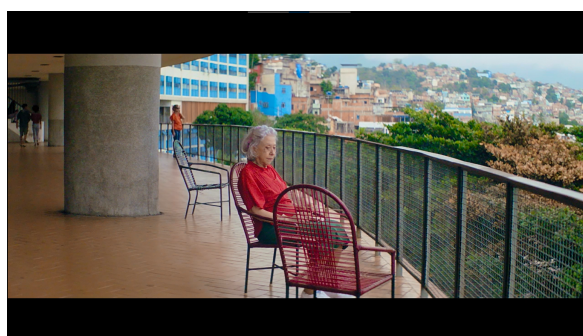


Imagem 23

Prosseguindo com a análise da sequência, em que ouvimos a segunda metade da carta ser lida em voz over por Guida, traz Eurídice centralizada, fumando enquanto encara uma cadeira vazia, denotando a falta de Guida. O reencontro metafórico com a irmã acontece, e há um desenlace harmonioso, mas há ainda o destaque para a falta. Eurídice, quando era casada, não tinha espaço para explorar a falta da irmã após o incidente. Sua dor ficou aprisionada dentro dela, e o reconhecimento da falta traz uma melancolia maior para o trecho, além do que diz a carta. Guida lê:

Me despeço, Eurídice. Acho que eu sou uma iludida e que preciso escrever pra não te esquecer, ou esquecer da pessoa que um dia eu fui. Eu sei que eu sou uma decepção pra você, minha irmã. Eu sei. Mas eu vou consertar as coisas, eu te prometo. Essa é a única coisa que me dá forças hoje, a certeza de que nós temos uma vida inteira juntas pela frente, Eurídice. Uma vida inteira, juntas. Com amor, Guida. (transcrito de *A Vida Invisível*, 2019)

A imagem então de Eurídice idosa ao lado de uma cadeira vazia se contradiz com a certeza que Guida destaca na carta, de uma vida inteira juntas. Apesar de ter se confortado

com as revelações que foram feitas ao final, Eurídice tem que encarar pela primeira vez a falta e a ideia de que seu reencontro com a irmã foi deliberadamente negado pelos homens à sua volta.



Imagem 24

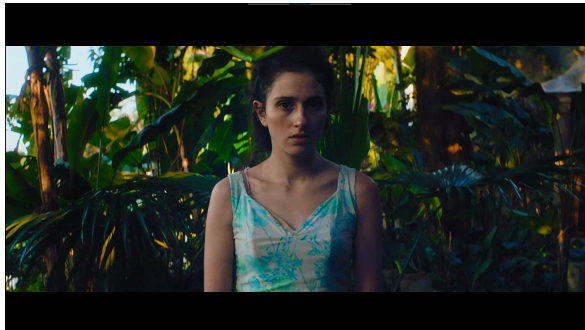


Imagem 25

Já os dois planos finais são de Guida e Eurídice, centralizadas no quadro olhando diretamente para a câmera. Temos então as duas irmãs de volta a um lugar impossível da narrativa, se olhando. É possível entender como um curto epílogo, já que há uma pequena diferença entre os dois planos. Guida já está olhando para a câmera, enquanto Eurídice está com os olhos baixos e lentamente os sobe para encarar a irmã - e o público. Podemos ler o trecho como um epílogo após a morte de Eurídice, quando ela finalmente reencontra a irmã nesse lugar impossível fora da materialidade, num lugar em que elas continuam jovens e têm, de fato, uma vida inteira para ser vivida.

3. A IMAGEM NO FILME: PERSPECTIVAS DE ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE

Quando falamos sobre teoria da adaptação, dois pilares de análise surgem historicamente dentro da área da literatura. A teoria da adaptação ancora-se nos estudos anteriores das áreas de intertextualidade e tradução intersemiótica. Em seu texto “A Tradução Intersemiótica e o conceito de equivalência”, Thais Diniz considera: “define-se tradução como o ato de transportar, transferir, supondo-se a existência de algo inerente ao texto, um sentido, que vai ser transportado” (Diniz, 1994, p. 1011). Esta ideia dialoga diretamente com o questionamento de Stam, que vimos no primeiro capítulo, sugerindo que há algo de particular numa obra sendo transferida a outra. Já em outro trabalho, Diniz (1998) enfatiza que os processos de tradução/transcodificação/refração de uma mídia a outra estão invariavelmente entrelaçados com a cultura em que o processo de tradução existe. Podemos perceber essa dinâmica ao verificar o acumulado de referências que o diretor Karim Aïnouz utilizou para a criação do seu filme.

Já dentro do campo da teoria do cinema, nem sempre as adaptações e ‘empréstimos’ de outras artes foram consideradas positivas para o cinema. As primeiras teorias do cinema buscaram empreender uma investigação do que seria próprio dele mesmo, o que o diferenciaria do teatro, da pintura, etc. André Bazin, no entanto, escreve “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, em que ao mesmo tempo que elogia o cinema autoral, defende que, por exemplo, as adaptações literárias auxiliam a manutenção e evolução do cinema. Na leitura de Margarida Adamatti sobre o texto, em seu artigo “Bazin e a intermedialidade” (2018), a autora discute que as ideias de Bazin podem servir às noções de intermedialidade que são trabalhadas mais recentemente, observando com valor as experiências fílmicas que tomam emprestado formas de outras mídias e artes. Outra noção importante levantada é o movimento pendular que Bazin exhibe, entre encarar positivamente a noção de autoria e ao mesmo tempo realizar um elogio à criação anônima, sem muitas inovações técnicas.

A partir dessas noções, poderíamos discutir se *A Vida Invisível* (2019) está dentro do que cada uma das teorias acerca da adaptação poderiam considerar como bem sucedida. No entanto, o que este trabalho prioriza é a análise dos elementos presentes no filme. Tentaremos, a seguir, analisar as duas sequências dentro de uma abordagem da intermedialidade a fim de expandir nossas possibilidades de significados possíveis para essas cenas.

3. 1 A figuração do conflito

A sequência inicial de *A Vida Invisível* (2019) sintetiza o principal conflito da narrativa. Uma pequena sequência apresenta o tom distinto do que temos no filme: neste prólogo, Eurídice e Guida são apresentadas ao público em meio à densa floresta da Tijuca, enquanto observam o mar. Os créditos de abertura são postos na tela sobre as imagens da mata, animais e águas. A sequência se inicia com a cena de Guida e Eurídice observando o mar sobre a pedra. Guida se levanta, e chama pela irmã. “Vamo, Eurídice, vai chover.” A câmera permanece parada, agora com Eurídice sozinha centralizada no quadro. Logo em seguida, um plano de um céu quase sem nuvens. A câmera então acompanha Guida subindo pela floresta, olhando para trás, e depois seguindo em frente, sem chamar novamente pela irmã. Eurídice finalmente se levanta e segue pelo mesmo caminho na floresta, procurando pela irmã. Eurídice passa a gritar o nome da irmã, chamando-a, e Guida a princípio responde. As duas personagens tentam se guiar pela voz na densa floresta enquanto procuram uma pela outra. Nesse momento, só estamos acompanhando o desespero de Eurídice por achar a irmã, sem conseguir chegar até ela. Um detalhe importante sobre a sequência é o uso do som, que é fundamental para estabelecer o tom da sequência. Aos sons da floresta e do mar, é adicionada uma trilha musical de tom melancólico, próximo até do suspense. Conforme as irmãs se desencontram pela floresta, a trilha acompanha o crescimento da sensação de desespero da personagem de Eurídice. Ela segue gritando pela irmã, e a sequência começa a ser interpelada pela voz de Eurídice numa voz *over* que se dirige à irmã; em contraponto ao desespero na voz da personagem na sequência, a voz *over* de Eurídice é bastante calma.

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. (transcrito de *A Vida Invisível*, 2019)

Ao final do trecho da voz *over*, um plano aberto do mar é mostrado cheio de nuvens. Misturado às nuvens, o título do filme é apresentado e em seguida a tela é enchida de vermelho, enquanto a trilha musical aumenta gradativamente.

Podemos entender essa sequência como o prólogo que condensa a sensação que o filme vai nos mobilizar. Essa primeira sequência pode parecer um filme de suspense, pela

adição da trilha musical à montagem da mata fechada, úmida e com cores saturadas. Podemos considerar este prólogo como não diegético, pois é fato que ela sintetiza figurativamente o conflito principal do roteiro: a busca das irmãs uma pela outra, distantes por causa de um descuido, num ambiente denso e intimidador.



Imagem 26

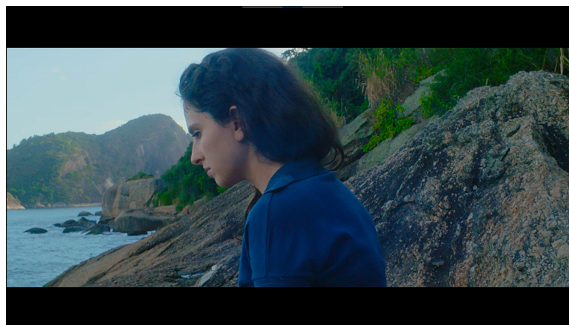


Imagem 27

O plano em que as irmãs aparecem primeiro está centralizado em Eurídice, e Guida compõe o quadro à esquerda. A irmã mais velha se levanta, chama Eurídice para ir embora, mas a câmera permanece centralizada na irmã mais nova. A câmera, além de indicar que a narrativa seguirá a mais nova das mulheres, se demora enquanto Eurídice toma seu tempo antes de levantar para seguir a irmã, como se esperasse concluir alguma linha de raciocínio antes de seguir mata acima. O olhar distante em direção ao mar também configura uma metáfora interessante, já que o mar ao longo do filme simboliza ao mesmo tempo a fuga - que Guida irá empreender quando fugir de navio com o namorado Yorgus - e também a espera, já que tanto Eurídice quanto o pai serão enquadrados futuramente perto do mar esperando a volta de Guida.

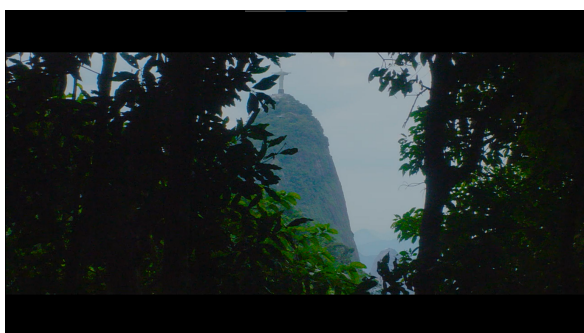


Imagem 28



Imagem 29

Os planos da mata densa podem ser subjetivos, como se fossem colocados na perspectiva de uma das irmãs, mas podem indicar também o ambiente carregado que se fecha ao redor delas.

Há ainda outra camada de análise possível da sequência, se tomarmos em conta as personagens e a simbologia que seus nomes carregam. Eurídice tem o nome mais conhecido pelo mito grego de Orfeu e Eurídice. Neste mito, o herói Orfeu vai resgatar sua amada Eurídice do submundo, após sua morte repentina. Hades e Perséfone permitem que Orfeu leve Eurídice para o mundo dos vivos, com a condição de que ele não olhe para trás para vê-la. No entanto, Orfeu é consumido pela ansiedade e carência, e se volta para a amada, que desaparece para sempre. O olhar de Orfeu é amplamente discutido e referenciado nas artes, e pode ser observado no filme de Aïnouz. Conforme as duas irmãs caminham separadas subindo pela mata, podemos compreender como uma referência ao mito grego, como a subida de Orfeu e Eurídice saindo do inferno. Só que neste caso quem irá sumir de vista é Guida, não Eurídice. Acompanhando a sequência, Guida sobe primeiro, chamando pela irmã, e segue olhando para cima enquanto sobe. Ela para por um momento, escutando Eurídice chamá-la (“Guida, me espera, Guida!”), se volta para trás e chama pela irmã.

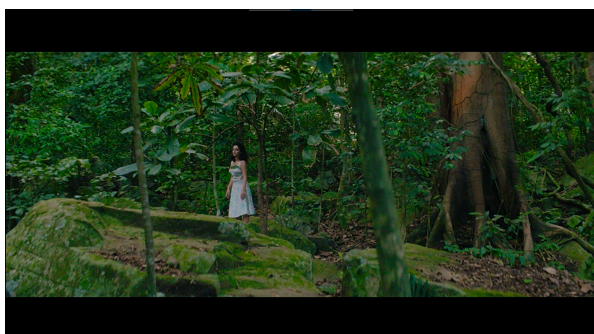


Imagem 30



Imagem 31

Temos novamente um corte e vemos Eurídice subir sozinha, num plano contra-plongée, tentando se guiar pela voz da irmã. No entanto, a irmã já seguiu para fora do quadro e não conseguimos mais vê-la ou ouvi-la. O som de um trovão atravessa o plano de Eurídice tentando achar desesperadamente a irmã, e já não conseguem mais se escutar.

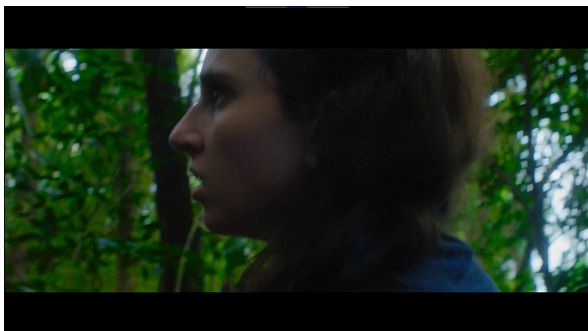


Imagem 32

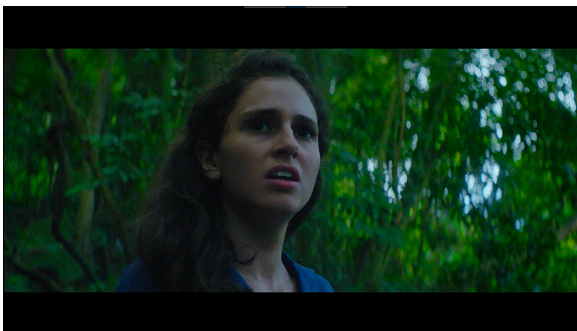


Imagem 33

Os planos que acompanhamos de Eurídice são feitos com a câmera na mão, de maneira bastante próxima da personagem. Enquanto ela vasculha a mata à procura da irmã, seu desespero cresce. Vemos Eurídice virar de um lado para o outro, gritando o nome da irmã, já sem obter resposta. Ela não continua a subir na mata. Assim, as duas irmãs têm seu destino encerrado nessa sequência, destinadas a não mais se encontrar nessa vida, como Eurídice desapareceu da vida de Orfeu, a um olhar de distância.

Outra simbologia que existe implicada no nome de Guida é a Margarida (ou Gretchen, no original) da obra *Fausto*, de Goethe. Nessa história, Margarida é uma jovem pura que, por sua imagem tão ideal que é quase divina, é corrompida por Fausto com a ajuda de Mefistófeles, o demônio. Ela é seduzida por Fausto, perdendo sua virgindade e inocência, e cai em desgraça. Sua tragédia se intensifica quando nota que engravidou de seu sedutor, e quando o filho nasce tenta afogá-lo num ato desesperado. A história de Gretchen não é muito distante da Guida brasileira, que também será seduzida e abandonada grávida, sendo portanto não mais pura para retornar ao seio familiar, tendo sua vida desgraçada. Guida também tentará se ver livre do filho, abandonando-o no hospital, mas se arrependerá depois. Guida seguirá tentando encontrar a irmã Eurídice a vida toda, sem sucesso. Os nomes das irmãs carregam assim referências a figuras femininas que dialogam com os ideais de beleza, castidade, tragédia - tudo no que diz respeito ao simbólico em obras cujo protagonismo é masculino. Aqui, o protagonismo é deslocado para elas.

Nesse amontoado de referências identificáveis logo nesta primeira sequência, podemos perceber as articulações delas no corpo filmico como uma construção delicada de diversos significados possíveis. Identificar as referências é um primeiro passo para a análise da obra, mas como estudar essas articulações? Podemos encontrar no terreno dos estudos de intermedialidade um caminho para observar esses fenômenos.

Nenhuma menção a essa sequência existe no livro: ela foi elaborada durante o processo de adaptação. Ao criar um prólogo que apresenta metafórica e figurativamente a principal linha narrativa da história de Eurídice, o roteiro apresenta suas primeiras ferramentas de adaptação. Ao escolher focar no distanciamento das irmãs descrita na narrativa do livro, o filme transforma este no conflito principal - e na história de amor entre as duas irmãs que funciona como mobilização emocional do melodrama. Esse momento figurativo da primeira sequência é feito exclusivamente no filme, mas tem suas origens no livro: o conflito é expandido nas figuras da mata, da Baía, das irmãs.

Para entender essa transformação do que é descrito narrativamente para uma composição figurativa na tela, uma possibilidade é observar essa dinâmica pelas lentes da intermedialidade, que propõe caminhos de como lidar com este grupo de referências.

A escolha do método de análise é peça fundamental para a investigação do objeto. Alguns autores utilizam conceitos da intermedialidade. Ágnes Pethő propõe uma maneira de identificar e analisar ocorrências ou fenômenos intermidiáticos em filmes. Para tanto, a autora sinaliza caminhos de investigação que usufruem de termos da filosofia, da teoria literária ou de estudos de comunicação. A autora comenta que não só a terminologia recorrente nas análises fílmicas é importante, mas que “a análise de conceitos ou metáforas específicas usadas na retórica de um discurso pode se mostrar relevante na tentativa de avaliar de que maneira teorizar “faz sentido” às coisas que tenta descrever” (Pethő, 2020, p. 44).

Quando observamos este caso específico de adaptação, as modificações, tanto formais quanto narrativas, podem ser identificadas e colocadas em perspectiva para expandirmos as percepções acerca das duas obras. Mas é possível dar ainda mais um passo adiante nessa análise, usando uma ferramenta que aglutina tudo o que é caro a esta pesquisa: as implicações de significação e mobilização do espectador quando há modificações formais nesse processo de adaptação. A intermedialidade é um conceito utilizado geralmente em análises de filmes modernos⁷, como as obras de autores como Godard ou Greenway, que buscam na experimentação e no pensamento crítico mobilizar o espectador pela quebra do segmento narrativo clássico. Mas há fenômenos percebidos nestes estudos que são observáveis em *A Vida Invisível* (2019), um melodrama narrativamente clássico, como a sequência inicial que acabamos de discutir. Para discuti-los consideramos necessário trazer também a ajuda de Irina Rajewsky (2012). Esta autora propõe uma abordagem do termo intermedialidade como

⁷ O uso da palavra moderno, aqui, se refere à modernidade no cinema e suas subversões estilísticas a partir dos anos 60.

um guarda-chuva para fenômenos de interação de mídias, dividindo a interação de mídias em três categorias de fenômenos: “combinação de mídias”, “referências intermediáticas” e “transposição midiática”. Flávia Cesarino Costa resume as categorias de Rajewsky em seu artigo “Considerações sobre os números musicais das chanchadas” (2018):

A ‘transposição midiática’ é aquela encontrada em adaptações de um produto de mídia para outra mídia, na qual se transferem personagens, situações, narrativas, como um livro que é adaptado ao cinema ou ao teatro. A ‘combinação de mídias’ abrange pelo menos duas mídias entendidas como diferentes e que se articulam, cada uma na sua própria materialidade, na composição de um mesmo produto: são exemplo a ópera, peças de teatro, filmes, performances e instalações. A terceira categoria é, no entanto, a que nos parece mais apropriada para a análise fílmica: a ‘referência intermediática’. É a evocação de técnicas de outra mídia, mas o produto ‘usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como por exemplo um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema’ [...] As ‘referências intermediáticas’ só podem gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia, mas tal ilusão provoca no receptor sensações específicas de outras mídias. (Costa, 2018, p. 183)

O que nos interessa neste trabalho é portanto a forma de análise das referências intermediáticas contidas em *A Vida Invisível* (2019) como, por exemplo, as referências encontradas na sequência inicial, além de outros eventos fílmicos que, à luz da intermedialidade, ganham muito mais força e beleza.

Um dos fenômenos intermediáticos observáveis por Pethő no seu texto é a intermedialidade como parte do domínio do figurativo. Sobre isso, ela cita outro autor, Paech, que escreve: "O rastro de uma mídia pode se tornar descritível como um processo figurado ou uma configuração no filme" (2000, *apud* Pethő, 2020, p. 43). Neste sentido, Pethő comenta a análise do autor sobre a criação em filmes de *tableau vivant*, que evoca tanto o teatro quanto a pintura, e mobiliza sensações no espectador que o assiste, já que está dialogando diretamente com referências já conhecidas ou, quando não, trabalhando com referências muito identificáveis. A autora ainda comenta que outras mídias podem ser observadas quando chegam ao cinema. Se fôssemos descrever um quadro num livro, usando palavras, a mídia pintura se dissolveria dentro do meio literário; no entanto, se a pintura for evocada no

cinema, ela pode se densificar na forma do filme, não perdendo a sua característica e, por isso mesmo, mobilizando muito mais do espectador que assiste, porque ele percebe as nuances de cada obra delineadas no tecido fílmico.

No prólogo de *A Vida Invisível* (2019), o que é descrito em palavras no livro como o distanciamento das irmãs é retirado, transmutado como trama principal e condensado nessa sequência inicial em forma figurativa. A mata densa pode ser entendida como o ambiente opressor no qual elas se encontram naquela sociedade, o se perder na mata pode ser entendido como o se perder nas ruas da cidade, e a voz *over* de Eurídice num único trecho de fala pode ser entendido como a amálgama de culpa, raiva, rancor e tristeza associados a esse distanciamento. Para o espectador que conhece o livro, a identificação da trama da sequência é mais rápida; para o espectador que não conhece, a identificação também é rápida, pois a transformação em símbolos garante uma simplificação da trama. Entendemos que uma irmã se perde da outra e que isso está associado à melancolia que deve acompanhar o filme nas horas seguintes.

Nesse sentido, a transmutação da narrativa moderna do livro em narrativa melodramática no filme utiliza o próprio melodrama como ferramenta. Ao retirar uma trama do livro, simplificá-la na narrativa principal do filme e criar uma sequência figurativa em sua abertura, *A Vida Invisível* (2019) evoca as linhas do livro numa dinâmica intermediática interessante, complexa e bonita.

3.2 O lugar impossível (heterotopia)

A intermedialidade ainda pode nos ajudar a perceber novas significações para uma outra sequência destacável: a prova do Conservatório de Viena. Como sabemos, enquanto em paralelo Guida está de luto por Filomena e agora teve de assumir seu nome para continuar morando na casa, Eurídice escapa dos olhos de vigia do pai e do marido para fazer a prova do Conservatório, com um estudo de Chopin. A música carregada de lirismo é o que cobre sonoramente a sequência inteira, com menos de dois minutos. É um momento de libertação da personagem de Eurídice: antes de começar a tocar, ela tira a aliança do dedo (simbolizando então a renúncia do seu título de esposa naquele momento) e assume as rédeas de seu destino. A câmera inclusive procura enquadrá-la de maneira próxima e ao centro da composição, valorizando seu destaque, como vemos a seguir:

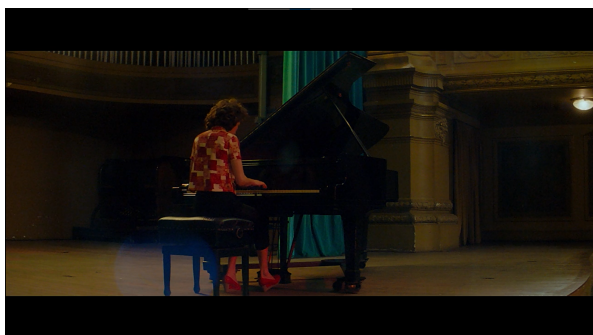


Imagem 34

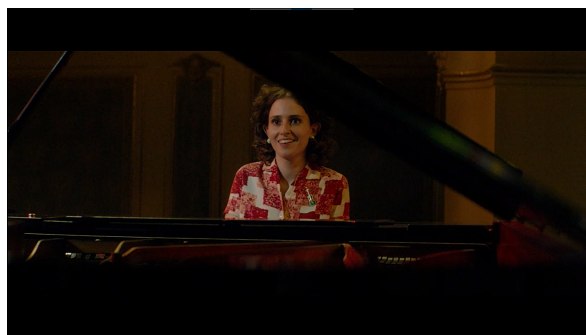


Imagem 35

No entanto, o que mais chama a atenção nessa sequência é a intercalação de planos não diegéticos durante a audição. Os planos das mãos tocando piano são alternados com planos extra diegéticos em que vemos Guida com roupas e cabelo arrumados, e Eurídice vestida de noiva (um vestido diferente do que usou no casamento no início do filme), dançam fora de ritmo com uma leve câmera lenta. Há ainda planos em que elas olham para a câmera, ainda se movendo, até que as duas são enquadradas como se posassem para uma foto.

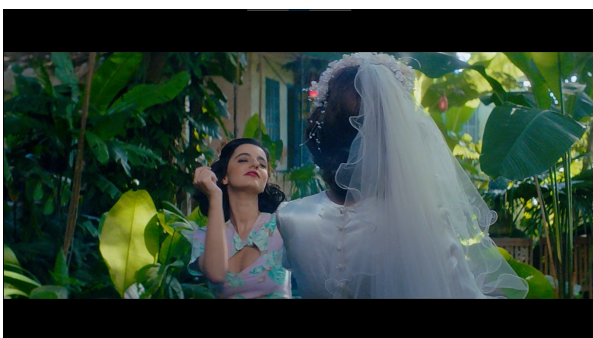


Imagem 36

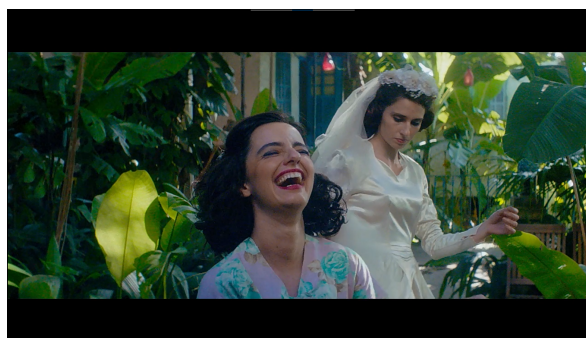


Imagem 37

Dentro da análise fílmica, poderíamos ler essa cena com alguns significados relacionados à narrativa. A associação dos afetos de Eurídice - a música e a irmã - indicam a libertação e a esperança da personagem. É na música que Eurídice pode reencontrar a irmã desaparecida, num momento onírico no jardim de sua antiga casa, representando a associação do sentimento de felicidade dela. Já nas cenas em que Eurídice e Guida estão paradas encarando a câmera pode ser lido como um enquadramento de fotografia, representando um momento na imaginação da irmã mais nova de como seu casamento deveria ter sido se a irmã estivesse presente. Levando em consideração a declaração do diretor de que pensava em fazer um 'álbum de família' com o filme, podemos observar o quadro à direita como um *tableau vivant* de uma fotografia imaginária, um desejo de Eurídice.

Jacques Aumont destaca uma noção interessante para a análise fílmica, observando que “a cena fílmica só existe como bloco dramático, e sobretudo como bloco imaginariamente infrangível.” (Aumont, 2004, p. 162). É instigante pensar que esta cena, enquanto bloco dramático, é facilmente percebida pelo espectador (que instintivamente tenta ‘encaixar’ o bloco dentro da progressão narrativa) mas que esta noção é apenas imaginária. Há uma percepção ilusória de que o bloco, o plano, é impossível de se transgredir, mas não é o que percebemos no corpo fílmico de *A Vida Invisível* (2019).

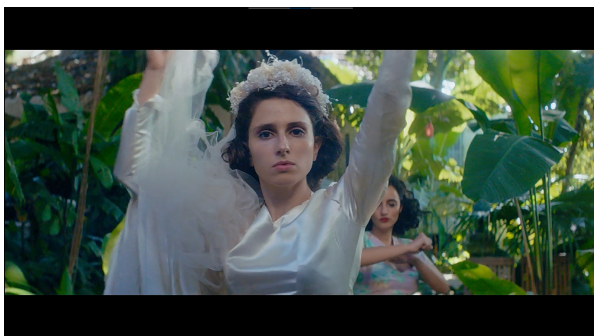


Imagem 38

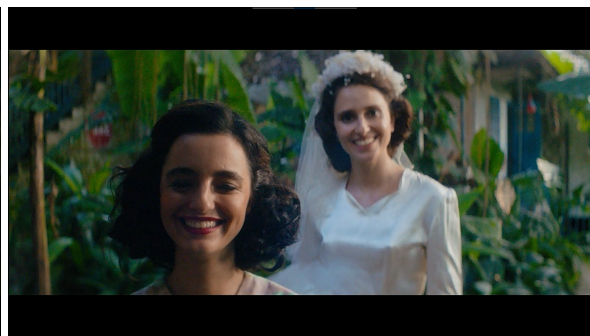


Imagem 39

Ainda é possível adicionar uma outra camada de significação para a sequência. Criada exclusivamente para o filme, a sequência carrega símbolos do livro transmutados às necessidades da construção fílmica. No livro não temos a associação música-Guida, mas temos a fotografia como símbolo de ausência. No primeiro capítulo do livro, como vimos, Eurídice está se casando e Guida já fugiu. Sua ausência é palpável na narrativa porque a mãe, dona Ana, faz questão de manter um retrato de Guida na sala.

Não havia muitas moças na festa, porque Eurídice não tinha amigas. Havia duas tias não muito velhas, uma vizinha não muito vistosa, uma outra não muito simpática. A jovem mais bonita estava na imagem do único porta-retratos da sala. (Batalha, 2016, p. 10)

Este trecho, além de explicitar a falta de mulheres no círculo social dela, um distanciamento da companhia feminina com a qual pudesse compartilhar angústias, deixa muito clara a ausência de Guida presente no porta-retrato, mesmo que o leitor ao ler pela primeira vez não saiba toda a história por trás do objeto. Esse elemento literário da ausência latente contida no objeto da fotografia é traduzido para o tecido fílmico nesse momento onírico, sem fazer uma cena igual à que existe no livro, mas criando uma nova forma imagética que traduza a falta.

Agnes Pethő fala-nos sobre o *in-between*, esta “zona fronteira onde as transgressões midiáticas moram, um lugar instável”. (Pethő, 2011) Essa ideia poderia ser descrita como espaço ou lacuna, ou como está dito no título da subseção do texto na qual a autora descreve esse fenômeno intermediário, um lugar impossível. Este lugar de passagem de uma mídia para outra toma emprestado o termo heterotopia, cunhado por Michel Foucault, para descrever espaços com múltiplas camadas de significação ou de relação a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. Para Foucault, o cinema possui a capacidade de mostrar a construção do espaço heterotópico:

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real muitos outros espaços, muitos locais que são em si incompatíveis. É dessa forma que o teatro cria no retângulo da cena uma série de lugares estranhos aos outros; é assim que o cinema se torna uma curiosa sala retangular ao fundo da qual, num ecrã bidimensional, nós vemos a projeção de um espaço tridimensional. (Foucault, 1984, p. 46-49)

Em relação à obra de Aïnouz, podemos descrever esses planos em específico como um lugar-impossível ou de suspensão dentro da narrativa. Na sequência, este jardim não é diferente de outros espaços que vemos ao longo do filme (não é tão ‘fora da diegese’) mas ele é impossível narrativamente, evocando uma relação que poderia ter sido das irmãs. No entanto, o mais importante é que esse espaço denota uma fronteira entre o que foi escrito e o que foi filmado. A falta é descrita no livro pelo objeto do porta retrato, enquanto no filme ela é destacada para uma cena não narrativa, mas que carrega a simbologia da fotografia como uma forma de extrapolar os sentimentos e as camadas de significação. A sequência possui então um entendimento instável, mas que carrega a mesma carga sentimental do livro do qual foi adaptada. Há na adaptação uma tensão que se dá entre o que foi escrito e o que é traduzido imageticamente, porque ao mesmo tempo em que percebemos de onde parte a criação da cena para o filme, percebemos que nesse espaço impossível há uma criação independente de uma nova imagem mental que oscila entre a imagem da falta evocada na literatura e o que é demonstrado na projeção do filme.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, a análise nasceu das inquietações que os objetos trouxeram mas, principalmente, concentramos nossos esforços em observar como o processo de adaptação resulta na concretude do filme. A obra de Aïnouz apresenta uma série de possibilidades de caminhos de abordagem; aqui, escolhemos o melodrama para nortear-nos e indicar aspectos da intermedialidade que nos auxiliassem a expandir as camadas de significação possíveis.

Buscamos observar, na teoria geral do melodrama, o que está implicado na escolha pela forma melodramática na trajetória de Guida e Eurídice; além de descobrir as origens da imaginação melodramática na criação de Eurídice, investimos o esforço de analisar duas sequências fundamentais para a coerência do mundo diegético dentro dessa lógica.

Com auxílio de alguns conceitos de teorias da intermedialidade, empreendemos um novo olhar sobre sequências cuja significação pode ser considerada instável dentro do corpo narrativo, ampliando o escopo de percepção. Nas duas sequências, carregadas de emoção, tentamos alcançar novas análises possíveis, prolongando a análise fílmica para uma breve tentativa de colher outros resultados. Como já mencionado, a escolha pela intermedialidade não é isolada do objeto em foco; nessa intersecção entre ferramenta e objeto, acredito que conseguimos chegar a um resultado que articulou o processo de adaptação, a análise fílmica e a percepção de fenômenos intermediários. Esperamos ter dado conta do desafio que representa a tentativa de análise dentro dessa abordagem. Esperamos também que essa tentativa inspire novos usos de uma teoria tão complexa quanto a intermedialidade em função de filmes não tão experimentais como os normalmente abordados por estas teorias.

Após percorrer esse longo caminho da trajetória das duas irmãs, acreditamos chegar ao final da estrada com mais bifurcações para outras análises desse filme tão particular em sua beleza e potência político-artística, que muito merece atenção em outras áreas que este trabalho infelizmente não contempla: o uso do som, análise de formas nas cenas de abuso, a performance das atrizes principais, ou até uma investigação sobre a direção de arte. A obra de Aïnouz parece aglutinar todos os temas que foram maturados em seus trabalhos anteriores, trazendo à tona suas referências primeiras de audiovisual, arte e seu próprio entendimento do mundo. Karim Aïnouz é autor em todas as sentidos da palavra, imprimindo seu olhar da realidade na materialidade do filme, e, bem por isso, merece um olhar mais atento para cada uma de suas obras. É possível ainda expandir a análise desta obra por outros prismas, seja a sua óbvia relação com a autoria de Aïnouz, seja a sua conexão com o movimento do *new queer cinema*, além de outras interrelações possíveis com obras brasileiras contemporâneas.

A Vida Invisível (2019) ainda possui muitos pontos cegos prontos para serem discutidos à exaustão, e esperamos que este estudo auxilie quem, como nós, encontrou na história de Eurídice um terreno fértil para discussões, tensionamentos, sorrisos e lágrimas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, H. B. (2002). “Melodrama Comercial: Reflexões Sobre a Feminilização Da Telenovela”. *Cadernos Pagu* (19): 171–94. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200008>.
- ADAMATTI, M. M. (2018). “André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema”. *Rumores*, [S.L.], v. 12, n. 23, p. 262-278, 22 jun. 2018. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-677x.rum.2018.137915>.
- AÏNOUZ, K.(2019a). *A vida invisível - Karim Aïnouz*. Entrevista concedida à jornalista Ana Paula Souza para o site da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2019, São Paulo: SouPods, 22 outubro de 2019. Disponível em <https://43.mostra.org/br/conteudo/podcast/870-A-Vida-Invisivel,-com-Karim-Aïnouz> , acesso em 19 de agosto de 2023.
- AÏNOUZ, K.(2019b). "Queria contaminar o cinema clássico por dentro, diz Karim Aïnouz", *Folha de São Paulo*, depoimento a Walter Porto, 17 novembro 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/11/queria-contaminar-o-cinema-classico-por-dentro-diz-karim-aïnouz.shtml>. Acesso em 19 de agosto de 2023.
- AUMONT, J. (2004). *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify.
- BALTAR, M. (2019). *Realidade Lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff.
- BATALHA, M. (2016). *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BAZIN, A. (1991). “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”. In: BAZIN, A. *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDET, J.C.; RAMOS, A.F. (1988). *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto.
- BRAGANÇA, M. (2008). “A revolução mexicana e o cinema de melodrama”. *História em Revista*, Pelotas, 45-64, v. 14, dez./2008
- BROOKS, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London, Yale University Press, 1995.
- COSTA, F. C. (2018). “Considerações sobre os números musicais das chanchadas”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 45, n. 50, p. 179-203, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138619>.

- DINIZ, T. F. N. A (1994). Tradução Intersemiótica e o conceito de equivalência. *IV Congresso da ABRALIC, Anais*, Universidade de São Paulo, 1994, p. 1001-1004.
- _____ (1998). Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 3, jan., 1998, p. 313-338
- ELSAESSER, T. (1987). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama, *In: GLEDHILL C. (ed.), Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI, p.43-69.
- FOUCAULT, M. (1967). Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *In: Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (1984): 46-49. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>. Acesso em 22 de agosto de 2023.
- GLEDHILL, C. (ed.) (1987). *Home is Where the Hearth is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London, BFI.
- HAMBURGER, E. (2012). "Sirk, do Cinema à TV". *In: GUIMARÃES, Pedro Maciel e Cássio Starling CARLOS (eds), Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, p.85-102.
- HATTNER, A. L. (2013). "Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas considerações sobre teorias da adaptação". *Itinerários*, n. 36, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122307>>.
- _____ (2010). "Quem mexeu no meu texto? observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, 2010, p. 145-155. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/122303>>.
- ITAU CULTURAL (2019). Roteiristas de A Vida Invisível falam sobre o processo de adaptação literária do longa. Itaú Cultural. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>. Acesso em: 18 junho 2020.
- LOUVART, H. (2019). Cinematographer Hélène Louvart, AFC, discusses her work on Karim Aïnouz' film "La Vie invisible". 23 mai 2019. Disponível em: <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvart-AFC-discusses-her-work-on-Karim-Ainouz-film-La-Vie-invisible.html?lang=fr>. Acesso em 23 de agosto de 2023.
- MULVEY, L. (2012). "Notas sobre Sirk e o melodrama", *In: GUIMARÃES, Pedro Maciel e Cássio Starling CARLOS (eds), Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, pp.103-110.

- PAECH, J. (2002). “Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards Histoire(s) du Cinéma”. In: *Mediale Performanzen*, eds. Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen, 2002, 275–97. Freiburg: Rombach.
- PETHÖ, A. (2020). “Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias”. In: *Poe, psicanálise e cinema: artigos traduzidos*. Agnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 17-69.
- RAJEWSKY, I. (2012). “Intermedialidade, intertextualidade, “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. In: DINIZ, Thaís F.N. (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte, Editora UFMG, p. 15-45.
- RODRIGUES, L. T. (2020). “Do literário ao filmico: A vida invisível e a universalização do discurso a partir do uso do melodrama”. *Cinestesia*, Vol.1, n.1, 2020, p. 158-177. Núcleo de Pesquisa em Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/167241>>
- SCHATZ, T. (1981). “The family melodrama”. In: SCHATZ, T. *Hollywood Genres*. New York, Random House, p. 221-260.
- SINGER, B. (2011). “Meanings of Melodrama”. In: SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press, p. 37-58.
- STAM, R. (2006). “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. *Ilha do Desterro*, A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, vol. 0, no 51, 2006, p. 19-53.
- XAVIER, I. (2003). "Melodrama, ou a sedução da moral negociada", In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac & Naify, p.85-125.
- _____. (2012). "Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama", In: GUIMARÃES, Pedro Maciel e Cássio Starling CARLOS (eds)., *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p.85-99.