



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - PORTUGUÊS**

VITÓRIA TAÍSA BERTOLDO DE OLIVEIRA

**DA PALAVRA ESCRITA À TELA: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM A
*VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO***

**CAMPINA GRANDE
2022**

VITÓRIA TAÍSA BERTOLDO DE OLIVEIRA

**DA PALAVRA ESCRITA À TELA: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM A
VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado a/ao Coordenação /Departamento
do Curso de Letras – Português da
Universidade Estadual da Paraíba, Campus I,
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciatura em Letras-Português.

Área de concentração: Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra

**CAMPINA GRANDE
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

O48d Oliveira, Vitoria Taisa Bertoldo de.
Da palavra escrita à tela [manuscrito] : as representações do feminino em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* / Vitoria Taisa Bertoldo de Oliveira. - 2022.
47 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra, Coordenação do Curso de Letras - CEDUC."

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Representações do feminino. 4. Personagem. I. Título

21. ed. CDD 801.95

VITÓRIA TAÍSA BERTOLDO DE OLIVEIRA

DA PALAVRA ESCRITA À TELA: AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM A
VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO

Trabalho de Conclusão de Curso
(Monografia) apresentado a/ao
Coordenação /Departamento do Curso de
Letras – Português, Campus I, da
Universidade Estadual da Paraíba, como
requisito parcial à obtenção do título de
Licenciatura em Letras-Português.

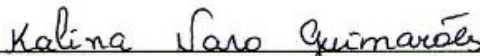
Área de concentração: Literatura.

Aprovada em: 12/05/2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Dra. Kalina Nara Guimarães
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. André Luiz Souza da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

RESUMO

As relações entre literatura e cinema, embora muitas, são muito perceptíveis nas adaptações cinematográficas de romances literários. As produções dos dois meios têm dois pontos centrais que costumam ser comuns em ambas as obras: o fio narrativo das histórias e o emprego de personagens que conduzam as ações ficcionais. O presente trabalho tem por objetivo principal analisar de modo comparativo as representações femininas no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* de Martha Batalha (2016) e sua adaptação fílmica denominada *A vida invisível* de Karim Aïnouz (2019). Partindo de uma abordagem qualitativa e uma metodologia interpretativista de cunho comparatista, as análises tomam como aporte teórico a teoria da adaptação e as considerações acerca das relações entre a linguagem literária e a fílmica, a partir de Stam (2006, 2008) e Hutcheon (2013), e a teoria de personagem e suas funções para a narratologia, com as discussões de Dalcastagnè (2005), Rosenfeld (2014), e Assis Brasil (2019). As análises, inicialmente, abrangem as diversas personagens e alguns aspectos narrativos das obras e, em seguida, são especificadas com base em duas personagens centrais, as irmãs Eurídice e Guida Gusmão. Por fim, o diálogo entre o filme e o livro revela aspectos tanto de convergência quanto de divergência. As personagens femininas são construídas com base nas limitações impostas pela opressão masculina da sociedade representada, o que as condicionam a espaços subalternos. Entretanto, as personagens não se limitam unicamente a esses espaços, mas utilizam os meios que estão ao alcance para se desfazer das amarras pré-definidas, como por fim tentamos demonstrar.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Representações do feminino. Personagem.

ABSTRACT

The relationships between literature and cinema, although of many types, are more noticeable in the cinematographic adaptations of literary novels. The productions of the two media have two central points that are usually common in both works: the narrative thread of the stories and the use of characters that lead the fictional actions. The main objective of this research is to comparatively analyze the female representations in the novel *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha (2016), and its film adaptation called *A vida invisível*, by Karim Aïnouz (2019). Based on a qualitative approach and on an interpretative methodology of a comparatist nature, our analyzes were carried out taking as theoretical support the theory of adaptation and the considerations about the relations between literary and filmic language, from Stam (2006, 2008) and Hutcheon (2013), and character theory and its functions on narratology, with discussions by Dalcastagnè (2005), Rosenfeld (2014) and Assis Brasil (2019). The analyzes initially cover the various characters and some narrative aspects of the works and then are specified based on two central characters, the sisters Eurídice and Guida Gusmão. Finally, the dialogue between the film and the book reveals aspects of both convergence and divergence. The female characters are built based on the limitations imposed by the male oppression of the represented society, which condition them to subaltern spaces. However, the characters are not limited only to these spaces, but use the methods available to get rid of the pre-defined ties, as we try to demonstrate.

Keywords: Literature. Cinema. Representations of the feminine. Character.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Guida e Eurídice no Pão de Açúcar	22
Figura 2 - Eurídice e Antenor na casa do casal	23
Figura 3 – Eurídice e Antenor preparando o quarto da filha.....	23
Figura 4 – Eurídice reunida com seu marido, seu pai e sua filha.....	25
Figura 5 – Eurídice tocando piano.....	26
Figura 6 – Guida em seu ambiente de trabalho	28
Figura 7 – Guida dançando em uma festa	28
Figura 8 – Guida com seu filho	28
Figura 9 – Guida e seu pai.....	29
Figura 10 – Os pais de Eurídice e Guida.....	30
Figura 11 – Zélia durante o casamento de Eurídice	34
Figura 12 - Eurídice na piscina.....	36
Figura 13 – Eurídice fumando.....	37
Figura 14 – Eurídice e o pai discutindo.....	38
Figura 15 – Eurídice discutindo com Antenor	38
Figura 16 – Eurídice queimando o piano	40
Figura 17 – Eurídice imaginando sua irmã.....	40
Figura 18 – Eurídice lendo as cartas.....	41
Figura 19 – Eurídice e a ausência de Guida	42

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	NOVAS FORMAS, MESMAS FONTES: ADAPTAÇÃO E RECRIAÇÃO	10
3	A PERSONAGEM NA NARRATOLOGIA: QUESTÕES INTERNAS E EXTERNAS 15	
4	A VIDA INVÍVEL DAS IRMÃS GUSMÃO: OS ELEMENTOS NARRATIVOS DO FILME E DO LIVRO	21
4.1	As Guidas e Eurídice: as outras personagens femininas	31
5	EURÍDICE GUSMÃO: COADJUVANTE DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA	35
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
	REFERÊNCIAS	46

1 INTRODUÇÃO

O termo “arte”, mesmo quando empregado no singular, carrega em si grande multiplicidade, tanto em teoria quanto em prática. Diferentes obras com distintas características e técnicas são englobadas por uma mesma nomenclatura, o que as torna comuns em um determinado ponto. Pintura, literatura, música, cinema, escultura – todos repousam sob o título de arte, apesar das inegáveis divergências. Mesmo que as teorias e estudos no campo das artes tenham evoluído muito ao passar dos anos, o embate que objetiva traçar a similaridade e o diálogo entre as artes é antigo (remonta, no mínimo, à poética de Aristóteles) e segue até os dias atuais.

Atualmente, uma das relações mais comuns entre as diferentes manifestações artísticas é a estabelecida entre literatura e cinema. Esse vínculo faz-se presente desde os princípios do surgimento e desenvolvimento do cinema, seja nas influências que toma das narrativas literárias ou no diálogo que pode ser estabelecido entre ambos. Um exemplo que podemos citar dessa relação são os casos das adaptações cinematográficas, que traçam relações mais claras entre as duas artes, uma vez que “traduzem” para a linguagem cinematográfica os textos literários.

Os processos de adaptações cinematográficas de textos literários compõem, às vezes de modo sutil, uma relação dúplice. Por um lado, temos duas obras que confabulam entre si; por outro, duas produções que possuem meios de representação, significação e atitudes particulares. Nesse sentido, as obras frutos desse processo podem ser analisadas e interpretadas ora separadamente ora em comparativo, mas sem desconsiderar as manifestações próprias da linguagem empregada em cada uma, a verbal e a audiovisual.

Ao falarmos em adaptações de romances, um outro traço comumente liga a literatura ao cinema: o fio narrativo que conduz as obras. Uma narrativa apresenta diversos elementos de composição com funções próprias e que podem ser empregados de diversas formas, mas que, concomitantemente, se reúnem para criar um significado completo nas produções. Por mais que sejam operados em conjunto, não é difícil que um desses elementos se destaque nas obras ou que sirva de enfoque para análises.

Em narrativas mais longas, esses elementos tendem a ser desenvolvidos de forma mais aprofundada. Não dificilmente, a personagem é um dos elementos que se destaca. Estabelecendo-se como os agentes das ações que podem servir de base para o desenrolar dos outros elementos, as personagens de uma narrativa, seja literária ou fílmica, possuem diversas especificidades e podem ser construídas sob distintas perspectivas. Não obstante, as

personagens também se modificam e podem adquirir novas características a partir do processo de adaptação, uma vez que são obras independentes.

Com o intuito de desenvolver um estudo que aprofunde essas questões, nos propomos a investigar, nesta pesquisa, as aproximações entre literatura e cinema a partir do diálogo comparativo entre o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da escritora brasileira Martha Batalha, e sua adaptação cinematográfica denominada *A vida invisível* (2019). As obras narram uma temporada da vida da personagem Eurídice Gusmão e as implicações que uma sociedade demasiadamente patriarcal tem para suas ações. Desde criança levada a seguir determinados padrões sociais, a protagonista passa por diversas problemáticas, permeadas por uma dualidade entre suas próprias vontades e os estereótipos que delimitam as ações que a personagem deveria seguir.

Portanto, enquanto objetivo geral, analisamos como ocorrem as representações femininas apresentadas nas obras e os modos como são transpostas da esfera literária para a fílmica. Quanto aos objetivos específicos, analisamos como os aspectos narrativos do romance e do filme evidenciam um embate entre a invisibilidade e a visibilidade das personagens, explorando as formas que destacam como estas são colocadas à margem da sociedade e como buscam se desvencilhar dessas limitações. Para tanto, conduzimos as reflexões em torno das personagens femininas da obra, em especial Eurídice Gusmão.

Para atingir esses objetivos, utilizamos da abordagem qualitativa, uma vez “que busca entender um fenômeno específico em profundidade” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 18). Quanto ao procedimento metodológico, empregamos o método interpretativista de cunho comparativo, definido por Lakatos e Marconi (1992) como a explicação de fenômenos com base em uma análise de dados, dos quais se deduzem “os elementos constantes, abstratos e gerais” (LAKATOS; MARCONI, 1992, p. 107). Utilizamos como base teórica Hutcheon (2013), Stam (2006-2008) e Diniz (2007), para discorrer acerca da teoria da adaptação, e Assis Brasil (2019), Dalcastagnè (2005) e Rosenfeld (2014), acerca da teoria de personagem.

A ideia para o trabalho surgiu a partir dos conteúdos vistos nas disciplinas de Crítica Literária e Literatura e Intermidialidade e da demanda de mais trabalhos que tenham como foco um grupo que, apesar de ainda marginalizado, vem desbravando mais espaço na sociedade: as mulheres. Destarte, a pesquisa justifica-se ao tomar como objeto um filme e um romance nacionais e contemporâneos e ao definir como problemática central as representações de gênero presentes nas obras. O estudo configura, nessa direção, uma fuga ao cânone nacional, ao focalizar em um romance que evidencia a escrita literária feminina e ao dissertar sobre uma adaptação nacional, visto que a área por muito tempo esteve restrita a obras estrangeiras.

Constatamos, enfim, que o número de estudos baseados nas obras é reduzido, principalmente os que esboçam um comparativo entre as duas.¹

Com base nisso, no primeiro capítulo explanamos acerca das relações entre literatura e cinema a partir das delimitações em torno das concepções e problemáticas da teoria da adaptação. No segundo capítulo, dissertamos sobre a teoria de personagem, relacionando conceitos perceptíveis tanto na esfera literária quanto na cinematográfica. Posteriormente, baseando-nos nessas constatações, iniciamos as análises destacando as relações acerca do romance e do filme, analisando as questões de gênero presentes em ambos e destacando as semelhanças e diferenças decorrentes do processo adaptativo, assim como possíveis significações próprias de cada obra. Para tanto, dividimos um capítulo para as análises das representações do feminino de modo geral e, em seguida, um capítulo focado na personagem Eurídice Gusmão.

¹ Com base em uma análise de dados feita a partir da plataforma online Google Acadêmico foram encontrados os seguintes estudos: Rodrigues (2020); Veiga (2019) e Barros e Vasconcelos (2021).

2 NOVAS FORMAS, MESMAS FONTES: ADAPTAÇÃO E RECRIAÇÃO

De um lado, a arte das palavras e, de outro, a arte das imagens em movimento. Embora evidentemente distintos, literatura e cinema se aproximam. O surgimento da literatura antecede o advento do cinema, mas ainda assim o desenvolvimento deste último esbarrou nas influências literárias, “seja na interdependência entre os dois sistemas, seja na influência de um sobre o outro” (DINIZ, 2007, p. 19). Apesar disso, as duas artes já passaram por incontestáveis metamorfoses na composição de suas linguagens ao longo do tempo, mudanças essas que continuam a ocorrer e a delinear as produções.

Nesse ínterim de confluência entre as artes literária e cinematográfica, diversas são as relações que podem ser traçadas a partir de graus de proximidade ou distanciamento entre ambas. Uma das relações que se faz mais comum é a de adaptação, em que o material contido em uma obra literária é transposto para as telas do cinema. Nesse processo, muitas obras da literatura influenciam ou servem de base para a construção de filmes ou séries. Diniz destaca que:

Desde o início do aparecimento do cinema, verificou-se que a nova arte tinha a capacidade de narrar, com seus próprios recursos, uma história anteriormente contada em romances ou contos. A partir daí, a prática de transformar uma narrativa literária em uma narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um script original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIZ, 2007, p. 13).

A teoria da adaptação envolve, por essência, dois âmbitos de produções distintos, seja de mídias, obras ou linguagens. Já comuns no nosso cotidiano, a intenção geral das adaptações é a de recriar alguma obra transpondo-a para um sistema de signos diferente. Apesar das discussões teóricas recentes apontarem para uma percepção mais ampla das obras adaptadas, ainda é deveras perceptível a associação destas ao sentido de “fidelidade” a uma obra fonte. Contudo, a despeito da relação que traça com sua fonte, entendemos que a adaptação é uma nova forma de criação, o que resulta em mudanças inevitáveis e, muitas vezes, propositais.

Assim sendo, não podemos considerar o fator fidelidade enquanto elemento para análise das adaptações. Concordamos com Stam, ao apontar que “podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008, p. 20, grifo do autor). Obra fonte e obra recriada são, portanto, suscetíveis a análises em conjunto ou separadamente, visto que esta última se constitui, como ressalta Hutcheon (2013), a partir de um processo de apropriação e formação de algo novo.

A princípio, a adaptação se desenvolve a partir da transposição de uma obra de um sistema de signos para outro, o que sugere uma perspectiva intersemiótica do assunto, uma vez que trata das relações entre as obras artísticas à luz do estudo dos diferentes empregos dos signos. Essa perspectiva deriva do que Jakobson (2010) chamou de tradução intersemiótica ou transmutação, definida pelo autor como “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 65).

No início dos estudos das adaptações, o caráter de equivalência prevalecia e, como aponta Diniz “no conjunto, todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que visava transmitir uma mensagem/história/ideia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sígnico – o cinema.” (DINIZ, 2005, p. 14). Essa visão ressalta um teor de substituição da obra literária pela obra fílmica, como destaca a autora. Contudo, atualmente a adaptação é tida, também, enquanto criação e, conseqüentemente, tanto texto fonte quanto adaptação coexistem enquanto obras que se relacionam, mas que são, igualmente, individuais. Logo, “a interpretação resultante do processo deve ser investigada em relação à coerência interna da adaptação” (AZERÊDO, 2012, p.133).

Não obstante, Hutcheon evidencia que o processo adaptativo circula em torno de “vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, conseqüências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante” (HUTCHEON, 2013, p. 32). A autora ressalta ainda que, quanto às mudanças causadas pela adaptação, cada forma, literária ou cinematográfica, exige um modo de engajamento distinto, sendo estes, o *contar* e o *mostrar* e o *interagir*. No primeiro começamos pelo campo da imaginação e no segundo passamos para a percepção direta. Por fim, o terceiro modo diz respeito à ação interativa do público com a obra. Nesse sentido, literatura estaria para o modo de engajamento *contar*, enquanto que o cinema estaria para o modo *mostrar*.

Nesse processo de troca entre os modos *contar* e *mostrar*, diversas possibilidades de significação são possíveis. Como ressalta Andrew (1992, tradução nossa), a adaptação caracteriza-se pela apropriação de sentido de um texto anterior. Podemos ainda acrescentar que é, similarmente, uma construção nova de sentido a partir dessa apropriação. Isso, por sua vez, implica mudanças. Azerêdo nos diz que “é próprio da adaptação selecionar, acrescentar, reduzir, cortar, de modo a eleger os elementos a serem ressaltados na tela”. (AZERÊDO, 2012, p. 133). Essas mutabilidades vão moldando novas significâncias ao texto tomado como referência.

Essas alterações são perceptíveis em diversos níveis nas adaptações fílmicas. Brito, retomando as colocações de Vannoye (1989) e acrescentando outros aspectos típicos das mudanças nas adaptações, faz a seguinte colocação:

Duas operações são básicas: redução e adição. Como se verá em seguida, trataremos dessas duas categorias, acrescentando, porém, duas outras por ele não contempladas, e no nosso entender igualmente assíduas, a saber, o deslocamento e a transformação, esta última podendo se subdividir em simplificação, ampliação. Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém, a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos. (BRITO, 2006, p.11).

Por conseguinte, as modificações feitas nas adaptações fílmicas são intrínsecas ao processo e não inferiorizam as obras, uma vez que cada forma exige um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. (HUTCHEON, 2013). Em *A vida invisível*, por exemplo, algumas alterações são feitas para que o filme tenha um teor mais dramático, enquanto o livro fonte é mais irônico, o que provoca novas significações para a adaptação, como demonstraremos ao decorrer das análises. O surgimento de novos significados é comum nas adaptações, como podemos notar nas diversas obras cinematográficas inspiradas no romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, cada uma com focos e construções distintas.

As alterações propiciadas pelas adaptações fílmicas englobam mais aspectos do que aparentam. Por um lado, temos um romance escrito a partir do uso das palavras, que atinge principalmente o campo cognitivo. Por outro lado, o cinema se compõe de diversas linguagens, uma vez que se configura enquanto audiovisual e, por isso, é capaz de causar novas percepções. Além disso, Hutcheon chama atenção para a variedade de meios que são atingidos pelo encontro dessas diferentes linguagens que a adaptação sucinta ao destacar que:

As histórias, contudo, não consistem somente dos meios materiais para sua transmissão (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros). Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunica, o significado narrativo a alguém em algum contexto e, são criadas por alguém com esse intuito. (HUTCHEON, 2013, p. 51-52).

Assim, acompanhamos as reflexões de Hutcheon (2013) e tomamos a adaptação enquanto ação criativa e interpretativa e como “derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Por um lado, temos um grau de reconhecimento por parte dos receptores, que tendem a retomar

suas memórias à obra fonte e julgar níveis de fidelidade. Por outro, temos obras adaptadas que possuem autonomia enquanto produções com significações próprias.

Acerca do assunto, Stam (2008) ressalta a importância da questão do gênero, uma vez que as adaptações fílmicas permeiam entre dois espaços distintos de comunicação complexos por si só, de modo que ambas as artes se constituem de gêneros e mídias que lhes antecedem. Nessa perspectiva, tanto literatura quanto cinema são construídos a partir de diversos intertextos agregados ao decorrer do tempo. Nesse sentido, o autor acrescenta que as adaptações consistem “na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos²” (STAM, 2008, p. 24).

Retomando a questão da ressignificação do texto fonte feita pelo adaptador, consideramos as adaptações fílmicas enquanto recriações, uma vez que a obra será produto de uma interpretação própria do texto fonte, baseada na configuração semiótica que o meio desencadeia (AZERÊDO, 2012). Devido a esse caráter de recodificar, Hutcheon (2013) pontua que os adaptadores são, primordialmente, intérpretes e, por conseguinte, criadores.

Ademais, outro ponto a ser considerado nas adaptações fílmicas é a questão temporal das obras. Stam (2006) constata que um romance é um material situado em um contexto histórico e social; sendo assim, uma adaptação estará imersa em um contexto próprio e diferente. O autor complementa que:

A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (STAM, 2006, p.50).

Isso pode, inclusive, desencadear mudanças nas adaptações. Entre o lançamento de *A vida invisível* e a publicação de seu romance fonte há apenas três anos de diferença e ambas apresentam uma premissa semelhante quanto a questões temáticas e ideológicas. Embora estas não sejam o centro de análise desta pesquisa, não podemos negar que as obras tratam de assuntos que muito se relacionam com a sociedade, visto que abordam construções e representações das desigualdades de gênero.

Dito isso, reforçamos que, devido às questões expostas até então, as adaptações podem ser analisadas por diferentes vieses. Um tópico em comum que costuma estar presente em

² Conforme Ingedore Villaça Koch, “todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior, e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe” (KOCK, 2003, p. 59).

adaptações fílmicas é o caráter narrativo, também presente em alguns textos literários adaptados, em suma, os romances. Nestes casos, os elementos narrativos podem formar parte essencial da análise da adaptação. Stam indica que a narrativa é parte intrínseca dos seres humanos:

A narrativa é protéica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. (STAM, 2006, p.24)

Sejam personagens, tempo, ambientação, lugar, enredo, dentre outros elementos, muitos são os pontos que podem ser recriados na passagem de uma linguagem para a outra. Para Stam “uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens” (STAM, 2006, p.41).

Nas obras apresentadas nesta pesquisa, um dos focos muito significativos para a construção narrativa são as personagens, que transitam por entre e a partir dos outros elementos narrativos com o intuito de compor o sentido tanto do filme quanto do livro.

3 A PERSONAGEM NA NARRATOLOGIA: QUESTÕES INTERNAS E EXTERNAS

Ao falarmos em ficção não é incomum esbarrarmos em diversas personagens características que fazem parte do imaginário social. Muitos romances e filmes, por exemplo, são marcados por uma figura em específico que se destaca antes mesmo de outros aspectos das obras. Assis Brasil salienta que:

O ficcionista deverá criar seu personagem de modo que se exponham as características que o tornam único. Como fazer isso? Pela soma e superposição de atributos da mais variada natureza, em geral contrastantes, aqueles que interessam à história. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 43).

Isso destaca a complexidade que pode ser evidenciada em algumas personagens. Ademais, uma narrativa é composta por diversos elementos que trabalham em conjunto, o que não desconsidera a relevância deles isoladamente. A personagem em muito contribui para a materialização da realidade constituída na obra e, como nos diz Assis Brasil “em algumas obras de ficção, os enredos são construídos, realmente, em torno de personagens; eles animam a ação, episódios e expõem as ideias gerais da obra.” (ASSIS BRASIL, 1979, p. 166). Algumas obras, por exemplo, não têm como foco principal o enredo. Nesse sentido, Rosenfeld destaca a importância das personagens ao afirmar que “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção”. (ROSENFELD, 2014, p. 31).

Não obstante, como evidencia o autor, “uma história interessante ajuda, mas não é indispensável. Prova disso é que existem narrativas sem reviravoltas ou eventos espantosos e que, no entanto, se consagraram”. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 30). Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, por exemplo, a narrativa decorre a partir do cotidiano, das ações e das problemáticas das personagens, traços presentes também no filme.

Compondo uma “categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos”. (REIS; LOPES, 1988, p. 217). Nessa direção, Franco Júnior caracteriza a personagem enquanto:

Um ser construído por meio dos signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos de natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de suas *ações* e/ou *estados*. (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 38, grifo do autor)

No interior das narrativas, as personagens materializam-se de diversas formas e ocupando diversos espaços e funções. Sobre o assunto, Franco Júnior (2009) delimita que as personagens podem ser definidas a partir de dois critérios principais, enquanto seu grau de densidade psicológica e de acordo com a relevância para o desenrolar do conflito dramático existente na narrativa.

Quanto à densidade, Foster (2005) traça algumas especificações para as personagens em seus estudos e as divide em duas categorias principais, as personagens planas e as redondas, que indicam, respectivamente, um aprofundamento menor e maior para o elemento. O autor constata que “o teste de um personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida – sua vida dentro das páginas de um livro” (FOSTER, 1969, p. 61). Partindo das considerações de Foster (1969), Franco Júnior (2009) destaca outras subcategorias, a personagem tipo, identificada normalmente por meio de alguma categoria social, e a personagem estereótipo, caracterizada pelo acúmulo de signos que remetem a determinada categoria social, sendo ambas as subcategorias pertencentes ao grupo de personagens planas.

No que se refere ao nível de importância para o conflito dramático, há duas categorias comumente destacadas, a de personagem central e a de personagem coadjuvante, determinadas pelo grau que suas ações têm de importância para o desenvolvimento do conflito. Assis Brasil nos informa que a personagem coadjuvante, em “seu drama mais profundo deve ser intuído pelo leitor, a partir dos elementos que encontrar na narrativa” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 91). Já quanto à personagem central, o autor explica que:

O mais correto e lógico, considerando o que vimos até aqui, seria dizer “personagem mais complexo” da narrativa. Como se trata de uma expressão longa, tenho usado o sintagma “personagem central”. Explico. A centralização implica uma atividade dinâmica, desempenhada sobre um conjunto de seres relacionados entre si. No caso, esses seres são não apenas os outros personagens, mas também o espaço em que decorre a narrativa, o tempo, o enredo. Nesse contexto, o personagem central é aquele que mais está a perigo, isto é, o que está mais vulnerável diante do conflito da história; então o leitor o acompanha com atenção redobrada e torce por ele. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 63).

Assim, uma obra de ficção é, comumente, composta de diversas personagens que transitam pelos outros elementos narrativos, principalmente obras mais extensas, caso dos romances e filmes. *A vida invisível de Eurídice Gusmão* é um romance evidentemente marcado pela presença de diversas personagens, com diferentes graus de densidade psicológica e de envolvimento no conflito dramático. Apesar disso, as personagens se materializam de um modo entrelaçado, em que a existência de uma (mesmo em se tratando de uma personagem

coadjuvante e plana) interfere ou influencia nas ações das outras e, conseqüentemente, da narrativa. Na adaptação, algumas personagens são suprimidas, mas o elemento *personagem* é igualmente importante na composição de sentido para a história. Acerca da significação das personagens, Hamon acentua que:

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o t que ela é e sobre o que ela faz. (HAMON, 1983, p.20 apud REIS; LOPES, 1988, p.216).

Acompanhar o desenrolar narrativo de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação é, portanto, acompanhar a história de diversas personagens e seu crescimento no enredo. Desse modo, figuras como a própria Eurídice Gusmão vão tomando forma e significado a partir do conjunto de ações desempenhadas ao decorrer das obras. Sobre isso, Assis Brasil reforça que “[...] é o personagem, quando bem construído, que dá sentido a tudo que acontece na história”. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 35)

Para que uma personagem seja bem desenvolvida, é necessária sua construção múltipla. Assis Brasil (2019) destaca dois pontos a serem observados, o de consistência e o de coerência. Quanto ao primeiro, o autor acentua que:

Se profundidade significa a medida que vai da superfície ao fundo, consistência espalha-se também no sentido horizontal, englobando uma tridimensionalidade nas relações do personagem com o mundo criado pela história. Dizer que um personagem é consistente significa que não apenas vemos lógica externa em tudo o que ele faz, mas também detectamos que ocorre sua plena fusão com a história. Entre história e personagem deve haver uma tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram juntos e por si mesmos. E assim passamos ao próximo tópico. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 38).

Quanto ao segundo ponto, Assis Brasil (2019) afirma que a coerência das atitudes e ações dos personagens devem ser analisados a partir de uma ótica interna.

Dentre as categorias de personagens, vale ressaltar a figura do narrador que tem a função de, “num plano interno à própria narrativa, contar a história presente num texto narrativo”. (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 40). Deste modo, o narrador de uma história é, segundo Aguiar e Silva (2007), uma criatura ficcional e autonomizada responsável por produzir o discurso narrativo. A depender da configuração do narrador, a história é apresentada sob uma perspectiva

distinta. Franco Júnior faz algumas diferenciações com base na pessoa do discurso e no grau de participação do narrador, ao salientar que:

o narrador que utiliza a 1ª pessoa do discurso (Eu/Nós) seria classificado como *narrador participante*, já que a 1ª pessoa evidenciaria sua participação na história narrada. Por sua vez, o narrador que utiliza a 3ª pessoa do discurso (Ele/Eles) seria classificado como *narrador observador*, pois a 3ª pessoa evidenciaria o seu distanciamento em relação à história narrada. (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 40, grifos do autor).

O narrador, quando não é correferencial com nenhuma das personagens da diegese³ e, por isso, não participa da história, é classificado como heterodiegético. (AGUIAR E SILVA, 2007). No romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, o narrador é observador e se constitui enquanto ponto importante para a construção das demais personagens e para a compreensão da ironia tão empregada na obra e, por isso, é uma personagem dotada de sagacidade e perspicácia. Brait afirma que “o narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem”. (BRAIT, 2017, p. 77). Além disso, os textos narrativos contam com a voz do narrador, definida por Aguiar e Silva como as

Características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto – vozes de eventuais narradores e vozes de personagens. (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 759).

Outro traço relevante referente ao narrador é a focalização, que “compreende as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor.” (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 765). O autor ressalta também que a voz do narrador tem duas funções primárias: a de representação do universo diegético e a de organizar as estruturas narrativas. (AGUIAR E SILVA, 2007). Uma das classificações da focalização é a heterodiegética, que pode ser:

Neutral – ou assim parecer –, defluindo de uma instância narrativa que cuidadosamente se dissimula ou se apaga, ou pode revestir um caráter interventivo, através de juízos, comentários, digressões e etc. Num caso ou noutro, porém, a instância narrativa que assegura a focalização não participa, como agente, da diegese narrada. (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 769).

³ Diegese é um termo da narratologia que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Aguiar e Silva destaca que a diegese pode ser compreendida enquanto o significado do texto narrativo, englobando assim “personagens, eventos, objetos, um contexto temporal e um contexto espacial.” (AGUIAR E SILVA, 2007, p.719).

Devido à profundidade e complexidade de muitas personagens, o fator representatividade também se faz importante na narrativa ficcional. De acordo com Brait, “[...] é possível verificar nesse quadro que a ideia de reprodução e invenção de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor.” (BRAIT, 2017, p. 26). Comumente as personagens retratam pessoas e, como aponta Dalcastagnè:

No interromper suas atividades e abrir um romance, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar a outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera jamais viver. Mas pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras longínquas, falar uma língua estranha, ter outro sexo, um modo diferente de enxergar o mundo. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14).

Partindo desse pressuposto, consideramos que a densidade de muitas personagens ficcionais traça um elo, mesmo que singelo, com a realidade. Apesar disso, ressaltamos que a diferenciação entre pessoa real e personagem ficcional é evidente e deve ser considerada. Uma obra de ficção tem por intuito construir uma realidade própria a partir do espaço que lhe é disposto, seja nas páginas de um livro seja nas cenas de um filme. Sobre isso, Rosenfeld reforça que:

Este mundo fictício ou mimético que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra” (ROSENFELD, 2014, p. 15).

Para que esse mundo fictício faça sentido, é necessário que haja verossimilhança, definida por Rosenfeld como “a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade.” (ROSENFELD, 2014, p. 18). Por isso, a análise de obras ficcionais deve partir de uma ótica interna, mesmo quando estas também propiciam reflexões externas. Para isso, é necessário que o estruturamento e organização dos elementos narrativos faça sentido suficiente na obra para que, naquele espaço ficcional, os acontecimentos e seu desenrolar sejam críveis.

Essa credibilidade não é diferente quando nos referimos às personagens, cuja constituição também deve se ater ao fator verossimilhança. Imersas no universo próprio de suas histórias, as personagens não dificilmente evidenciam representatividades que tendem a ser relevantes no interior da obra, mas também nos aspectos que lhe são exteriores. Dalcastagnè

ressalta que “reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas”. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 14) Nesse sentido, o universo artístico de modo geral proporciona nuances entre algumas condições sociais e culturais existentes. Por isso, é comum o sentimento de identificação de si ou do outro com livros ou filmes, principalmente com as personagens.

Entretanto, como todas as esferas da sociedade, a artística não ficaria de fora da exclusão de algumas dessas condições socioculturais. Dalcastagnè (2005) atenta para o fato de que a literatura nacional contemporânea é marcada pela exclusão de diversos grupos já marginalizados em nossa sociedade, como os negros, indígenas e as mulheres, o que também fica evidente no cinema. Neste, podemos citar o Universo Cinematográfico Marvel, franquia de filmes por muito tempo dominada pela presença de personagens masculinos, mas que passou a incluir também personagens diversificadas, como no filme *Capitã Marvel* (2019), que tem a primeira protagonista feminina da franquia. Segundo Dalcastagnè, essa ausência causa um efeito de invisibilidade desses grupos. Por isso, atualmente, é cada vez mais relevante para a literatura e também para o cinema que haja uma multiplicidade de representações e perspectivas. A partir disso:

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala. (DALCASTAGNÈ, 2005, p.16).

Quanto às representações do feminino, foco de nossas análises, não podemos deixar de citar a relevância do pensamento feminista, que aborda questões essenciais acerca da inserção das mulheres nas diferentes instâncias da sociedade. Como destaca Zolin (2009), desde a década de 1960 e com o crescente avanço do feminismo, “a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento” (ZOLIN, 2009, p. 161). Ademais, os conceitos e discussões formuladas pela crítica feminista se configuram como possível ponto de partida para a compreensão de aspectos presentes nas representações do feminino em obras literárias e fílmicas.

A partir do emprego de distintos elementos narrativos, o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação *A vida invisível* dispõem de diversas personagens femininas e se propõem a refletir sobre elas. Com isso, as diversas mulheres representadas nas obras estão presentes enquanto materialização de identidades comumente subalternas e, igualmente, são empregadas de modo a questionar essa invisibilidade tão comum.

4 A VIDA INVÍVEL DAS IRMÃS GUSMÃO: OS ELEMENTOS NARRATIVOS DO FILME E DO LIVRO

Em seu romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, Martha Batalha narra a trajetória de duas irmãs, Eurídice e Guida Gusmão, duas mulheres construindo suas jornadas em uma sociedade evidentemente marcada pela dominação do patriarcado⁴, o Rio de Janeiro nos anos 1940, e suas experiências tentando driblar essas discriminações. Contudo, as histórias das duas irmãs, que se cruzam pelos laços de família e acabam se perdendo pelos contratempos da vida, são distintas. Ainda muito jovem, Guida foge de casa para se casar com seu namorado e viver o que parecia ser uma vida feliz. O romance segue então o desenrolar de Eurídice que, consternada pela ausência da irmã, decide ficar com seus pais e viver uma vida dentro dos moldes de “normalidade” da época. Para isso, se casa com Antenor e constitui uma vida aparentemente estável com seu marido, seus filhos e seu lar.

O filme baseado na obra de Batalha, *A vida invisível*, dirigido por Karim Aïnouz, narra, de modo próprio, as desventuras das irmãs. Seguindo uma linha próxima ao romance fonte, a adaptação utiliza de algumas mudanças inerentes ao meio para construir a narrativa cinematográfica e recriar a história sob um novo olhar. De um lado, a leveza e despreensão do romance em narrar uma história complexa e cruel; de outro, uma adaptação que constrói o mesmo foco central da história, mas por uma perspectiva que pode ser entendida como mais densa, tendo em vista sua perspectiva dramática das relações entre as personagens.

O romance tem já em seu título o nome de uma das personagens centrais, apresentada diretamente nas primeiras linhas do livro. Assis Brasil (2019) ressalta que começar um romance pela apresentação de uma personagem agrega maior apreensão sobre esta. O autor complementa que “não basta descrever bem o personagem. Precisamos mostrar aspectos relevantes para a compreensão da história e anunciar o possível tema que estará em jogo. Ou seja, trata-se de agregar ao personagem já criado as características *que o ligam à história e a deflagram.*” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 64, grifo do autor). Batalha inicia sua obra apontando os maiores conflitos que se desenrolam em torno da personagem, seu casamento e a ausência da irmã, ao destacar que “quando Eurídice Gusmão se casou com Antenor Campelo as saudades que sentia da irmã já tinham se dissipado” (BATALHA, 2016, p. 9).

⁴ Segundo Lúcia Osana Zolin, patriarcalismo é o “termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo da história” (ZOLIN, 2009, p. 162).

O filme lança foco a relação entre as irmãs e, por isso, já tem em seu início as duas personagens dividindo cena. Destacando a ambientação, as irmãs são apresentadas no Pão de Açúcar (Figura 1) com o Cristo Redentor ao fundo. Ambas correm em uma mata, com Eurídice guiada por Guida.

Figura 1 – Guida e Eurídice no Pão de Açúcar ⁵



Esse início ressalta um momento de liberdade para as irmãs, o que é expresso pela ambientação natural e, conseqüentemente, mais selvagem, e pela ação das duas correrem sem algo que as possa impedir. Ressalta ainda a separação das irmãs no momento em que a Guida parece sumir pela mata e, por isso, sair do alcance de Eurídice, que se demonstra consternada pela perda de Guida. Não obstante, Eurídice passa boa parte do filme à procura de sua irmã e isso a conduz pela narrativa. Logo, os maiores conflitos da personagem também são destacados nos primeiros instantes da obra.

A cena seguinte do filme é na casa das irmãs, local importante para o desenrolar das duas personagens, visto que é junto com seus pais que a relação das duas e as escolhas tomadas por cada uma tem origem. Durante boa parte do filme e do romance, Eurídice é apresentada em enquadramentos que representam ambientes domésticos, desde quando morava com os pais até quando casou com Antenor (Figuras 2 e 3).

⁵ Todas as figuras presentes neste trabalho foram capturadas, em meio digital, do filme *A vida invisível* (2019).

Figura 2 - Eurídice e Antenor na casa do casal



Figura 3 – Eurídice e Antenor preparando o quarto da filha



Esses enquadramentos são introduzidos no filme como uma marca da divisão de papéis baseada em gêneros⁶, que circunda a sociedade apresentada nas obras. Isso também é perceptível nos momentos em que Eurídice é mostrada com sua família ou cuidando de sua filha. Desse modo, o ambiente é um elemento relevante para a compreensão dos modos como os espaços domésticos são atribuídos às personagens femininas no decorrer do filme.

O signo *casa* é empregado como um meio para expressar a pouca mobilidade e liberdade que as personagens femininas apresentam nas obras, ficando quase sempre restritas à ideia de um lar familiar. Tradicionalmente, como destaca Schmidt, a dimensão privada, incluindo a vida doméstica, era considerada menos importante e “a menos nobre parte da vida, aquela que se revestia de considerável invisibilidade, e que não carecia de investimentos de qualquer ordem” (SCHMIDT, 2015, p. 294). A autora complementa que, com o advento do feminismo, houve

⁶ De acordo com Teresa de Lauretis, “as concepções de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 211).

um rompimento nessa ordem e o privado passou a tornar-se público, fazendo com que novos sujeitos, até então tidos como irrelevantes, emergissem na sociedade (SCHMIDT, 2015). Batalha demarca em diversas passagens essa divisão de espaços na relação entre Antenor e Eurídice, como por exemplo no seguinte trecho:

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

No trecho fica perceptível como os espaços atribuídos a Eurídice são desvalorizados, uma vez que seu domínio é apresentado como “os restos”. Enquanto isso, os espaços domésticos são descritos como desconhecidos para seu marido, que ocupa espaços públicos, como os relacionados ao trabalho remunerado, o que evidencia seu papel enquanto provedor financeiro da casa. O romance expressa, da mesma forma, o quanto essa segmentação de tarefas é cansativa para a Eurídice, que se vê condicionada a cuidar minuciosamente dos afazeres da casa e do seu marido, que não estaria satisfeito até que:

seus chinelos permanecessem em paralelo ao pé da cama, que seu café fosse servido quase fervendo, que não houvesse natas no leite, que as crianças não corressem pela casa, que as almofadas permanecessem na diagonal, que as janelas fossem fechadas nunca depois das quatro, que nenhum barulho fosse feito antes das sete, que o rádio nunca estivesse muito alto ou muito baixo, que nunca, de forma alguma, ele tivesse que repetir o mesmo prato em duas refeições, e que os banheiros cheirassem a eucalipto, ele não exigia demais (BATALHA, 2016, p. 33).

Essa descrição demonstra a naturalidade com que as exigências do marido são apresentadas, o que é realçado na afirmação de que ele “não exigia demais”. Esse uso da ironia⁷ destaca o quanto o trabalho de Eurídice é desvalorizado, já que, mesmo sendo complexo e cansativo, é tido como algo simples e banal em comparação às ocupações do marido.

No filme, Eurídice é mostrada cuidando da família em diversos momentos, como na Figura 4, cena em que a personagem cuida de sua filha ao mesmo tempo em que discute com o

⁷ Função da linguagem em que há a “criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma atitude para com o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 28).

marido a possibilidade de seguir seu sonho de estudar música. Isso destaca como a adaptação acentua a dualidade de Eurídice entre cuidar de sua família e desenvolver outras funções para além do ambiente doméstico.

Figura 4 – Eurídice reunida com seu marido, seu pai e sua filha



No romance, vemos que a personagem é descrita como brilhante e inteligente, pois se lhe “dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas em branco ela escreveria clássicos” (BATALHA, 2016, p. 12). Logo, o espaço restrito ao leito familiar não lhe é suficiente. Essa dualidade representa como a liberdade que as personagens da obra buscam ainda é limitada, visto que, mesmo quando elas conseguem seguir suas próprias vontades, não se desvinculam completamente dos valores pré-estabelecidos socialmente.

A personagem passa a desenvolver diversos projetos que de algum modo muda sua realidade. No filme, as aspirações da personagem são condicionadas a apenas uma, a de se tornar pianista, sonho que tem desde jovem. Sempre que mostrada tocando, como na Figura 5, Eurídice se demonstra feliz e satisfeita, o que ressalta a liberdade assumida pela personagem ao seguir suas próprias vontades. Para isso, Eurídice sonha em estudar música na Áustria. Esses são indícios de que a personagem segue a narrativa em busca de algum grau de liberdade e de independência.

Figura 5 – Eurídice tocando piano



Toda a história do romance é narrada por uma visão externa, a de um narrador em terceira pessoa e onisciente intruso, caracterizado por Franco Júnior como:

o narrador que adota um ponto de vista divino, para além dos limites de tempo e espaço. Tal narrador cria a impressão de que sabe de tudo da história, das personagens, do encadeamento e do desdobramento de ações e do desenvolvimento do conflito dramático” (FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 42).

Por essa característica, o narrador de *A vida invisível de Eurídice Gusmão* perpassa pelo presente, passado e futuro de diversas personagens e constrói uma perspectiva ampla dos fatos da história. Além disso, o narrador se utiliza da ironia para descrever determinados episódios, não deixando de fora alguns comentários próprios acerca destes, além de focalizar as personagens em momentos específicos que são importantes para o desenrolar da história. (BRAIT, 2017). O narrador do romance é um dos pontos principais para a construção da narrativa, visto que é por meio deste que muitas das características das personagens femininas são apresentadas. Essa apresentação não é feita de forma neutra pelo narrador, daí a força da escolha de fatos a serem narrados e da ordem temporal da narrativa.

Em *A vida invisível*, por sua vez, é empregado o recurso de narração em *off*, pela perspectiva das irmãs Gusmão. Eurídice em alguns momentos antecipa comentários sobre ações que estão por vir, transparecendo alguns de seus sentimentos frente aos episódios. A personagem Guida também faz as mesmas narrações, mas em formato de cartas escritas e direcionadas à irmã, meio pelo qual alguns fatos de sua história são apresentados.

Deste modo, a adaptação segue a perspectiva ora de Eurídice ora de Guida. Segundo Gomes, “a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (GOMES, 1976, p. 107). O autor complementa que “a narração falada se processa igualmente

dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens.” (GOMES, 1979, p. 108). Assim, notamos que o filme, ao abrir espaço para as personagens femininas narrarem partes da história, estabelece um espaço para que tenham um destaque próprio e pessoal de suas perspectivas em contraste com o único narrador externo abordado no livro.

As aparências das vidas das irmãs Gusmão ocultavam uma realidade mais cruel. Guida foge com o namorado visando ser livre. No romance, o namorado da personagem é o filho de um político chamado Marcos. Já no filme, a personagem foge com um marinheiro grego de nome Yorgos. A fuga para outro país e pelos mares ressalta ainda mais a perspectiva que a personagem tinha acerca do relacionamento enquanto libertação. Essa tentativa de se desvencilhar de sua família reflete uma característica da personagem: Guida tem uma personalidade marcante em ambas as obras. No romance, a personagem é descrita como “Guida Gusmão, a mulher que nunca olhou para baixo. Guida Gusmão, que não sabia o que era fracasso, e que alimentava suas forças com as dificuldades de seu caminho.” (BATALHA, 2016, p. 95).

No livro, após ser abandonada pelo então marido, Guida é levada a buscar uma estabilidade financeira para manter sua então configuração familiar, a de mãe solo. Para isso, a personagem desenvolve alguns empreendimentos, como cuidadora de crianças e dona de um salão de beleza e também arruma alguns empregos. Contudo, apesar de obter a independência financeira em alguns momentos, Guida é condicionada a utilizar seu corpo como moeda de troca em outros, o que destaca sua difícil posição enquanto renegada na sociedade narrada. Mesmo nestes momentos, a personagem demonstra sua personalidade independente, uma vez que “ela era Guida Gusmão, a mulher que só dormia com quem queria.” (BATALHA, 2016, p. 120).

Na adaptação, temos, de mesmo modo, uma Guida forte e independente. A personagem se posiciona, igualmente, de uma forma mais livre e vívida, em que é apresentada se divertindo em festas, cercada de bebidas, cigarros e fazendo suas próprias escolhas sexuais. Além disso, a autonomia financeira da personagem também é destacada no filme, em que Guida é mostrada trabalhando em um espaço que há apenas homens, como perceptível na imagem a seguir (Figura 6).

Figura 6 – Guida em seu ambiente de trabalho



Desse modo, Guida é apresentada na adaptação a partir de diversas esferas, indo das festas que simbolizam sua liberdade, (Figura 7) até os momentos em que se reúne com sua família (Figura 8).

Figura 7 – Guida dançando em uma festa

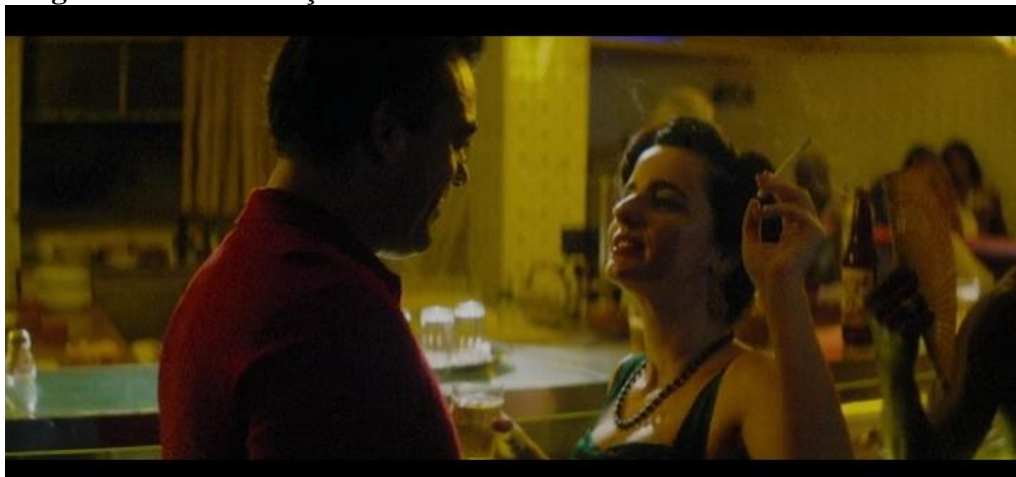


Figura 8 – Guida com seu filho



Guida é, portanto, uma personagem que tem sua autonomia determinada nas obras, mas que, ao mesmo tempo, surge como uma complementação da personagem Eurídice. Guida foi abandonada grávida pelo marido e é compelida a construir sua própria independência. Já Eurídice, sustentada por seu marido que tinha ótimos cargo e salário, é descrita em uma situação em que tem dificuldades de tomar as decisões de sua própria vida ou corpo.

A família das irmãs Gusmão representa nas obras um dos pontos de opressão. Em alguns momentos, por exemplo, as personagens são colocadas em uma condição inferior a das figuras masculinas. No romance, Eurídice absorve esse espaço que lhe é imposto e “lá de baixo Eurídice aceitava. Ela sempre achou que não valia muito.” (BATALHA, 2016, p.11). Na adaptação, por sua vez, isso pode ser notado no relacionamento de Guida com o pai, que assume um ar de superioridade em relação à filha.

A personagem é expulsa de casa pelo pai ao retornar grávida e, na representação desta cena, os atores são enquadrados diante da câmera, em alguns momentos, de modo a reforçar a posição assumida pelos dois frente ao episódio, o pai mais próximo à câmera e a Guida um pouco mais ao fundo (Figura 9).

Figura 9 – Guida e seu pai



Isso se repete na relação dos pais das irmãs Gusmão, representada na Figura 10, em que a mãe das personagens aparece, de mesmo modo, ao fundo da cena enquanto o pai recebe destaque próximo à câmera. Podemos compreender, a partir de uma comparação entre as imagens (Figura 9 e Figura 10), que essas atitudes patriarcais estão sendo perpetuadas de uma geração para a outra, uma vez que a posição de submissão por vezes assumida pelas irmãs é algo presente na relação dos pais e, conseqüentemente, perpetuado na relação entre as filhas e o pai. Desse modo, a família das personagens se configura como um dos pontos de maior

representação do patriarcado no filme e, conseqüentemente, demonstra como essas atitudes afetam as personagens.

Figura 10 – Os pais de Eurídice e Guida



Seguindo as especificações de cada meio, o romance se utiliza do modo de engajamento *contar* para representar a opressão vivenciada pelas personagens, através das narrações e das ações das personagens, por exemplo. Já a adaptação *mostra* essa opressão através da caracterização das personagens, dos posicionamentos dos atores nos enquadramentos de câmeras e em algumas falas. Guida questiona os pensamentos mais conservadores do pai ao dizer: “explicar o que, Eurídice? Que eu sou filha de um português ignorante que acha que a gente tá no século passado?”; ao mesmo tempo que esses ideais continuam sendo propagados pelas figuras masculinas do filme, como a fala de Antenor antes do nascimento da filha: “podia pintar logo o quarto de azul”⁸, em que esse personagem acentua sua preferência por um filho ao invés de uma filha.

Ademais, acreditamos ser relevante pontuar como a vida das duas irmãs se entrecruzam em um processo de inversão no final do romance. Guida, até então lutando para sobreviver por si só e tendo que se submeter a situações humilhantes, vê no casamento uma fuga disso tudo. Apesar de ter sido escolha da personagem, casar era para Guida um modo de deixar para trás tudo que tinha vivido até o momento. Já Eurídice, em contrapartida, vê nas chances de se virar sozinha, estudar e trabalhar, uma forma de liberdade que a afasta da prisão que é seu casamento. Em *A vida invisível*, a vida das irmãs traça o caminho contrário, o do desencontro. Contudo, mesmo separadas, as influências que uma exerce sob a outra são perceptíveis.

⁸ Diálogo digitado a partir de uma transcrição das falas das personagens do filme *A vida invisível* (2019).

4.1 As Guidas e Eurídice: as outras personagens femininas

Batalha, autora da obra, não apresenta como foco único do romance a vida das irmãs Gusmão. Ao longo da história, outras personagens vão sendo aprofundadas e, conseqüentemente, outras representações femininas com certo destaque, embora secundário, são construídas. Entre elas, podemos destacar a empregada da casa, Maria das Dores, que é citada esporadicamente na obra, sendo ela “mãe de dois filhos que se criavam sozinhos (...) e que agora já tinham idade para andar soltos na casa, não sendo necessário acorrentá-los no quarto para se manterem longe das facas e fogos da cozinha” (BATALHA, 2016, p.38). Essa personagem é apresentada como uma sombra na casa de Eurídice, aparecendo sempre que seus serviços são necessários.

Das Dores é uma personagem ainda mais marginalizada, visto que é marcada por gênero e raça⁹, exclusão demarcada no livro ao ressaltar que “esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama.” (BATALHA, 2016, p.38). Dalcastangè destaca o pouco espaço para personagens assim e destaca que:

Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média. (DALCASTANGÈ, 2005, p.15).

Dado seu pouco espaço para a obra e para a história desenvolvida, a personagem é demitida pela família Gusmão Campelo no desfecho do romance. Batalha finaliza as ações da personagem do seguinte modo:

Parece que Das Dores teria que operar, e mais não se soube. Antenor e Eurídice não podiam ter em casa uma empregada que não conseguisse limpar em cima da geladeira. Pagaram-lhe os benefícios, deram por fora uns tantos cruzeiros e Das Dores sumiu no mundo, tão quietinha como sempre viveu na casa de seus patrões. (BATALHA, 2016, p. 185).

⁹ A autora Bell Hooks chama a atenção para a inclusão da diversidade nos estudos feministas e acentua que, além de sofrerem com as desigualdades baseadas em gênero, as mulheres também lidam com a exclusão pautada em raça e classe. Desse modo, as discriminações com base nas classes assumidas socialmente e nos preconceitos raciais “criam uma diversidade de experiências que determina em que medida o sexismo será uma força opressora na vida de cada mulher” (HOOKS, 2019, p. 20).

Sendo assim, a personagem Das Dores é identificada na obra principalmente por sua profissão, caso que se repete ao longo do romance, aspecto comum às personagens planas (AGUIAR E SILVA, 2007). Essa personagem é apresentada no romance de modo a ressaltar a exclusão feminina, não só por parte da sociedade, representada na voz do narrador, mas também das outras personagens femininas da obra, uma vez que as ações da empregada são submissas a Eurídice, que não demonstra notar a opressão sofrida pela empregada. Isso demonstra o quanto o machismo é enraizado na sociedade em questão, a ponto de as personagens femininas, mesmo lutando por sua própria independência, também servirem como propagadoras de ações e atitudes preconceituosas. Isso é expresso, por exemplo, em um dos pensamentos de Eurídice quanto a Das Dores: “Das Dores faz tudo errado, Das Dores é muito burra, Das Dores manchou a toalha, queimou a calça, quebrou o copo, perdeu meus brincos” (BATALHA, 2016, p. 39).

Outra personagem secundária na história é Zélia, vizinha de Eurídice e que tem como maior traço de sua personalidade o de ser fofoqueira. A personagem tem seu passado desenvolvido para explicar sua personalidade. É apontado que Zélia “passou por duas tragédias na vida, que a fizeram parar de trotar. A primeira foi a morte de seu pai. A segunda foi a descoberta de que era feia.” (BATALHA, 2016, p. 18). Essa personagem constrói sua identidade na noção de que era feia e isso altera significativamente suas ações ao longo da vida. Rodeada por padrões de beleza e feminilidade impostos pela sociedade ao seu redor, a personagem deposita no casamento a solução de seus problemas e, infeliz com sua situação, torna-se “capaz de encontrar a infelicidade em todos os lados, por meio de fatos ou de boatos, distribuídos por sua imensa boca.” (BATALHA, 2016, 25). A personagem é descrita pelo narrador como tendo:

um pescoço de tartaruga, que parecia expandir-se por dentro da gola toda vez que alguém de seu interesse passava pela frente de casa. Aquela mulher era mais esquisita que um ornitorrinco, e um tipo como aquele só não causava mais estranheza porque Zélia era apenas uma entre tantas da mesma laia que habitavam aquele tempo e lugar (BATALHA, 2016, p. 25).

O trecho acima demonstra uma das características mais fortes do narrador e que é crucial para o desenvolvimento das personagens no romance: o de ser intruso. Essa é uma característica que pode ser comum em narradores heterodiegéticos, que tecem comentários ou opiniões sem neutralidade. (AGUIAR E SILVA, 2007). Diversas vezes o narrador tece comentários que exprimem opiniões e sentimentos das personagens, como a afirmação da aparência física de Zélia. Em outros momentos, o narrador reflete os ideais e pensamentos da sociedade representada. Sobre o casamento de Eurídice e Antenor, por exemplo, o narrador afirma que

“apesar de tudo, ou apesar do nada que a vida de Eurídice se tornou, *Antenor era, de fato, um bom marido*” (BATALHA, 2016, p. 76, grifo nosso).

O narrador perpetua estereótipos como, por exemplo, em relação ao comportamento de Eurídice enquanto esposa, perceptível no seguinte trecho: “há duas semanas não fazia os cabelos, e uma boa esposa deve estar sempre bonita para o seu marido, ou o marido poderá buscar na rua aquilo que não tem em casa.” (BATALHA, 2016, p. 39). Com isso, temos um narrador onisciente que demonstra parcialidade frente aos acontecimentos da história e que reflete e perpetua parte da desigualdade de gênero representada.

Desse modo, as pontuações do narrador, por vezes, se mesclam com os pensamentos das próprias personagens. Ademais, não dificilmente, o narrador se perde em suas digressões e só após longas pausas volta a retomar o foco para as personagens centrais, fato justificável por sua onisciência, que serve de pretexto para que ele perpassasse por todas as situações vivenciadas pelas personagens, centrais ou secundárias, que constituem o convívio de Eurídice e como cada uma dessas vivências vai influenciar a certo nível a história da personagem. Essas narrações de outras histórias fazem com que o desenrolar de Eurídice esteja pautado, em muito, em aspectos exteriores. E, segundo Assis Brasil, isso se constitui como apresentação indireta do personagem, que “[...]pode assumir outras formas. Há casos em que o ficcionista, ao apresentar um personagem, faz com que este nos revele outro.” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 84).

Na adaptação, as alterações nas constituições das personagens são visíveis. Isso é comum, uma vez que, conforme Stam, “uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens.” (STAM, 2006, p.41). Deste modo, *A vida invisível* traz o apagamento de alguns personagens, como Das Dores, bem como a reconstrução de outros, a exemplo de Zélia, que no filme aparece como amiga de Eurídice, como vemos na Figura 11, em que Zélia ajuda Eurídice em seu casamento. A condensação de algumas personagens implica a condensação de algumas histórias desenvolvidas no romance. Isso faz com que alguns dos acontecimentos, que no livro são mais extensos, ocorram mais rapidamente e coincidam com a atmosfera mais dramática da obra, em que os acontecimentos em si são mais importantes do que a explicação por trás deles.

Figura 11 – Zélia durante o casamento de Eurídice



Por outro lado, em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, histórias como a dos pais de Antenor são contadas para justificar determinados comportamentos das personagens. Com a morte de sua mãe, Antenor Campelo, marido de Eurídice, fica aos cuidados da tia, Dalva, que dedicou sua vida a cuidar da casa do irmão viúvo e de seus filhos. Com a influência dessa figura feminina, Antenor cresce espelhando a figura da tia na sua possível futura esposa, que “teria que ser tão boa quanto Dalva. A casa e os filhos teriam que ser prioridade.” (BATALHA, 2016, p. 80). Já casado com Eurídice, os desejos do homem se concretizam e as funções dos dois ficam delimitadas.

A personagem Antenor, no filme, adquire feitiço de figurante. Muitos dos pensamentos de Eurídice, no romance, são condicionados pelo ideal de que possui um bom marido, o que influencia em sua tomada de decisões. Já *A vida invisível* constrói a imagem de possível bom marido ao representar um Antenor preocupado com a família e, comumente, visto brincando com os filhos e resolvendo os conflitos que se desenvolvem em torno no centro familiar. Mas as opiniões de Antenor têm um efeito menor para a personagem. Entretanto, quando Eurídice decide fazer o exame de admissão para ser pianista, o marido não demonstra satisfação, o que coincide com os vetos que Antenor faz aos projetos da personagem no romance. Contudo, a falta de satisfação de Antenor não soa como uma decisão final para a Eurídice do filme. Antenor é, deste modo, empregado no filme unicamente como o marido de Eurídice e, por isso, não possui um passado demarcado.

5 EURÍDICE GUSMÃO: COADJUVANTE DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA

Uma das protagonistas centrais da obra *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, que também nomeia o livro, é Eurídice, que carrega em sua vida aparentemente simples toda a complexidade e profundidade de uma personagem dividida entre quem é e quem poderia ser. Apesar de ser um ponto fundamental para o desenrolar do romance, Eurídice não é o único foco da obra. Pelo contrário, não raramente a personagem é colocada em segundo plano para que a ênfase seja dada a outras personagens e outras histórias. Já no filme, a centralidade de Eurídice diminui já no título, em que seu nome é apagado. *A vida invisível*, igualmente, narra a história de outras personagens para além de Eurídice.

Com a partida da irmã Guida, todo o peso de um casamento regularizado e aprovado pelas famílias recai, então, em Eurídice, a única filha que restou. No romance, isso marca o início de um longo processo de Eurídice em busca por completude e desencadeia “a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido” (BATALHA, 2016, p.38). No filme, Eurídice segue marcada pela “mulher que poderia ter sido” ao pôr um fim em seu maior sonho, o de estudar música. A partir disso, a personagem passa a carregar todas as possibilidades que não se concretizaram.

No livro, Eurídice começa a desenvolver projetos que a afastem da sua posição atual. Contudo, as primeiras tentativas da personagem partem do que está mais a seu alcance, seu corpo e sua casa. De início, para se esquivar do marido que não desejava, a personagem “ganhou um monte de quilos que falavam por si, e gritavam para Antenor se afastar” (BATALHA, 2016, p.11). Alcançado seu objetivo, Eurídice começa a escrever um livro de receitas, seu primeiro projeto, o qual pretendia publicar. O livro era para a personagem como um diário, “um relato do que fez para suportar os anos de exílio doméstico, para tornar menos opressoras as paredes daquela casa” (BATALHA, 2016, p.30).

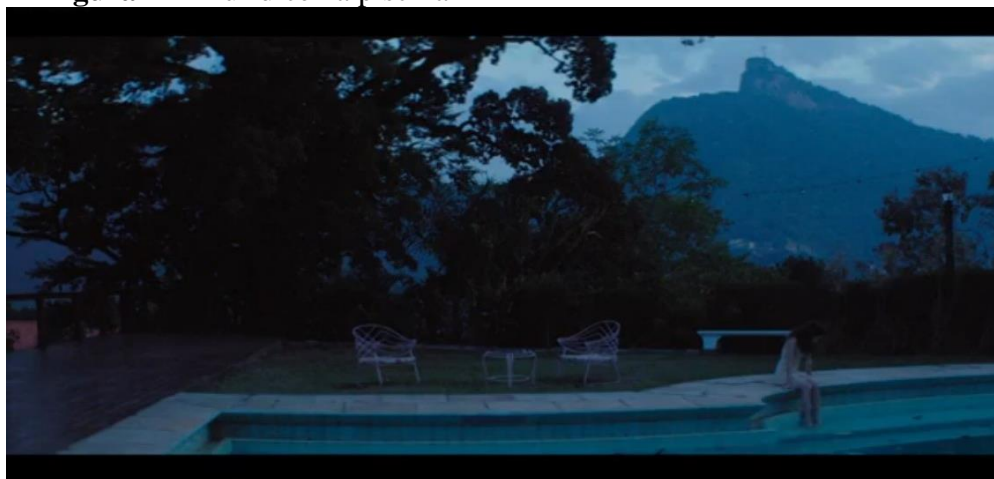
Com o decorrer da história, Eurídice desenvolve uma fragmentação em sua personalidade, que fica dividida em meio aos questionamentos que vão surgindo quanto à sua posição. A ideia de publicar o livro de receitas é prontamente rejeitada pelo marido, o que a faz refletir: “será que a vida é só isso? Com um olho ela ajudava as crianças com o dever, e com o outro se perguntava: E (sic) quando não precisarem mais de mim?” (BATALHA, 2016, p. 36). Isso evidencia essa fragmentação na identidade da personagem, que transita entre dois espaços: o entorno de seu lar e as possibilidades para além dele.

Essa fragmentação identitária faz parte da personagem desde sua infância e é descrita no livro como “a parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” (BATALHA,

2016, p. 55). O romance reforça essa segmentação da Eurídice ao pontuar que essa outra parte seria como uma personagem em separado da Eurídice que é dona de casa e mãe. Logo, essa parte da personagem representa a que quer ser livre e que, por isso, tenta desenvolver alguns projetos.

Em *A vida invisível*, a personagem se demonstra reflexiva e triste em diversos momentos de seu casamento, como após a noite de núpcias, em que caminha sozinha e pensativa, sem esboçar sinais de satisfação com a situação (Figura 12). Nesse sentido, o comportamento da personagem de se demonstrar insatisfeita com sua realidade reflete uma dualidade entre quem ela é e quem ela gostaria de ser. Contudo, essa divisão de partes é mais desenvolvida apenas no romance, sendo apresentada na adaptação de modo mais subjetivo pela personalidade de Eurídice.

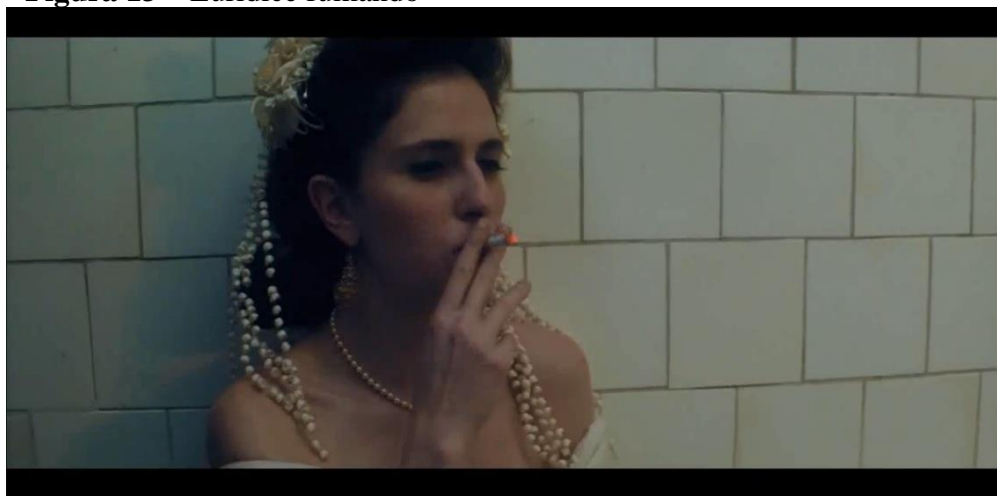
Figura 12 - Eurídice na piscina



O romance dá sequência ao segundo projeto de Eurídice, que envolve a costura. A personagem passa a costurar para os filhos e para si mesma, até expandir o negócio e conseguir alguns clientes de fora. O projeto é barrado, mais uma vez, pelo marido, assim que é descoberto. Até esse momento, a história se constrói de forma cíclica, com a personagem tentando sair das limitações do espaço doméstico e sendo impedida pela personagem Antenor, que simboliza a opressão patriarcal presente na sociedade retratada na obra. Ainda assim, todos esses projetos são atos de Eurídice em busca de libertação de seu casamento, os primeiros indícios de revolta surgidos da consciência de que ela não estava satisfeita com o lugar que ocupava.

Essa personalidade da personagem Eurídice é construída aos poucos durante o romance, a cada projeto ela descobre mais sobre si mesma. Seu nível de passividade frente às ações que a rodeiam vai diminuindo aos poucos. No filme, por outro lado, a personagem tem uma personalidade mais impositiva desde o princípio. Alguns episódios são adiantados para que isso ocorra, como o fato de que a personagem fuma, representado na Figura 13.

Figura 13 – Eurídice fumando



No romance, esse traço da personagem só é desenvolvido ao final da história. Além disso, durante a adaptação, alguns aspectos como esse estão presentes devido à economia natural ao meio cinematográfico, uma vez que o romance tem mais espaço para desenvolver gradualmente a narrativa. Essas mudanças são intrínsecas às adaptações, em que alguns elementos são modificados para dar espaço para que outros aspectos sejam ressaltados na tela. (AZÊREDO, 2012).

Na adaptação, Eurídice é impedida, por conta de uma gravidez inesperada, de realizar o que seria sua maior realização pessoal, ir para Áustria estudar música. O projeto é então adiado. Quando finalmente é aprovada na prova de admissão, a personagem mais uma vez não consegue embarcar na jornada. Apesar de uma reação desgostosa do marido, não é este que a impede. Na obra fílmica de modo geral, Antenor não exerce tanta influência na vida da personagem quanto no livro e o que impede Eurídice de ser pianista é a falsa notícia da morte de sua irmã Guida, que a deixa desconsolada.

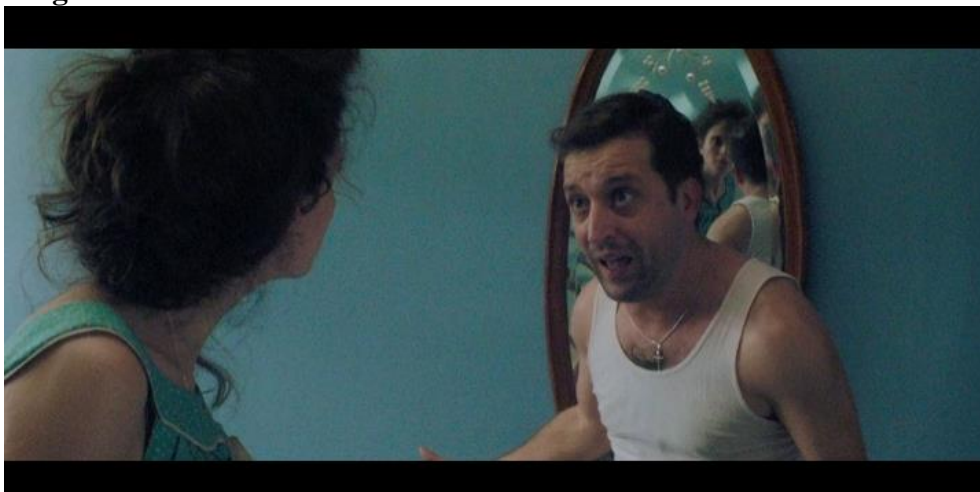
O filme é, por conseguinte, mais direcionado ao drama da vida, e os acontecimentos vivenciados pelas personagens apoiam-se nesse aspecto. Por outro lado, o romance desenvolve os episódios da vida das personagens em torno do patriarcado e como isso afeta suas ações e atitudes. Em vista disso, ressaltamos que o romance explora o conteúdo da narrativa com uma perspectiva mais política e feminista acerca das desigualdades de gênero, de modo que as reflexões que a obra proporciona tendem para uma concepção mais anti-patriarcado. A adaptação se concentra nos elos entre as personagens e aborda os problemas do patriarcado de forma mais secundária em relação à fatalidade da vida. Essas mudanças são comuns à transferência de meios, que não estão isentos de serem influenciados por questões sociais, políticas ou ideológicas da época em que a obra é produzida (STAM, 2006).

O romance ressalta desde o princípio a instabilidade do casamento da personagem Eurídice com Antenor. Já na noite de núpcias, o marido questiona a virgindade da personagem e a denomina enquanto “vagabunda”. Eurídice chora “baixinho pelos *vagabunda* que ouviu, pelos *vagabunda* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração” (BATALHA, 2016, p. 11). A passividade de Eurídice frente a algumas situações, no filme, não é a mesma. Tendo em vista sua postura mais firme, ela se posiciona melhor em alguns momentos, principalmente em relação às figuras masculinas da obra. Na figura 14, vemos Eurídice se exaltando com seu pai e o confrontando diretamente. O mesmo se repete na Figura 15, cena em que a personagem discute diretamente com seu marido.

Figura 14 – Eurídice e o pai discutindo



Figura 15 – Eurídice discutindo com Antenor



Essa evidente mudança na caracterização de Eurídice reflete um processo de atualização da personagem feita pela adaptação. Nesse sentido, Eurídice é apresentada de modo mais ativo na luta contra o patriarcado e encarando mais diretamente as situações de desigualdade que lhe são apresentadas. Com isso, consideramos que o filme desenvolve uma abordagem mais recente

do embate feminino contra a desigualdade de gênero e, conseqüentemente, se distancia da noção de verossimilhança. Já o romance, por desenvolver um processo mais paulatino da libertação de Eurídice em relação aos estereótipos que lhe são impostos, traça uma verossimilhança maior com a época representada nas obras. Desse modo, ressaltamos que o filme se apropria de sentidos existentes no romance e recria um novo significado a partir disso, movimento comum às adaptações. (ANDREW, 1992).

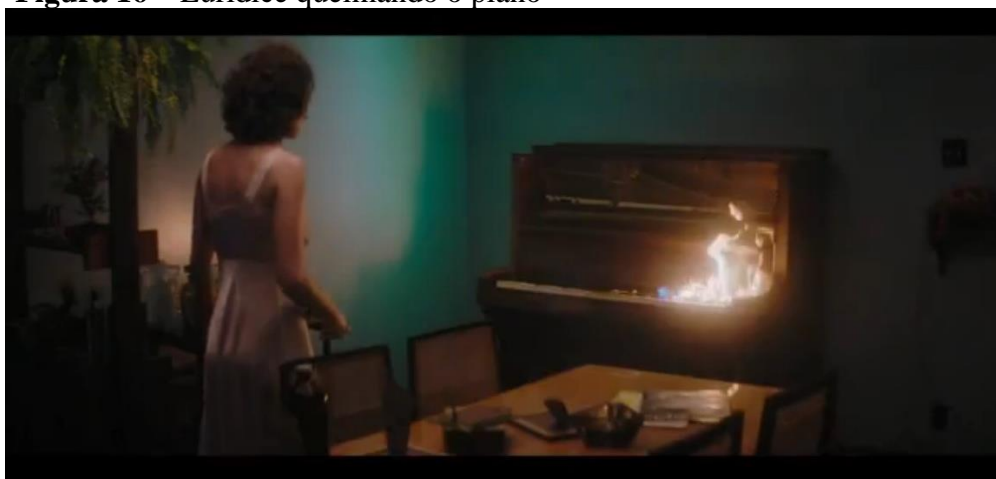
Por terem focos que se diferenciam em determinados pontos, os desfechos do filme e do livro se distanciam. Batalha conclui a obra com uma Eurídice com novos hábitos, a personagem começa a fumar, desenvolve o hábito da escrita, compra uma máquina de escrever e seus dias passam a ser confinados ao escritório do marido, se deleitando no que parece ser sua maior realização pessoal, a escrita. Com o passar dos anos, Eurídice vai reunindo seus escritos para uma futura publicação ao mesmo tempo em que acompanha as mudanças dos anos e dos desenvolvimentos que esses trazem. Já entre as décadas 1950 e 1960, Eurídice começa a cursar História na PUC e participar de algumas manifestações, além de se desprender cada vez mais de preceitos da feminilidade e dos padrões de beleza que a sociedade impunha. Portanto, o romance, ao fim da trama, representa uma Eurídice que se tornou mais segura de si.

Entretanto, a personagem não consegue se desfazer completamente da dualidade presente em sua “vida pela metade” (BATALHA, 2016, p. 58), já que continua casada e cuidando dos filhos. Eurídice busca a liberdade nas possibilidades que tinha a seu alcance, como veio fazendo desde o início de sua história, mas com mais resultados. A personagem foi da cozinha e da costura, funções comumente atribuídas às mulheres, para um espaço mais livre e público. Além disso, Eurídice, que até então direcionava seus projetos a funções socialmente tidas como femininas, passa a ocupar a esfera da criação literária que é de predomínio masculino, ainda mais se considerarmos a época representada. Assim, a personagem:

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”. (BATALHA, 2016, p. 185).

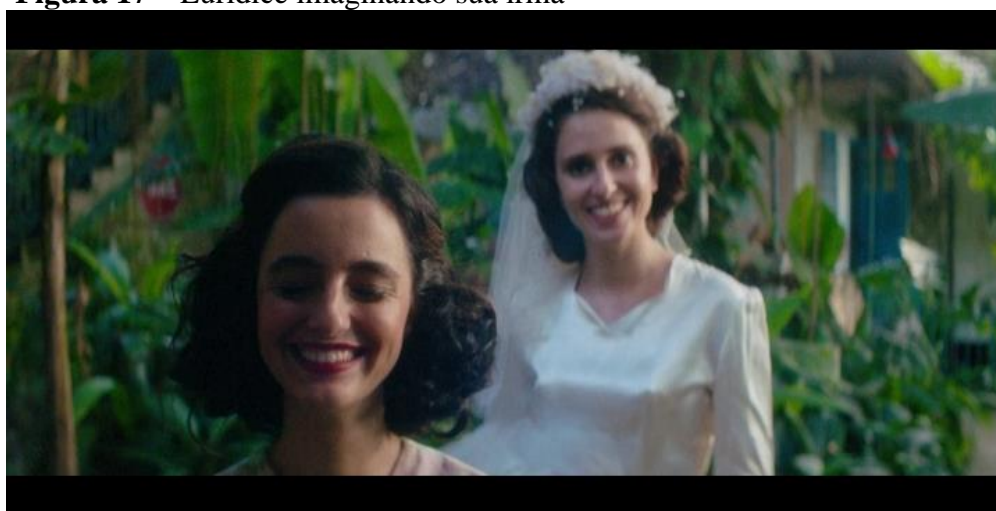
Na adaptação, após saber da falsa morte da irmã, Eurídice coloca um ponto final em seu sonho de estudar música. Isso é simbolizado pelo momento em que a personagem queima o piano, que se constitui como um dos pontos centrais da personagem ao longo da narrativa, como vemos na Figura 16.

Figura 16 – Eurídice queimando o piano



A insatisfação de Eurídice no romance acontece por desagrado em ocupar as posições e papéis que lhe são designados, por isso desenvolver seus projetos lhe faz bem. Na adaptação, sua insatisfação é maior em relação à ausência de sua irmã, sendo o piano seu modo de escapar dessa realidade. Isso fica perceptível no momento em que Eurídice, enquanto toca piano, imagina uma realidade em que Guida está presente em sua vida diferente. Podemos verificar isso na Figura 17, em que Eurídice idealiza como seria a presença de sua irmã em seu casamento. Nessa idealização, podemos notar pela expressão da personagem sua felicidade e satisfação com a possibilidade de conviver com a irmã.

Figura 17 – Eurídice imaginando sua irmã

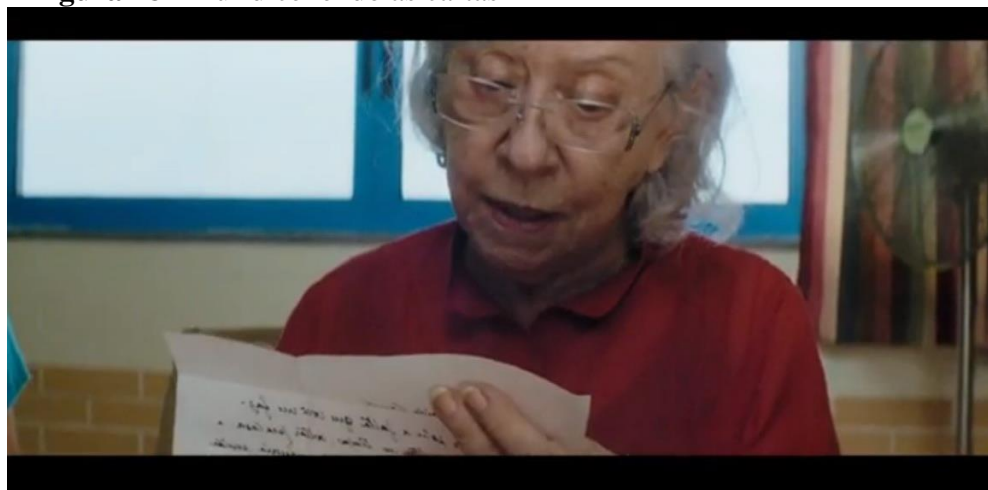


Isso demarca o desfecho da história da personagem que, após essa ação, é diagnosticada com psicose maníaco-depressiva e por isso precisa ficar internada. Todo o processo em lidar com isso não é mostrado no filme, cuja cena seguinte é a do enterro de Antenor, marido da personagem. A história de *A vida invisível* é construída em torno dos relacionamentos entre as

personagens, principalmente entre as irmãs Gusmão. O final, desse modo, tem como foco finalizar a relação das duas.

Já muitos anos após, Eurídice é representada com seus filhos e netos após a morte do marido, momento em que a personagem encontra no cofre de Antenor as diversas cartas enviadas por Guida, que eram narradas pela personagem, mas que nunca chegaram às mãos de Eurídice. As irmãs passaram todo o filme achando que estavam distantes. Guida acreditava que Eurídice era uma pianista de renome na Áustria e Eurídice acreditava que a irmã ainda morava na Grécia. Ao encontrar as cartas (Figura 18) Eurídice finalmente passa a conhecer as desventuras da vida de Guida. A personagem descobre, ainda, o endereço da irmã. Ao chegar lá encontra uma das netas de Guida, interpretada pela mesma atriz que encenou a avó. A semelhança entre a neta e Guida é o único grau de reencontro que o filme apresenta para as irmãs Gusmão.

Figura 18 – Eurídice lendo as cartas



Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a história se constitui em espiral. A vida da personagem Eurídice Gusmão gira em torno de desenvolver projetos que a tirem da sua rotina limitada ao lar e à família. Ao mesmo tempo, desprender-se desta vida parece inviável para Eurídice. No projeto final de escrita de Eurídice, mesmo tendo mais espaço para desenvolvê-lo, a personagem ainda assim não abre mão do apagamento que lhe acompanha durante toda a narrativa. Batalha destaca isso:

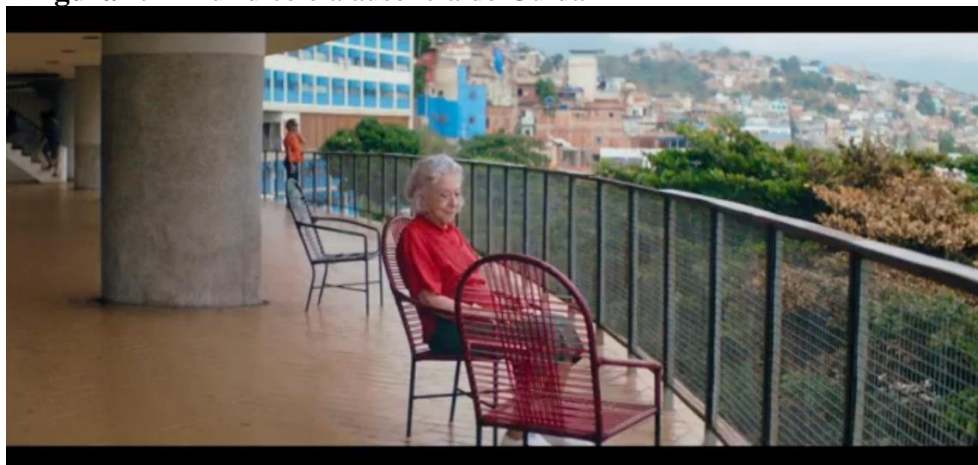
O que incomodava nessa fase de Eurídice era o olhar: ele agora parecia entrar por dentro das pessoas, como se fosse roubar seus segredos. Mas desde que a rotina de casa fosse mantida, desde que Afonso tivesse os cabelos cortados e o uniforme limpo, desde que Cecília mantivesse a saia na altura correta e não risse alto por aí, desde que os chinelos de Antenor e as almofadas do sofá estivessem no lugar correto, Eurídice podia ter o olhar que bem entendesse. (BATALHA, 2016, p. 166).

A partir disso, podemos notar que a liberdade e a busca por visibilidade da personagem, no fim da narrativa, acontecem de forma mais subjetiva. Seus conhecimentos, pensamentos, os livros que lê e os escritos são o ponto central de libertação de Eurídice. Esta, ao tomar consciência de que suas ideias e projetos, ao afetarem o convívio da família, eram barrados, passou para a alternativa que lhe sobrou, uma visibilidade que partia de seu interior para a esfera exterior.

A própria “invisibilidade” sofre ressignificações da esfera literária para a cinematográfica. No romance, a vida invisível de Eurídice é apresentada de duas maneiras. Primeiramente, suas tentativas de projetos sempre inviabilizados e suas diversas iniciativas falhas de sair da esfera privada para a pública ressaltam o quanto suas ações são tidas como invisíveis. Ademais, sua inclusão em uma sociedade machista faz com que suas vontades e opiniões não sejam levadas em consideração, de modo que sua condição de mulher é, por si só, um ponto de invisibilidade. Já na adaptação, a vida invisível se expande para as duas irmãs, o que reforça a supressão do nome de Eurídice no título. Os constantes desencontros entre Guida e Eurídice fazem com que as irmãs vivam vidas paralelas e separadas. Desse modo, a existência de uma se torna algo que não é visível para a outra.

No fim do romance, o livro que Eurídice vinha escrevendo aos poucos e guardando na gaveta é intitulado de *A história da invisibilidade*, obra em que caberia a narrativa da própria Eurídice Gusmão, mas também a de qualquer uma das mulheres apresentadas na história do livro, visto que todas sofrem algum tipo de apagamento, mesmo que de maneiras ou em graus diferentes. Em *A vida invisível*, as primeiras e as últimas cenas do filme representam as irmãs. A princípio, o desprendimento das duas nos é mostrado. Ao final, a ausência de Guida e a então solidão de Eurídice é representada pela cena em que duas cadeiras são dispostas, mas apenas uma é ocupada. Ademais, o olhar da personagem direcionado à cadeira vazia, intensifica a falta de Guida, notável na imagem a seguir (Figura 19).

Figura 19 – Eurídice e a ausência de Guida



A partir disso, as duas obras possuem figuras marcantes de personagens femininas que, de tão banais, beiram a invisibilidade e, por isso, o título do romance e do filme. Contudo, esse apagamento não é desconhecido pelas personagens, fato evidente no livro escrito por Eurídice. Deste modo, as obras constroem personagens que seguem a dificuldade de serem protagonistas de suas próprias jornadas. Essa invisibilidade é representada em Eurídice Gusmão, que não é o foco total do livro e de sua adaptação. Eurídice é construída como mais uma mulher invisível na sociedade e que agarrou as oportunidades que lhe surgiram para lutar contra essa desigualdade com a arma que lhe foi dada, sua escrita. A personagem, por fim, carrega consigo uma representação que integra todas as outras Eurídice invisíveis na sociedade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações intrínsecas entre literatura e cinema acompanham, inegavelmente, o desenrolar de diversas questões exteriores e também assimilam o passar do tempo. Com a constante necessidade de inclusão de diversidade em obras artísticas e estéticas, as produções fílmicas e literárias se abrem, cada vez mais, para a inclusão de distintas perspectivas. *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação cinematográfica não fogem a essa consideração e se propõem ao emprego de diversas personagens femininas presas a uma rede de opressão social que determina suas atitudes, comportamentos e ocupação de espaços. Nessa direção, nossa pesquisa complementa os estudos comparativos já existentes das obras, principalmente quanto ao desenvolvimento das análises, uma vez que, mesmo traçando reflexões em torno do processo adaptativo, deixamos em evidência as representações do feminino presentes no romance e no filme.

Sendo ambas as obras contemporâneas, tanto o filme quanto o livro buscam, de modo próprio, proporcionar reflexões acerca dessas figuras femininas que, ora centrais ora secundárias, carregam consigo o peso de uma invisibilidade imposta pelas circunstâncias. Contudo, não totalmente satisfeitas com as posições designadas, as personagens têm por intuito melhores condições de vida, e isso é feito com base nos meios que estão ao alcance de cada uma. Meios estes que não se fazem completamente eficazes em alguns momentos. Guida e Eurídice, durante as obras, desenvolvem funções que transitam entre espaços públicos e privados e, mesmo alcançando determinado grau de liberdade, ainda continuam imersas nos estereótipos de gênero. Isso ressalta o quanto o processo para se desconstruir as desigualdades causadas pelo patriarcado pode ser conquistado de modo paulatino. Por outro lado, nem todas as personagens alcançam essa liberdade, como Das Dores, que é condicionada a permanecer em posições subalternas durante todo o romance.

Por um lado, um melodrama fílmico e por outro um romance leve e irônico que, com visões próprias de uma mesma base narrativa, constroem a relação de duas irmãs com histórias distintas e, ao mesmo tempo, complementares. O aspecto de recriação da adaptação fica evidente no novo olhar que é construído para as personagens e, também, nas sutis ou evidentes alterações que são realizadas para fundamentar uma perspectiva mais dramática dos elos entre as personagens. As obras apresentam, em comum, representações de mulheres fortes que são marcadas por um apagamento circunstancial. Para isso, o modo como essas mulheres são desenvolvidas se altera tendo em vista a diferenciação entre a linguagem cinematográfica e a

linguagem literária, uma vez que cada meio lida com particularidades que são comuns às adaptações.

No romance, temos um desenvolvimento paulatino de Eurídice em relação à sua independência, enquanto o filme apresenta uma personagem mais incisiva em seus posicionamentos e ao enfrentar as situações de desigualdade. Guida, por outro lado, é representada em ambas as obras a partir de diversas faces que demonstram sua emancipação, seja como mãe ou como trabalhadora. Além disso, muitas outras personagens são apresentadas para auxiliarem no desenvolvimento das irmãs Gusmão, ao mesmo tempo que contribuem para demonstrar as situações de desigualdade de gênero propiciadas pela sociedade em questão, como por exemplo o narrador e as personagens secundárias do romance e os a e as figuras masculinas do filme.

O foco central das narrativas é distinto e, por isso, o desenrolar de cada uma se altera. O romance gira em torno de todas as histórias das personagens que compõem o cotidiano de Eurídice Gusmão; já o filme desenvolve mais a relação das irmãs Gusmão e como esta influencia o desenrolar de cada uma das personagens. Ademais, consideramos a relevância da personagem Eurídice que, mesmo não sendo o cerne isolado das obras, compõe uma significação importante, ao se constituir enquanto essência das figuras femininas apontadas tanto no livro quanto no filme. Sua invisibilidade propicia reflexões que se inserem na compreensão da invisibilidade de muitas outras personagens femininas, que vão além das obras.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- ANDREW, D. Adaptation. In: MAST, Gerald (org.). **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- ASSIS BRASIL, L. A. **Escrever Ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- _____. **Vocabulário técnico de literatura**. Editora Tecnoprint, 1979.
- A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Rosa Filmes. Brasil: Vitrine Filmes, 2019.
- AZERÊDO, G. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, A.; AZERÊDO, G. (orgs.). **Estudos comparados de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012. p. 133-143.
- BATALHA, M. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BARROS, A. M. de; VASCONCELOS, A. M. M. A. Nas obras A vida invisível e A vida invisível de Eurídice Gusmão: convergências entre literatura e cinema. In: RAMOS, M. M. (org.). **Mucho más que cine: história, literatura y arte em el cine em español y em português**. Madrid: Editorial Dykinson, 2021. p. 475-488.
- BRAIT, B. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRITO, J. B. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília**, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: < [A personagem do romance brasileiro contemporâneo: | Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea \(unb.br\)](#) > Acesso em: 3 de maio de 2022.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2009. p. 33-58.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 103-119.
- HOOKS, B. **Teoria feminista: Da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KOCK, I. V. **O texto e a construção de sentidos**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

LAKATOS, E. M; MARCONI, M. de A. **Metodologia científica**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

PRODANOV, C. C; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
RODRIGUES, L. Do literário ao fílmico: “A vida invisível” e a universalização do discurso a partir do uso do melodrama. **CINEstesia**, São Paulo. V.1, N .1, p. 158-17, setembro de 2020. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/issue/view/11613> > Acesso em: 3 de maio de 2022.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 9-49.

SCHMIDT, S. P. O Feminismo, ainda. In: FREITAG, R. M. K.; SEVERO, C. G. (Orgs.). **Mulheres, Linguagem e Poder - Estudos de Gênero na Sociolinguística Brasileira**. São Paulo: Blucher, 2015. p. 291-304.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. New York University. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, nº 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

VEIGA, G. L. T. **Do silêncio imanente à voz transcendente: uma leitura de A vida invisível, de Eurídice Gusmão**. In: SILVA, A. B. (org.). Campo dos Goytacazes: Multicultural, 2019. p. 189-190.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 162-183.