



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA – FCLAR

CAMILA FREITAS FRANCO

**A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E A REPRESENTAÇÃO
FEMININA: Um comparativo entre o livro de Martha Batalha e o filme de
Karim Aïnouz**



ARARAQUARA- S.P.

2024

CAMILA FREITAS FRANCO

**A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E A
REPRESENTAÇÃO FEMININA: Um comparativo
entre o livro de Martha Batalha e o filme de Karim Aïnouz**

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof^ª. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

ARARAQUARA – S.P.
2024

F825v Franco, Camila Freitas
A vida invisível de Eurídice Gusmão e a representação feminina :
Um comparativo entre o livro de Martha Batalha e o filme de Karim
Aïnouz / Camila Freitas Franco. -- Araraquara, 2024
79 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Cinema. 2. Adaptações para o cinema. 3. Cinema e literatura. 4.
Cinema e mulheres. 5. Feminismo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CAMILA FREITAS FRANCO

A VIDA INVISÍVEL DE EURÍDICE GUSMÃO E A REPRESENTAÇÃO FEMININA: Um comparativo entre o livro de Martha Batalha e o filme de Karim Aïnouz

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof^a. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

Data da defesa: 23/05/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Araraquara)

Membro Titular: Prof^a. Dra. Gabriela Kvacek Betella

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Assis)

Membro Titular: Prof^a. Dra. Edimara Lisboa

Universidade de São Paulo (USP/FFLCH)

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

“Os que ficam dão adeuses. Os que vão limpam lágrimas. Por que chorar quando se parte? Partir é uma aventura boa, [...]. Mas é melhor partir para a greve, para a luta”

(AMADO, 2008, p.322)

RESUMO

Apresentando como corpus de pesquisa o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, publicado em 2016 pela autora Martha Batalha, e sua adaptação para o cinema, filme homônimo, de 2019, realizado pelo diretor Karim Aïnouz, o presente trabalho tem o objetivo de realizar uma análise das obras com foco na forma como o feminino é representado em ambas. A ideia é analisar a partir da palavra, da imagem e do som como se manifestam as violências de gênero que acometem as irmãs Eurídice e Guida, e que se intensificam quando se estabelece entre elas uma distinção de classe. Ambientado no Rio de Janeiro dos anos 1950, o enredo se desenvolve em torno de duas protagonistas, filhas de portugueses de classe média baixa. Enquanto Eurídice é cooptada por um sistema patriarcal que transforma seu casamento em uma aliança comercial, Guida segue outro caminho. Após ser abandonada grávida pelo namorado e expulsa de casa pelo pai, se vê sozinha diante de um futuro que só lhe reserva desafios e adversidades. Tanto no texto-fonte quanto na adaptação, as figuras masculinas inseridas na narrativa articulam o afastamento das duas irmãs, sendo assim responsáveis pelas desventuras que acometem seus destinos. Sob uma perspectiva materialista histórica dialética de análise da forma, a pesquisa pretende investigar como elementos comuns se manifestam em cada meio e como cada linguagem se articula na construção das obras.

Palavras-chave: Representação feminina; Cinema brasileiro; Literatura brasileira; Adaptação.

ABSTRACT

Based on the novel “The invisible life of Eurídice Gusmão”, published in 2016 by Martha Batalha, and its film adaptation, with the same name, from 2019, directed by Karim Aïnouz, the present work intends to execute an analysis of works focusing on the way the feminine is represented in both. The idea is to analyze, using words, images and sounds, how the gender violence that affects the sisters Eurídice and Guida manifests itself, and which intensifies when a class distinction is established between them. Set in Rio de Janeiro in the 1950s, the protagonists are daughters of a poor Portuguese baker. While Eurídice is forced to get married to strengthen her father’s business alliances, Guida follows another path. After being abandoned by her boyfriend and kicked out of the house by her father, she finds herself alone, pregnant, faced with a future that only holds challenges and adversities for her. Both in the romance and in the film, the male figures inserted in the narrative articulate the separation of the two sisters, so being responsible for the misadventures that befall their destinies. From a materialist perspective of form analysis, the research intends to investigate how common elements manifest themselves in each device and how each language is articulated in the construction of the works.

Keywords: Female Representation; Brazilian Cinema; Brazilian Literature; Adaptation.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	A família encontra o túmulo de Guida
Imagem 2	Antenor intercede
Imagem 3	Eurídice agride o pai
Imagem 4	Eurídice incendeia o piano
Imagem 5	Antenor leva Eurídice ao médico
Imagem 6	Eurídice é internada
Imagem 7	Manuel entra na sala
Imagem 8	A família recebe Feliciano
Imagem 9	Guida foge para encontrar Yorgos
Imagem 10	Guida volta para o Rio de Janeiro
Imagem 11	Guida chega em casa
Imagem 12	Manuel agride Guida
Imagem 13	Guida é expulsa de casa
Imagem 14	Guida dança com Yorgos
Imagem 15	Guida chora depois do parto
Imagem 16	Filomena e Guida se conhecem
Imagem 17	Guida vai atrás de Chico na maternidade
Imagem 18	Filomena e Guida dão as mãos
Imagem 19	Filomena e Guida riem
Imagem 20	Guida desce as escadas sorrindo para Filomena
Imagem 21	Filomena e Guida são impedidas de entrar no restaurante
Imagem 22	Guida vê Manuel no restaurante
Imagem 23	Guida se veste diante do espelho
Imagem 24	Guida troca de roupa na fábrica
Imagem 25	Guida trabalha como operária
Imagem 26	Guida sobe as escadas de sua casa
Imagem 27	Guida para no topo da escada
Imagem 28	Ana bate no rosto de Guida
Imagem 29	Ana tenta impedir Manuel de agredir Guida
Imagem 30	Manuel repreende Ana
Imagem 31	Ana corre atrás de Guida
Imagem 32	Manuel ameaça Ana
Imagem 33	Eurídice dá banho em Ana
Imagem 34	Guida fica diante do túmulo de Filomena
Imagem 35	O enterro de Antenor
Imagem 36	Eurídice encontra as cartas de Guida
Imagem 37	Eurídice espera por Guida
Imagem 38	Eurídice e Guida olham para o mar
Imagem 39	Guida se levanta
Imagem 40	Guida olha para Eurídice
Imagem 41	Eurídice retribui o olhar de Guida
Imagem 42	Eurídice participa do teste de piano
Imagem 43	Eurídice ensina a filha a usar o aspirador de pó

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CAPÍTULO UM	16
2.1	Eurídice: A mulher que poderia ter sido	16
2.2.	Duas faces de uma mesma personagem	22
3	CAPÍTULO DOIS	35
3.1	Guida: Feminino em construção	35
3.2	Feminino em movimento	49
4	CAPÍTULO TRÊS	64
4.1	A mãe	64
4.2	O cemitério: A morte enquanto redenção	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: Uma questão de classe	73
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	77
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

1.INTRODUÇÃO

A vida invisível de Eurídice Gusmão é um romance de 2016, escrito pela autora Martha Batalha, que, em 2019, foi adaptado para o cinema pelo diretor Karim Aïnouz, apenas como *A vida invisível*. Ambas as obras se passam no Rio de Janeiro de 1950 e nelas acompanhamos a vida das irmãs Guida e Eurídice Gusmão, filhas de portugueses que migraram para o Brasil.

Por mais que a condução da narrativa seja distinta em cada uma das obras e por causa disso o desfecho leve a conclusões próprias de cada meio, há um elemento que se mantém. A família patriarcal é central para o desenvolvimento das personagens e dita não apenas um modelo a ser replicado, mas um código de ética a ser seguido.

Filhas de imigrantes, a condição financeira das irmãs é de classe média baixa e, justamente por se inserir dentro de um contexto machista e patriarcal, a única forma que se apresenta para elas de ascensão social se dá através do casamento. Devido à importância desse acontecimento, o pai delas, Manuel, toma frente dessa questão. Seu papel no desenvolvimento da história é de articular o casamento de Eurídice e punir Guida por fugir de casa, garantindo assim a manutenção dessa lógica e reprimindo quem tenta desarticular e confrontar tal poder.

O presente trabalho se propõe a realizar uma análise acerca da forma em que se dá a representação das personagens femininas nas obras, partindo das palavras e imagens que compõem ambas. Pretende-se, portanto, estabelecer uma proposta de leitura a partir do texto-fonte e da adaptação, relacionando a materialidade dessas construções e como se articulam enquanto linguagem. Para isso, serão referenciados conceitos trabalhados por autores como Ismail Xavier, Christian Metz e Jacques Aumont, que discutem a linguagem cinematográfica e de seus códigos narrativos, além de também referenciar autores da sociologia como Friedrich Engels, Louis Althusser, Silvia Federici e Heleieth Saffioti, para assim atribuir dimensão e profundidade ao quadro geral que se apresenta na composição de mundo das personagens.

[...]: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. (CANDIDO, 2019, p.53)

O contexto histórico no qual as obras se localizam deve ser comentado. Tratam-se de narrativas que acontecem no Rio de Janeiro do início do século XX, afetado pelo impacto das duas Grandes Guerras, mas que ainda não havia presenciado as transformações que viriam com a Contracultura e a mudança da capital nacional para Brasília. Não se trata, portanto, da “Cidade Maravilhosa” que os poetas da Bossa-Nova cantavam, remetendo mais diretamente ao aspecto sombrio da ditadura da Era Vargas. A adaptação, por exemplo, está certamente mais alinhada com a realidade urbana representada pelos filmes em preto e branco do Cinema Novo, trazendo em seu colorido uma memória muito pouco solar e vestidos muito menos esvoaçantes do que seria possível imaginar em um primeiro momento.

Sobre as personagens vale destacar que, por mais que haja o interesse de analisar todas as representações femininas presentes nas obras, serão o foco da análise as duas protagonistas, Eurídice e Guida, a fim de tencionar justamente o fato de que elas partem da mesma origem social e têm desdobramentos distintos devido a articulação de um sistema patriarcal. Apesar de comporem o universo das histórias e também demarcarem um pluralismo dentro do gênero, personagens como Filomena, Ana e a Maria das Dores serão tangencialmente discutidas aqui, partindo da relação delas com os enredos das protagonistas.

Poder se dedicar a um corpus de pesquisa recente e ainda pouco examinado por outros estudiosos motiva essa trajetória, além do fato de que esses objetos de análise permitem uma abordagem multidisciplinar, que perpassa tantos os estudos literários, quanto o cinema e a sociologia, possibilitando um exercício desafiador, porém, também abrindo espaço para propor uma metodologia de trabalho, ensaiada ao longo da dissertação.

Dessa maneira, analisar essas personagens mobiliza uma série de conceitos e por isso se faz importante defini-los. Quando trabalhado aqui o conceito de *Patriarcado*, lê-se a partir de uma leitura marxista, tratando-se assim do resultado de uma convenção social definida previamente por um grupo detentor de poder a fim de subjugar os outros para manutenção de seus interesses. *Outros* parte principalmente da conceituação de Simone de Beauvoir, sendo a mulher o elo mais fraco dessa relação (e que futuramente vai desdobrando seu entendimento e se ampliando para englobar grupos dissidentes e socialmente marginalizados, como os negros e os LGBTQIAPN+).

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; [...] O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro.

[...] Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. (BEAUVOIR, 2019, p.12-13)

E todos esses conceitos se estabelecem sob uma égide *Capitalista* de desenvolvimento de mundo, lido também a partir de Marx, sendo esta uma fase do desenvolvimento humano do processo de produção e acumulação de capital.

O que caracteriza a época capitalista é, portanto, que a força de trabalho assume para o próprio trabalhador a forma de uma mercadoria que lhe pertence, razão pela qual seu trabalho assume a forma de trabalho assalariado. Por outro lado, apenas a partir desse momento universaliza-se a forma-mercadoria dos produtos do trabalho. (MARX, 2013, p.1.071)

O Patriarcado portanto se engendra no modo de produção Capitalista através da *família*, analisada por Engels, que se torna, como formalizou Louis Althusser, Aparelho Ideológico de Estado, justamente para controlar o indivíduo inserido nesse sistema e estabelecer um padrão moral ao seu comportamento, limitando e oprimindo principalmente as mulheres destas sociedades.

Engels enfatizou a conexão entre o colapso das antigas relações de parentesco com base na comunhão de propriedade e o surgimento da família individual como uma unidade econômica. Com o desenvolvimento do Estado, a família monogâmica virou a família patriarcal, na qual o trabalho doméstico da mulher “tornou-se um serviço privado; a esposa virou a principal criada, excluída de toda participação na produção social”. (LERNER, 2019, p.49)

A partir desses conceitos, pretende-se realizar uma análise cuja metodologia se ancora no pensamento materialista histórico dialético para propor um olhar acerca do corpus trabalhado.

A dialética marxista revela-se, deste ângulo, um método de grande valor heurístico, uma vez que possibilita não somente a realização do teste comprobatório das formulações clássicas, sobretudo de Marx, como também a incorporação crítica, através da dialetização de conceitos, de formulações teóricas originadas em distintas concepções da história. (SAFFIOTI, 2013, p.44)

Tratando-se de método, frente ao texto a busca se dá por palavras que expressam para além de seus significados primários quando articuladas com outras, investigando indicativos que mobilizam a narrativa pensando na construção de cada personagem. O que a articulação de palavras escolhe comunicar diz sobre a obra, e também sinaliza o que foi ocultado. Sobre a adaptação, o que primeiro chama a atenção é como se estrutura a forma geral do filme, como se dá o desencadeamento da história, como se escolhe a passagem entre uma cena e outra, e como, dentro da unidade cênica, se dá a construção dos planos, desmontando a estrutura em pedaços. Definida a passagem a ser analisada, para além do corte que há entre planos, cada camada de imagem interessa, pensando a movimentação dos atores, proporção em tela,

postura, atuação, construção de diálogos, temperatura de cor e movimentação de câmera. Sendo uma análise de imagem voltada para a representação feminina no filme, entender de qual personagem parte o controle do olhar da cena é importante. A dinâmica do enredo se dá a partir desse movimento de som e imagem, que também evidencia no dito o não dito.

Cabe pontuar já a princípio o quanto as personagens masculinas constroem o afastamento das irmãs, se aproveitando das vantagens sociais que os homens daquela época tinham de controle da figura feminina, o que permitia a eles gerar, através da mentira, da coerção e da violência, não só a distância física e emocional das duas, mas criando também uma ruptura de classe entre elas. Separadas, as irmãs tomam rumos sociais diferentes. Guida, que após fugir de casa e ter uma reconciliação familiar negada por seu pai, se vê condicionada a levar a vida por sua conta, muito diferente do planejado para ela até então, que naquele contexto representava se casar e ocupar seus dias com a criação dos filhos e administração do lar. A partir daí, ela se submete à prostituição, ao subemprego e à caridade alheia para sobreviver. Já Eurídice aceita o casamento arranjado, sujeitando-se à condição de mulher casada, mãe e dona de casa, mantendo sua posição social de classe média em ascensão. Por mais que Eurídice tenha sua vida marcada por seu tempo histórico, com todos os fardos destinados à condição de mulher na qual ela se encaixa, é importante sinalizar que ela é uma mulher branca que desfruta de privilégios característicos de sua classe e que isso também faz parte do que a compõe e permeia sua trajetória. Inevitavelmente seu universo vai ser atravessado por aspectos econômicos específicos. Assim como Guida, que mesmo experienciando situações de vulnerabilidade, é também uma mulher branca e, mesmo se esforçando para manter uma relação de igualdade com Filomena, a distinção de raça que socialmente se estabelece entre elas não pode ser ignorada.

Nesta dissertação analisaremos uma protagonista de cada vez, destinando a Eurídice e a Guida um capítulo próprio, nos debruçando sobre seus desenvolvimentos no romance e no filme, além de um terceiro capítulo no qual analisaremos um pouco mais questões que tangenciam as duas personagens. Discutiremos a questão da maternidade e também a forma que a morte perpassa a trajetória de cada uma delas. O objetivo é, por fim, propor uma análise que se atente às questões de classe presentes nas obras, discutindo como são estabelecidas e articuladas.

Também é importante sinalizar já aqui que o filme será tratado como adaptação do texto-fonte, uma vez que se entende que o objetivo da obra era repensar o romance para um

outro meio, o cinematográfico, sem haver a intenção de transpor na íntegra o conteúdo do livro, se tratando assim de uma adaptação que, aliás, toma diversas liberdades artísticas quando comparada ao original. Ao tratar de adaptação, penso que o objetivo desta dissertação toma como perspectiva a reflexão de Robert Stam acerca dessa questão.

Quando dizemos que uma adaptação foi “infel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. [...] Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. [...] Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p.20-21)

Se para muitos autores a questão da fidelidade da adaptação é central para a discussão, o interesse neste corpus específico se dá justamente por essa subversão e pelas possibilidades que se apresentam a partir disso. Se, por um lado, o texto-fonte tenciona questões de gênero, classe e raça que a narrativa traz, na adaptação o foco é em como a separação forçada das duas impactou em suas vidas e reverberou em seus destinos, expondo uma personagem como contraponto da outra: apesar de terem a mesma origem, as decisões que ambas são forçadas a realizarem guiam seus desfechos para caminhos distintos, posicionando cada uma delas em um lugar social próprio e oposto.

É preciso dizer também que não deixa de chamar a atenção algumas escolhas dos autores das obras. Na construção do texto, o narrador de Martha Batalha opera de maneira fluida e corriqueira, articulando sua crítica social principalmente através da ironia. São inúmeras as passagens que o leitor se depara com trechos tão chocantes que nos fazem rir de nervoso, ou chorar sem o menor indicativo prévio. Já Karim Aïnouz traz, a partir do seu ponto de vista de autor, o peso de seu tempo histórico, muito alinhado a discussões e debates feministas de sua época. A maneira com a qual ele articula a estética e o tempo, propondo dentro de uma estrutura clássica e própria do cinema de melodrama, dimensiona temas presentes no romance e os aprofunda. Tratam-se de articulações políticas comuns, mas com abordagens próprias.

Poderíamos a partir daí nos debruçar em questões já tão debatidas sobre se há um *olhar feminino* específico e próprio, se o *ser mulher* registra na obra de arte suas marcas mesmo quando não é essa a intenção. Muito poderia ser dito, muitos exemplos poderiam ser

mencionados e possibilidades poderiam ser aventadas, porém, não passariam de conjecturas. Não sabemos se Batalha trabalhou sua escrita dessa maneira por se sentir mais confortável assim, se foi uma decisão consciente ou ocasional. Nem sabemos o quanto de trabalho antecede a obra que Aïnouz assina, não sendo possível mensurar todas as contribuições diretas ou indiretas que sensibilizam um diretor e que permanecem impressas no filme. Por essa razão, nosso interesse central aqui será o romance e sua adaptação apenas, centrando nossa atenção na estrutura de ambas e em suas linguagens específicas.

2.CAPÍTULO UM

2.1 Eurídice: A mulher que poderia ter sido

O capital tinha que nos convencer de que o trabalho doméstico é uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude, para que aceitássemos trabalhar sem uma remuneração. [...] No entanto, não existe nada natural em ser dona de casa, tanto que são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamento diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida. Mesmo assim, dificilmente se têm êxito. (FEDERICI, 2019, p.43)

A história de Eurídice no romance é, antes de mais nada, a história de uma dona de casa. Uma mulher anulada por essa condição, mas não apenas por isso. O sufocamento da protagonista se constrói a partir da submissão que a família lhe impõe. Família essa, pensada como ferramenta ideológica para manutenção do poder patriarcal.

O narrador escolhe começar a história com o dia do casamento da personagem. Chama a atenção a escolha desse primeiro evento para iniciar o livro. Não é escolhido o nascimento da personagem, ou quando ela falou sua primeira palavra, ou sua primeira aventura da infância, ou seu primeiro amor. A vida de Eurídice começa para o leitor a partir do laço matrimonial, motivado não por ela, mas orquestrado por seu pai, Manuel. Isso sinaliza o momento histórico no qual a trama se localiza, e também sobre os lugares sociais que eram permitidos às mulheres ocuparem naquele contexto. A história de uma mulher como Eurídice só começava depois do casamento, e com essa união novas regras se estabelecem.

A partir disso, vemos o desenrolar de seus primeiros anos de casada, sua vida como dona de casa e o nascimento dos filhos. “*Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras ‘Do lar’*” (BATALHA, 2016, p.11). Nesse trecho o narrador traz para o leitor a própria percepção que Eurídice faz de si: não atribuindo *valor*, aqui articulado tanto no sentido de juízo moral quanto de índice monetário, à sua participação dentro da construção familiar. Dentro da sociedade capitalista, o fato de o trabalho doméstico não ser remunerado, aprisiona, em sua maioria mulheres, à condição de subalternidade diante de seus maridos por sua contribuição nessa relação não ser propriamente em dinheiro.

Antenor Campelo, o marido, trabalha no Banco do Brasil, o que proporciona à família status de classe média em ascensão. É a situação financeira que permite a protagonista ter uma empregada doméstica. A chegada de Maria das Dores liberta, até certo ponto, Eurídice das obrigações com o lar, podendo a partir daí se aprofundar em uma jornada pessoal, na qual a simples necessidade de preencher o tempo livre se revela como uma incessante busca por uma razão de viver.

Sobre essa construção de subjetividade da protagonista vale mencionar um ruído que parece transparecer na obra. O título traz o nome de solteira da personagem, sendo assim a história de Eurídice *Gusmão*, e não de Eurídice *Campelo*, o que pontua um aparente desconforto da personagem em ocupar esse papel de esposa, de se identificar com essa imposição social. O propósito da personagem constantemente entra em conflito com os interesses de Antenor, que teme que o sucesso da mulher represente uma ameaça ao seu poder de patriarca dentro da estrutura familiar.

O aspecto da virgindade também permeia todo esse acordo matrimonial. Durante a primeira noite com o marido, Eurídice não sangra, e a partir daí seu casamento é perpassado por inúmeros episódios nos quais Antenor a confronta a respeito disso. Vale ressaltar que o gatilho simbólico do qual ele se apropria para retomar esse desentendimento é o álcool. Por uma pressão social, ele é atormentado pelo que poderia significar ter casado com uma mulher que não fosse virgem e só quando bebe se permite externalizar isso. Com o decorrer da narrativa, o leitor descobre que se trata provavelmente de uma condição fisiológica da protagonista, uma vez que aconteceu o mesmo com sua mãe e irmã. Exigir a castidade da mulher opera dentro dessa estrutura de controle: se impõe um valor moral a certo comportamento, esvaziando dessa forma as possibilidades de contestação, cerceando a liberdade e alienando-a.

Assim o casamento não só fortalece as relações de dominação do patriarcado como encaminha a mulher para uma maternidade compulsória. “*Responsável pelo aumento de cem por cento do núcleo em menos de dois anos, Eurídice achou que era hora de se aposentar da parte física de seus deveres matrimoniais.*” (BATALHA, 2016, p.11). Ela é responsável por gerar os herdeiros que irão perpetuar o sobrenome do patriarca. Sendo assim, Eurídice é constantemente confrontada pelo marido sobre o tipo de exemplo que ela passa através de suas atitudes aos filhos. Como engrenagem nessa estrutura, seu papel devia ser manter a ordem familiar, doutrinando os filhos com a ideia de que a vida que levavam (inseridos em

padrões de cis heteronormatividade) era o único modelo possível de felicidade plena. Não era legítimo, portanto, que a protagonista, uma vez constatando sua infelicidade em atender as demandas de um casamento naqueles moldes, saísse de tal situação. O fato de Antenor representar o que se apontaria como ideal, já que cumpria com suas obrigações como provedor familiar, legitimava a prisão da mulher naquela condição. Para escapar do interesse sexual do marido e interromper a “*parte física de seus deveres matrimoniais*, a personagem ganhou um monte de quilos que falavam por si, e gritavam para Antenor se afastar.” (BATALHA, 2016, p.11).

Não se pode perder de vista que Eurídice além de invisibilizada devido sua condição social e de gênero, é também ofuscada pelo narrador o tempo todo, tendo sua narrativa interrompida por outras histórias a cada capítulo. Seja por Zélia, Maria das Dores, Guida, Ana, Maria Rita, Eulália, Isabelle, Henriqueta, Cecília, ou também por personagens masculinas, já na estrutura o elemento da invisibilidade se manifesta. Não só sua vida é deixada de lado para gerir a estrutura familiar, como também sua história vai sendo interrompida por tantas outras personagens que compõem seu universo.

A culinária é a primeira válvula de escape de Eurídice, que se vê autorizada a se aprofundar no assunto uma vez que o resultado final atende às demandas familiares que lhe são impostas, e a ajuda a estar em linha com seu papel. No entanto, a Eurídice é permitido se dedicar à atividade de cozinhar enquanto isso se limite a se alimentar e alimentar os seus. Quando surge nela o desejo de registrar suas receitas em um livro, Antenor logo delimita até onde ele permite que ela chegue, sem deixar que esse passatempo ultrapasse a porta de casa.

“Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” [...] E Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. (BATALHA, 2016, p.32)

Já que o objetivo de Eurídice era publicar suas receitas, ao usar a palavra “*besteiras*”, Antenor associa o sonho da esposa a isso, já também demarcando o próprio desinteresse no assunto. Além disso, quando diz que seria “*um livro feito por uma dona de casa*”, o marido enfatiza a posição social a fim de desqualificar a mulher, evidenciando que, para ele, Eurídice era apenas isso: ao escolher “*dona de casa*”, Antenor exclui uma série de outras palavras que poderiam representá-la, como se sua subjetividade se resumisse ao lugar de subalternidade que o casamento lhe impôs. Em sua fala, ele menospreza o lugar social que Eurídice ocupa e,

o fato de ter sido criada em uma redoma de proteção familiar, impede a protagonista de ter discernimento a respeito de si mesma, o que a leva a acreditar nas figuras de autoridade que atravessam seu caminho, sejam os pais ou o marido. Magoada pelas palavras do marido e por toda a situação, Eurídice joga no lixo seu caderno de receitas, na tentativa de aceitar a opinião de Antenor. No entanto, de madrugada, enquanto todos dormem, a personagem resgata seu livro. Ela tenta se convencer que não sabe a razão de estar fazendo isso, mas pode-se interpretar que é uma maneira que ela encontra de resistir à dominação, lutando de certa forma contra a invisibilidade que é submetida.

Levantou-se, calçou os chinelos e foi até a cozinha revirar o lixo. O caderno estava coberto pelos restos do pavê, chumaços de folhas grudadas por causa do creme de chocolate. [...] Mas que importância teria em ver ou não a receita do doce? Nem sabia por que estava resgatando aquilo. Eurídice livrou-se do pensamento enquanto limpava com um pano a capa preta de seu caderno. [...], guardou o volume por trás dos exemplares da Enciclopédia que decoravam a estante da sala. (BATALHA, 2016, p.35-36)

É depois dessa primeira grande frustração de Eurídice, que Antenor contrata Maria das Dores. Nessa passagem, o narrador decide delimitar o alcance da participação da personagem no romance, retomando através da escrita as relações de poder que se estabelecem entre a burguesia e a classe trabalhadora: assim como à empregada só cabe ocupar os espaços de subalternidade, no romance ela também vai ser deixada de lado, só sendo requisitada a sua presença quando esta estiver a serviço, literalmente, da protagonista. “*Mas esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama.*” (BATALHA, 2016, p. 38). É na omissão que se revela a história de Das Dores, história tão comum a outras muitas mulheres, que assim como ela são postas em segundo plano não apenas por sua condição de gênero, mas de raça e classe também. Em seguida, o narrador enfatiza que “*esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido.*” (BATALHA, 2016, p. 38). Independente do recorte de feminino que aqui é acionado, essa passagem é significativa para o romance como um todo quando se analisam as mulheres retratadas. Essa é a história de uma mulher que poderia ter sido o que quisesse, mas a quem não foi concedido nem o direito de decidir sobre sua própria vida.

Em meio a episódios de radionovelas e idas ao salão de beleza, Eurídice lê no *Jornal das Moças* sobre corte e costura, surgindo assim um novo interesse para ela. A personagem

então passa a insistir com o marido para ter permissão de comprar uma máquina de costura: “*Se é para eu voltar a ter paz nesta casa, compre logo essa máquina, mulher!*” (BATALHA, 2016, p. 40). Intensamente dedicada ao novo projeto, Eurídice logo começa a aceitar encomendas sem que Antenor saiba. Quando o marido descobre, assim como aconteceu anteriormente com o livro de culinária, ele a proíbi de continuar, evocando questões morais para fortalecer seu argumento.

E era também por estar preocupado com o que os outros iam dizer que não queria que sua mulher costurasse para fora. Iam achar que ele era homem de menos porque a mulher trabalhava demais. (BATALHA, 2016, p.52)

Nessa passagem o narrador faz um jogo de palavras que associa ser e fazer: Antenor “*era homem de menos*” porque Eurídice “*trabalhava demais*”, marcando que a ação é que define o valor do sujeito enquanto indivíduo para ele. Não importava a opinião da mulher ou o bem-estar da relação dos dois, mas a opinião dos “*outros*”, o peso de manter firme a estrutura da família utópica, da família enquanto aparelho repressor. O que de fato está em jogo é o papel que cabe a cada um deles performar.

Vale pontuar que é sempre quando Eurídice flerta com o mundo do trabalho, quando ela tenta monetizar uma atividade bem sucedida, que Antenor vem e age como figura proibitiva. Não é permitido a ela a emancipação profissional uma vez que essa liberdade poderia representar o fim da dependência financeira do marido e da necessidade de permanecer com aquela união. E a forma como não só ele, mas o próprio inconsciente da protagonista revisa alguns incidentes evidencia as marcas da violência não só simbólica, mas psicológica, que recai sobre ela.

Eurídice não usou as mãos para proclamar a independência, mas para cobrir o rosto cabisbaixo. Ela sabia que o marido tinha razão, dentro de tudo aquilo que parecia razoável, [...]. No dia da briga do ateliê Antenor falava cada vez mais alto, e Eurídice cada vez mais baixo. (BATALHA, 2016, p.74)

Dentro dessa lógica de desacreditizar seus sentimentos, há no quarto capítulo do romance uma passagem importante. Nos é relatado pelo narrador a respeito do passado da protagonista, e descobrimos que o primeiro interesse de Eurídice foi a música. Seus pais permitiram que ela aprendesse a tocar flauta como “*um meio de aumentar as prendas da filha para que fizesse um bom casamento.*” (BATALHA, 2016, p. 61). No entanto, também nesse momento, seu talento tentou transpor os domínios do lar: tocava tão bem que foi convidada

por Villa-Lobos para estudar em um conservatório. Mas tamanha honra lhe é negada por decisão dos pais, decisão essa que ela futuramente, já adulta, tenta legitimar.

A Parte de Eurídice que Não Queria que Eurídice Fosse Eurídice reforçava os argumentos dos pais. [...] Seria o convívio entre artistas benéficos para uma donzela em formação? [...], artistas são os outros. (BATALHA, 2016, p.61)

Assim como para a personagem da adaptação, a música faz parte da trajetória de Eurídice e simboliza um rompimento entre sua personalidade do presente, *Eurídice*, e do passado, *A Parte de Eurídice que Não Queria que Eurídice Fosse Eurídice*. No filme, ela se esforça para participar de uma audição de piano para estudar em Viena. No entanto, em seu desfecho Eurídice rompe com esse sonho e incendeia o instrumento, materializando a morte de sua subjetividade. Queimar o piano faz com que das cinzas do incêndio surja uma outra Eurídice, que depois acompanhamos já na velhice.

Devemos admitir que o capital tem sido muito bem-sucedido em esconder nosso trabalho. Ele criou uma verdadeira obra-prima à custa das mulheres. Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só. (FEDERICI, 2019, p.43)

Quando Silvia Federici argumenta em seus textos que o que se entende por amor muitas vezes se trata apenas de trabalho não remunerado ajuda a compreender quais são os limites do trabalho para Eurídice: sua força produtiva só pode ser empenhada naquilo que já é pacificado como função compulsoriamente feminina. Ocupar uma posição de controle sobre a própria carreira, e mesmo ter uma carreira, permeia uma experiência masculina no tempo histórico no qual a personagem se encontra.

Os filhos são retomados com frequência por Antenor e instrumentalizados em sua retórica de cerceamento da esposa. Se, para ele, é sua função acordar cedo e ir trabalhar para manter a casa, recai sobre os ombros de Eurídice a responsabilidade de educar a prole. Porém, esse destino não parece suficiente para a personagem, que mesmo se dedicando aos filhos e fiscalizando as funções de Das Dores, ainda passa boa parte de seu tempo infeliz. Só quando a tristeza de Eurídice se aprofunda e passa a prejudicar o andamento da rotina do lar, a condição da mulher desperta a atenção de Antenor, sendo central nesse episódio ter em mente que, o quadro depressivo no qual a personagem lentamente se afunda só passa a interessá-lo porque o mau funcionamento dela (trago aqui a ideia de *mau funcionamento*, algo que num primeiro momento se atribuiria a um objeto, porque para ele é disso que se trata em

grande parte, a esposa é mais uma engrenagem que opera no funcionamento e na manutenção daquela estrutura familiar) pode vir a factualmente afetar a sua vida, e mais do que isso, manchar a sua reputação e por em cheque a forma como ele conduz seu casamento. Apenas quando os sentimentos de Eurídice se mostram capazes de mexer com o lugar social que Antenor ocupa é que ele cede a ela um fragmento de liberdade: ele permite que ela receba sua irmã em casa, para morar com eles. Guida passa então a representar, durante certo tempo, uma ocupação para Eurídice, sendo uma companhia que não só compreende em certa medida sua condição de mulher como também estabelece com ela um vínculo afetivo poderoso. Ela foi para Eurídice quem mais a acolheu na infância, e também quem lhe introduziu a todo um universo de regras e costumes “femininos”.

Mas a presença da irmã de forma constante não perdura por muito tempo e mais uma vez a personagem se vê diante do vazio ao qual está condicionada. Cresce no interior dela o que Betty Friedan chama de *o problema sem nome*: depois de realizar o sonho do casamento com um homem ideal, ter filhos, aprender a cuidar do lar e cumprir todas as necessidades diárias que lhe cabiam, ela se via sem rumo ou motivação pessoal, o que fazia com que se perguntasse se a vida para ela seria apenas aquilo.

A vida voltou a ficar em silêncio, o dia voltou a ter mais horas do que devia. Antenor tinha o trabalho, Das Dores tinha a faxina, os filhos tinham a vida toda. E Eurídice, o que tinha? (BATALHA, 2016, p.161)

A partir daí vai sendo contado pelo narrador o desfecho da história de Eurídice, que trataremos em seguida.

2.2. Duas faces de uma mesma personagem¹

A sociedade burguesa amarra a mulher a um vício econômico intolerável, pagando pelo seu trabalho um salário irrisório, é uma sociedade que priva a mulher do direito que todo cidadão dispõe de elevar o tom de sua voz para defender os seus interesses quando estes são pisoteados, [...]. (KOLLONTAI, 2021, p.52)

Se, no romance e na adaptação, Guida segue um desenvolvimento diferente em cada uma, na história de Eurídice há uma distinção temporal e também de final. Enquanto o texto-fonte busca relatar ao leitor todas as desventuras da protagonista ao longo de sua

¹ O presente capítulo foi publicado em forma de ebook no *Parafernália Literária: Estudos Sobre Crítica, Poesia, Drama e Relações Intersemióticas (Vol.II)* (Pangeia Editora - 2023), e foi revisado para essa dissertação.

trajetória de vida, a adaptação foca em um episódio central para formação dela, responsável pela ruptura definitiva entre seu passado e futuro.

Mesmo tendo, em ambas as obras, o mesmo recorte social, os rumos e desfechos da Eurídice literária e da Eurídice cinematográfica não são iguais. Uma personagem não é necessariamente a outra. Compartilham o mesmo nome, e ocupam o mesmo lugar, no entanto, não dividem a mesma identidade. Por mais que desempenhem os mesmos papéis de filhas, esposas e mães são mulheres que reagem de formas distintas e, principalmente, com desfechos diferentes.

Faremos aqui um comparativo do fim de ambas as obras, contrapondo a análise de discurso e a análise de imagem, a fim de investigar como cada uma articula os elementos próprios de suas linguagens para concluir a jornada de Eurídice, problematizando a representação de feminino que cada uma desenvolve.

O TEXTO-FONTE

Misturando a leveza da crônica com aspectos de fluxo de consciência, o romance nos apresenta como se desenvolve a vida de Eurídice a partir do seu matrimônio e, assim, o casamento toma centralidade na construção de universo da personagem, uma vez que é a partir desse evento que a história se inicia.

“O seu trabalho é cuidar da casa e das crianças. [...] Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito para eu sair e trazer o salário pra casa” (BATALHA, 2016, p. 53). Nesse trecho é demarcado no texto o espaço que é permitido à Eurídice ocupar: ao usar a palavra *“trabalho”*, Antenor mobiliza toda uma memória que se associa, de obrigação, missão, função, marcando que cabe a ela cumprir seu dever dentro da estrutura social que o casamento lhe impõe. A palavra *“responsabilidade”* também vem a serviço dessa mesma articulação. Aqui se evidencia a preocupação do marido não com a esposa, mas com a maneira que a falha dela poderia abalar seus resultados profissionais e ferir sua imagem de homem provedor, sendo a mulher, portanto, mera engrenagem dentro da estrutura da família patriarcal. A única função de Eurídice após o casamento é ser mãe e criar seus filhos para que eles mantenham vivo o legado familiar. A partir dessa união, a personagem se submete às regras de comportamento sociais próprias da posição que passa a ocupar.

É através do homem que as mulheres recebem ou perdem acesso aos meios de produção e a recursos. É por meio de seu comportamento sexual que ganham acesso à classe. (LERNER, 2019, p. 265)

O romance articula o casamento como sendo o único meio para a personagem realizar certa ascensão social, já que poucas eram as profissões que ela poderia ter para além do universo do lar, e também como consolidação da estrutura familiar enquanto instituição de poder e dominação patriarcal e capitalista.

Apresentado como funcionário do Banco do Brasil, Antenor proporciona à família renda suficiente para que a esposa não precise trabalhar, tendo ainda a possibilidade de ter uma empregada doméstica que a ajude com a casa. Dado seu recorte social e por desfrutar de privilégios próprios de sua classe, a protagonista pode usar seu tempo livre para se dedicar a uma série de atividades. Com esse elemento em mente é possível captar o ruído existente nos embates dos dois: na busca por algo que dê sentido a sua vida, Eurídice acaba esbarrando na possibilidade de profissionalizar seus passatempos, mas constantemente é freada por Antenor, que enxerga nesse movimento da esposa uma tentativa de competição com ele, uma tentativa de usurpar dele o poder de patriarca.

Assim, é possível estabelecer que há no cerne do conflito uma disputa de autoridade. Se Eurídice obtém sucesso com suas empreitadas, o marido passa a ter de tratá-la como igual, não mais podendo a subjugar conforme lhe é conveniente e, considerando o meio social no qual a história está inserida, ainda correndo o risco de ser apontado pelos outros como leniente, por não ter imposto limites à mulher.

O primeiro dos conflitos ocorre quando Eurídice, por cozinhar muito bem, decide escrever um livro de receitas. O marido usa o deboche como ferramenta para desencorajar a mulher e a colocar em dúvida quanto a sua própria capacidade. Depois, quando ela compra uma máquina de costura e começa a fazer vestidos sob encomenda para as vizinhas, mais uma vez se estabelece um conflito entre o casal.

Mas, ao mesmo tempo que Eurídice vai tendo sua liberdade cerceada, a personagem parece desenvolver mecanismos de autoproteção. A partir do momento que ela percebe que não terá permissão do marido para transpor os limites do lar, ela passa a resguardar para si tudo aquilo que a ajuda a se fortalecer e compor sua subjetividade. Depois de infinitas tardes sentada na sala, encarando a estante de livros sem de fato enxergar o que havia diante de si, Eurídice percebe uma porta se abrir, um mundo novo que se apresenta para ela na forma das

histórias contidas justamente naqueles livros que até então ela não via. Perdida em seu olhar vazio durante muito tempo, ela não foi capaz de ver que havia ali algo que pudesse tomar para si sem deixar rastros que chamasse a atenção do marido.

O fato é que a personagem começa a ler, um livro atrás do outro, até que se vê preenchida pela vontade de contar e a partir de então passa seus dias escrevendo. Porém, a protagonista não mais ambiciona a publicação, se contentando em guardar seu trabalho em uma gaveta, trancado à chave. Uma vez que o presente capítulo se propõe a analisar o desfecho dessa face da representação de Eurídice, é importante considerar essa transformação de postura pela qual a personagem passa.

Além de escrever, Eurídice também começa a fumar e, talvez só para manter o caráter de aventura que toda essa novidade traz à sua vida, ela deliberadamente esconde o hábito dos outros moradores da casa. A única pessoa que percebe é Das Dores, que sente o cheiro do cigarro e passa a acobertar o segredo da patroa.

Começar a fumar naquela altura da vida lhe parecia genial. Cada cigarro era um grito de liberdade que se consumia em si, sem deixar pistas. [...]. Ganhou também um olhar seguro, que vinha da mistura das baforadas que soltava com os livros que lia. [...]. [Das Dores] Ela via a patroa se trancar no banheiro, sentia o cheiro de cigarro saindo pelo basculante e ouvia os esguichos de perfume que Eurídice jogava no ar, para enganar a si mesma, achando que tinha enganado Das Dores. A empregada não ligava. Achava inclusive que Doneurídici tinha demorado muito para achar um paliativo. (BATALHA, 2016, p.163-164)

E por que Antenor não proibia as leituras da mulher? A estrutura do romance nos revela pistas que justifiquem tal questão. O capítulo no qual nos é narrada essa nova jornada de Eurídice se inicia contando que, após Antenor receber uma promoção no Banco do Brasil, a família irá se mudar. Em certa medida, é sugerido ao leitor que possivelmente o marido estivesse ocupado com outras coisas. Com os filhos já crescidos e com uma empregada para cuidar do dia-a-dia do lar, Eurídice deixava de ser foco de sua atenção.

A emancipação intelectual da personagem desperta a atenção de outras mulheres para além de Das Dores. Se por um lado, Guida não parece se interessar por nenhum aspecto que tange esse tema (seu filho, Chico, se revela até mais curioso que a mãe, uma vez que, assim como a tia, também se reconhece como um ávido leitor), o comportamento de Zélia, a vizinha, é especialmente tóxico: ela enxerga na postura de Eurídice algo de prepotente, como se a protagonista estivesse fazendo aquilo para evidenciar propositalmente a mediocridade das outras mulheres do bairro.

Eurídice deixou de respeitar as leis da moral e dos bons costumes, por continuar cumprimentando a Sílvia depois do desquite. Não quis participar do Conselho Tijucano contra o Comunismo, [...] Estavam todas muito tristes pela moça. E, quando ela passou a usar um turbante verde-água, ficaram muito felizes, porque podiam ficar ainda mais tristes por ela. Eurídice já não se importava com a aparência. (BATALHA, 2016, p.168)

A leitura muda não só seus pensamentos, mas também suas atitudes. Nessa passagem ao falar de “*desquite*”, “*Comunismo*” e “*turbante*” é possível analisar que as perspectivas morais, ideológicas e de beleza da protagonista subvertem o esperado e, em decorrência disso, Eurídice cada vez mais se distancia da imagem que projetavam dela. Há também um dado nesse trecho que não pode ser ignorado: existe de forma implícita para as personagens uma rivalidade mediando as relações dessas vizinhas. Não passa pela cabeça de Zélia que a atitude de Eurídice nada tem a ver com os outros, que uma mudança interna da protagonista é que está motivando esse movimento. A vizinha toma para si que se trata de provocação e a partir daí faz dela alvo de fofocas. Eurídice que já não se encaixa no ambiente familiar também não encontra alento nas outras mulheres de seu círculo social. Seu consolo mesmo são de fato as páginas que escreve e os livros que lê.

Sobre Zélia, vale mencionar que na adaptação a personagem é bem diferente, sendo no filme a grande confidente de Eurídice, a quem a protagonista pede conselhos antes do casamento e a quem recorre quando cogita fazer um aborto. Nessa passagem inclusive, é Zélia quem rememora à Eurídice que abortar um filho “*é pecado, Deus castiga, ... isso é crime*”. Mesmo assim ela se solidariza e oferece ajuda, porém, logo Antenor descobre, através do médico da esposa, a gravidez.

Com a mudança da família para Ipanema é interessante analisar a maneira com a qual essa mudança de bairro permite também uma mudança na dinâmica do casal e impacta no desfecho da personagem. Com Eurídice mais velha e sem o peso das fofocas dos vizinhos que os conheciam de longa data, se consolida para a protagonista um espaço de maior liberdade. Em função da posição que Antenor passa a ocupar no trabalho, é mais importante para ele ter uma esposa intelectualizada e bem educada, do que simplesmente uma boa dona de casa.

Eles não estavam mais sujeitos às regras da classe média da Tijuca, e uma nova avaliação foi feita sobre Eurídice. Ela não era, de fato, louca. Eurídice era uma criatura exótica. Exótica pelo turbante, exótica pelos escritos. Exótica porque não havia mais parâmetros que fundamentassem a comparação. (BATALHA, 2016, p.169)

Uma vez que a família não estava mais sujeita “às regras da classe média”, o narrador evidencia que é motivado pela condição financeira que se permite “uma nova avaliação” de Eurídice. Agora que ela é rica, deixa de ser “louca” para se tornar “exótica”, como se articulando essas duas palavras ele desvelasse a conveniência que se opera quando se escolhe cada uma.

Antenor se tornou essa coisa ainda mais antenoriense. Cheio de si, seguro de tudo, incapaz de erros, e aí de quem lhe dissesse que falhou em algum momento – se todos falhassem como ele o Brasil seria uma potência. [...], 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. [...] A vida seguiu por aí, e um único som permaneceu constante: Tec tec tec, tec tec tec, ... (BATALHA, 2016, p. 184-185)

A protagonista então termina o romance podendo cursar história na PUC e participando de passeatas estudantis contra o Golpe Militar de 1964. A condição financeira é fundamental para que Eurídice possa cultivar sua individualidade, podendo tensionar um pouco mais os limites que o casamento lhe demandou. Ela então “*voltou-se ainda mais para dentro de si*”, com um Antenor cada vez mais vaidoso e *cheio de si*, como se ao contrapor essas duas maneiras de se comportar, o enunciado estivesse evidenciando no subtexto o que de fato importava para cada um: para Eurídice valia como ela se sentia e se enxergava no mundo, para o marido o que importava era como ele estava sendo visto. E ao mesmo tempo que a última frase, “*A vida seguiu por aí, e um único som permaneceu constante: Tec tec tec, tec tec tec,...*”, parece sinalizar que houve a partir de então uma trégua nas brigas do casal, pode também ser resultado dessa nova forma de Eurídice encarar seu destino, agora com um pouco mais de liberdade para seguir com sua vida.

A ADAPTAÇÃO

O cinema, “linguagem flexível”, linguagem “sem regras”, linguagem aberta aos mil aspectos sensíveis do mundo, mas também linguagem forjada no próprio ato da invenção de arte singular, e por ambas as coisas, lugar da liberdade e do incontrollável: eis o que frequentemente se disse. *Reprodução ou criação*, o filme sempre estaria alguém ou além da linguagem. (METZ, 1980, p. 340)

Enquanto o romance trabalha, principalmente, a vida da personagem a partir de seu casamento e o nascimento dos filhos, passando por transformações centrais para o encaminhamento da história, o filme opta por dilatar o tempo, ampliando o início de seu matrimônio, se aprofundando nos primeiros tensionamentos pelos quais ela passa na tentativa de se adequar ao seu papel social de esposa e mãe.

Tal qual o texto-fonte, na adaptação o enredo de Eurídice está ligado principalmente à perda de sua irmã, Guida, que, logo no início da trama, foge de casa com um namorado. O medo de que a única filha que lhe restou vá pelo mesmo caminho leva Manuel, o pai, a arranjar o casamento de Eurídice com o filho de seu fornecedor de farinha. Aqui vale dizer que a escolha do diretor de marcar o sogro da personagem como alguém cujo trabalho tem ligação direta com Manuel acena para toda a construção que vai ser articulada pela obra de que o casamento serve como ferramenta de ascensão social e fortalecimento das relações patriarcais capitalistas, em diálogo com a abordagem que o romance faz acerca do mesmo tema.

Insatisfeita com a decisão do pai e obstinada em se tornar pianista profissional, a protagonista desvia de todas as formas da dominação do marido, dividindo seus esforços entre se preparar para entrar em um conservatório em Viena e procurar Guida, que parece simbolizar para ela um alento, um suporte que lhe foi tirado no meio do caminho. A falta do apoio da irmã e a constante esperança do reencontro é o que movimenta Eurídice para continuar seguindo em frente. É o que a faz ter esperança de conseguir ir tocar em Viena e, uma vez na Europa, encontrar Guida.

Cabe pontuar que o destino de Guida merece uma análise à parte. As desventuras da personagem a submetem a um destino trágico e, ao mesmo tempo, real, uma vez que, após ser desligada do convívio familiar, é submetida à condição de abandono e dificuldade própria de uma mulher pobre. No entanto, para uma efetiva análise do desfecho de Eurídice, é necessário dizer apenas que a sensação que é emulada ao longo de toda narrativa fílmica acerca dessa falta que uma sente da outra evoca fortemente a ausência de diálogo que elas conseguem elaborar com os outros personagens que compõem a história. A condição de mulher que ambas dividem impacta nessa dificuldade de estabelecer comunicação e materializa a fonte do problema delas: ambas lutam para terem suas vozes ouvidas, nem que sejam ouvidas apenas uma para outra. Se no romance Eurídice encontra sua redenção na escrita literária, o desfecho da personagem na adaptação se revela menos redentor. Trataremos aqui a conclusão de sua história a partir do momento no qual ela, acionada pelo detetive, vai até o cemitério e constata o nome de Guida registrado em uma lápide recente.

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado desta reunião e seu significado na memória. [...] Esta é a prática da vida em contraste com a arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado

deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

O primeiro enquadramento no cemitério é um Plano Americano, que já apresenta em seu subtexto uma articulação de interesses em jogo. Enquanto Antenor fuma um cigarro estando bem próximo do sogro, Eurídice chora diante do túmulo. O detetive, que se coloca no centro do quadro, é quem surge na trama com a função de revelar a verdade para a personagem e, não parece ser por acaso a escolha de um homem negro para esse papel, uma vez que é graças a sua intervenção que a força patriarcal ali vai ser abalada.



Imagem 1: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 113' 16").

O que motiva a mudança para o plano seguinte é Manuel, quando pergunta pelo filho de Guida. Ele então sai de quadro e Eurídice prontamente o segue para confrontá-lo. O enquadramento só muda quando ela se volta para o pai, já marcando que seguimos a história a partir dela. Assim que o pai começa a revelar que sabia do retorno da filha ao Brasil, Eurídice vai saindo do quadro. Há nesse momento uma aproximação entre Antenor e o sogro, no qual o diretor enquadra ambos em posição de igualdade e juntos no mesmo enquadramento. A saída da personagem do quadro e a aproximação de Antenor parecem dialogar com a disputa de forças presentes naquelas relações: uma vez que é mulher, não há espaço para Eurídice interferir, dando espaço para que o marido consolide sua influência sobre Manuel. Enquanto conversam de maneira silenciosa e discreta sobre o impacto da postura de Guida na reputação da família, Eurídice grita sozinha e escanteada no quadro.



Imagem 2: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 114' 29").

Imagem 3: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 116' 04").

Na tentativa de ser ouvida, Eurídice invade o quadro e bate no pai, enquanto grita que está sofrendo o mesmo silenciamento do qual a irmã foi vítima e, quem intervém e defende Manuel é Antenor. Pensando justamente no que o sogro representa ali, sendo a personificação do patriarca, Antenor não protege Manuel, mas o lugar social que ele ocupa e a instituição familiar que ele representa. É do interesse dele salvaguardar essa figura porque, por ser homem, herdará esse lugar.

Em seguida, na ordem de montagem do filme, acompanhamos brevemente a conclusão da história de Guida, que troca de identidade com Filomena para herdar a casa em que vive após a morte da amiga.

Sem saber quanto tempo se passou ou se ainda se trata do mesmo dia da briga no cemitério, voltamos a acompanhar o desfecho de Eurídice: de camisola, o que indica que possivelmente o resto da família estava dormindo, ela decide colocar fogo em tudo que lhe restava de lembrança da irmã. Queimar todas as fotos e pertences que Guida deixou dialoga com enterrá-la efetivamente, relegar sua passagem ao esquecimento e também apagar suas marcas na memória de Eurídice.

O ápice da revolta da personagem se materializa no incêndio do piano. O piano é ao longo da trama o símbolo da transgressão da personagem, é sua verdadeira paixão e interesse, portanto, queimar esse objeto marca a aniquilação de sua subjetividade, da alma selvagem que a desviava do papel esperado para ela.



Imagem 4: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 120' 46").

O sentido denotado produzido pela analogia figurativa é, portanto, o material de base da linguagem cinematográfica, aquele sobre o qual ela vem sobrepor seus arranjos, sua organização típica. Estes podem ser internos à imagem: enquadramentos, movimentos de câmera, efeitos de iluminação, ou podem referir-se a relações de imagem à imagem, portanto, à montagem. (AUMONT, 2002, p. 191)

Partindo da análise de Jacques Aumont, o incêndio do piano representa, assim, o ponto de virada do destino de Eurídice: levada ao limite, ela enfim cede à dominação.

Após o incêndio, Antenor leva Eurídice ao médico, que prontamente diagnostica a personagem com Transtorno Maníaco Depressivo e, a partir daí, ele e o marido conversam sobre qual seria o tratamento mais indicado para a mulher. É fundamental pontuar que esse diálogo entre eles se dá como se ela não estivesse ali, como se a opinião de Eurídice a respeito da própria vida não contasse. Essa ruptura se faz presente quando se analisa o enquadramento dessa sequência: se até então a história era narrada a partir dos olhos de Eurídice, há nesse momento uma mudança de ponto de vista e, agora, quem controla o destino da mulher é Antenor. Ele decide junto ao médico o que será feito dela e a ela só resta o silêncio e a submissão. Essa impotência da personagem é materializada no plano quando o diretor corta-lhe a cabeça no enquadramento.

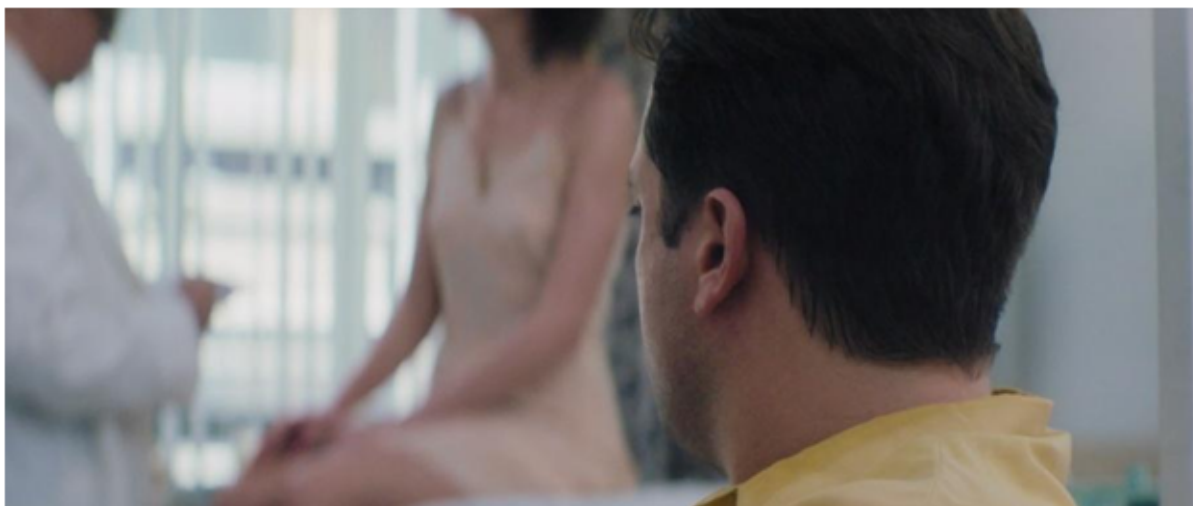


Imagem 5: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 121' 55").

No último plano que retrata sua juventude, Eurídice nos é apresentada em um *close* desfocado, que evoca uma memória de confusão mental e distanciamento uma vez que não é possível enxergar a personagem em detalhe. Essa escolha acena não só para a percepção de Antenor dela naquele momento, mas também marca a forma como a própria Eurídice irá se lembrar dessa passagem de sua vida.

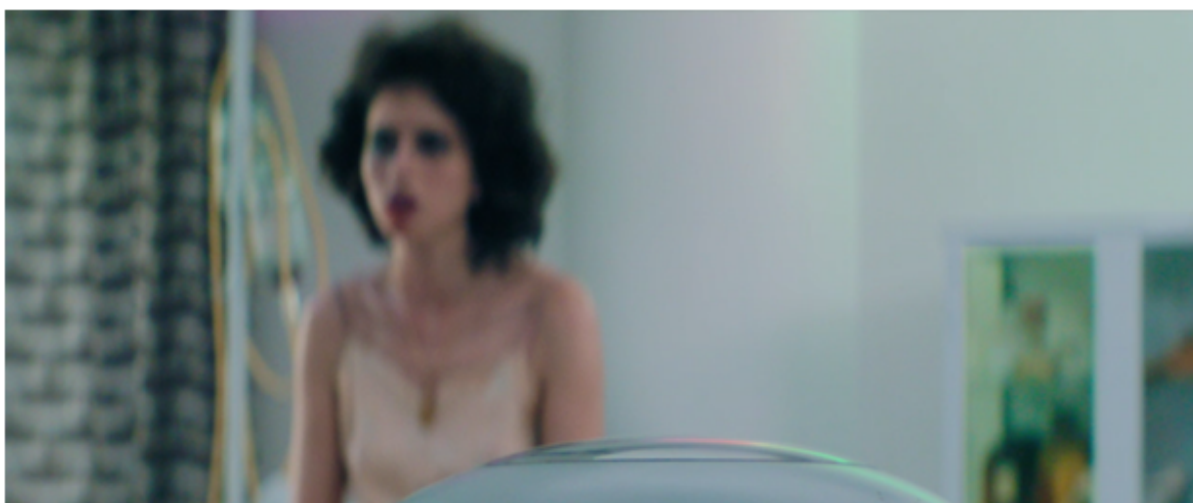


Imagem 6: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 122' 51").

Após isso, se acompanha o epílogo da personagem, já bem idosa, descobrindo as cartas de Guida que lhe foram omitidas pelo pai, e posteriormente, por Antenor. É só depois da morte do marido que ela consegue ter algum tipo de controle sobre a própria vida.

Vale enfatizar que a forma como cada versão da personagem conduz e pondera suas atitudes é fundamental para seus desfechos. Enquanto uma se cala e consente com as rotineiras violências que lhe são impostas, a outra não aceita de maneira pacífica os limites de sua condição.

A possibilidade de estar intelectualmente livre dá à Eurídice do romance mais confiança, sua percepção do todo se amplia e ela não está mais presa aos domínios do lar. No entanto, por mais que a personagem constantemente confronte os limites que lhe são impostos, como se tencionasse na tentativa de conquistar gradativamente um pouco mais de liberdade, a Eurídice do romance se apresenta mais disposta a conciliar com a estrutura patriarcal, não à toa ela tranca o livro que escreve na gaveta, resignada ao lugar social que o casamento lhe infligiu. Em uma passagem a personagem chega a mencionar sobre o que escreve: sem muito se aprofundar ela comenta que é sobre a invisibilidade, porém, sua fala se assemelha mais à uma declaração do que propriamente a abertura para um diálogo. O tema não interessa a família, e o jantar segue como se nada tivesse sido dito.

Seguindo uma linha de maior embate, a personagem do filme, ao sofrer imposições, reage de maneira mais radical, chegando ao ponto inclusive de ferir a si mesma não só no campo do simbólico, mas também de forma física, uma vez que o incêndio do piano poderia ter sido fatal para ela e para a família se o fogo se espalhasse.

A condição de dependência financeira é um elemento importante de se atentar e opera em cada narrativa de forma distinta. Fazendo alusão à Virginia Woolf, a Eurídice do romance faz do escritório *um teto todo seu*, um espaço dedicado à sua escrita e no qual consegue explorar sua subjetividade. Já a Eurídice da adaptação não encontra esse espaço de liberdade, ficando o seu piano no meio da sala, o que evidencia o conflito da personagem que parece não conseguir conciliar seu sonho em virar pianista com o fato de ser mãe e esposa.

Se o livro explora que a partir de uma via conciliadora a personagem conseguiu tomar um pouco mais o controle da própria vida, a adaptação não passa a mesma mensagem. Com a Eurídice do filme não há acordo. Enquanto a personagem do romance se submete, se comporta e aceita sua condição de invisibilidade, as atitudes da personagem no filme parecem indicar uma mulher à frente de seu tempo, mais combativa e que, dado aquele contexto histórico, apresentava menos chances de alcançar um final feliz. Por causa desse desencaixe com seu tempo, só resta à Eurídice cinematográfica ser anulada e coibida até o último

momento, sendo forçada a usar medicamentos antidepressivos para assim ceder à dominação patriarcal capitalista.

3.CAPÍTULO DOIS

3.1 Guida: Feminino em construção²

Qualquer que seja o tipo de estrutura, todo sistema social submete seus membros a um tipo especial de aprendizagem, chamado processo de socialização, através do qual os indivíduos introjetam os padrões culturais vigentes e adquirem habilidade necessária ao desempenho satisfatório dos papéis que a sociedade lhes atribui. (SAFFIOTI, 2013, p.422)

Decorrida a análise de Eurídice, se faz necessário iniciar a discussão acerca de sua irmã. No presente capítulo vamos nos concentrar no desenvolvimento da Guida do romance, a fim de refletir a respeito dos elementos articulados por diferentes enunciados no decorrer da narrativa.

A razão dessa escolha se dá pelo fato de a personagem encarnar uma questão pertinente para a reflexão da condição de feminino no romance como um todo. Tal construção em Guida é estabelecida pelo narrador a partir de padrões de feminilidade, sendo aqui importante pontuar que o que se pretende entender é que forma discursiva essa articulação desenvolve com o decorrer da trama. Guida nos serve aqui como guia dessa jornada.

Vamos, portanto, seguir a história da personagem de forma cronológica a fim de estruturar nossa análise. O romance se passa no Rio de Janeiro no fim dos anos 1950. Guida é irmã mais velha de Eurídice e as duas são filhas de portugueses que migraram para o Rio e que são donos de uma quitanda. Já aqui, partindo dessa demarcação de ancestralidade presente no texto, podemos levantar algumas questões que permeiam o desenrolar da narrativa. Pensar Portugal enquanto origem familiar traz à tona para a discussão que memórias se filiam a essa identificação. Enquanto estrutura, foram os portugueses que aqui fundamentaram o que chamamos de *família*, foi a partir do entendimento deles que construímos e consolidamos a nossa *família brasileira* e, mais especificamente, sob uma égide patriarcal, com o intuito, naquele contexto, de promover a manutenção do domínio colonial lusitano.

Aquela não era uma casa de muito diálogo. D.Ana e seu Manuel tinham orelhas mas não tinham ouvidos, e por isso eram incapazes de assimilar aquilo que não interessava. E nada que fosse diferente interessava. (BATALHA, 2016, p.63)

² O presente capítulo foi publicado no livro *Saberes sem nome: análise de discurso materialista e estudos literários* (Editora Pontes - 2023), organizado pelo professor Dr. Jacob dos Santos Bizziak, constando aqui uma revisão própria para essa dissertação.

O enunciado aqui pontua justamente essa rigidez familiar, “*nada que fosse diferente interessava*” porque só a tradição, os costumes, aquilo que era habitual capturava a atenção deles. Além disso, o texto marca a diferença entre a condição física de ouvir com uma dimensão mais profunda de escuta, de se colocar à disposição de entender o outro e interpretar, o que justamente fortalece a primeira afirmação de que “*Aquela não era uma casa de muito diálogo*”. Então de certa forma, quando o texto-fonte pontua esse elemento no enunciado ele está definindo sob quais regras a família Gusmão vai operar ao longo de todo o romance. Os pais da personagem poderiam ter qualquer origem, mas o texto convoca uma memória histórica específica que dialoga com todo um arcabouço imaginário, nesse caso de tradicionalismo, ordem e dominação masculina.

Ainda com esse elemento do patriarcado permeando a construção textual, ao longo do romance o narrador articula o enredo de Guida de maneira que sua redenção só é possível caso ela se submeta aos padrões de comportamento desejados pelo patriarcado. O casamento simboliza a rendição de Guida diante das imposições do marido, reduzindo seus objetivos e desejos aos interesses de outro, porque dessa forma lhe sobraria tempo de se preocupar justamente com padrões de feminilidades, também impostos, que apontaremos em breve.

Aqui se pretende, portanto, apresentar alguns elementos articulados a partir de enunciações do texto que compõem a representação de feminino de Guida, analisando que memórias tais construções evocam e o que sinalizam.

Tratando ainda da família da personagem é importante apontar a forma que seu pai opera sob as regras de manutenção do patriarcado. Manuel se torna figura central para a obra ao se transformar no dispositivo que traz à tona elementos que envolvem o valor material e simbólico do casamento para o enunciado. Muitos desses apontamentos se dão a partir da relação que o pai estabelece com as filhas. Em dado momento do romance, ele compra para cada uma delas um colar de ouro e diz que “*É uma joia para acompanhar o enxoval de vocês*” (BATALHA, 2016, p.58). Aqui a joia não representava para ele apenas um presente, mas algo que acrescentaria valor ao enxoval, dialogando com a ideia de dote. Ao escolher incorporar a joia ao enxoval, o enunciado iguala a função desta à função primariamente utilitarista de um enxoval. A centralidade da utilidade para o ambiente doméstico dos itens que costumam compô-lo propõe uma relação específica com a joia em questão, que, a priori, não possui função prática, a não ser enquanto patrimônio, para fim de reter o valor ali

incorporado: nada mais é do que um véu que encobre a acumulação de capital que opera no casamento tradicional.

Em outra passagem ele chega a pagar aulas de francês para Guida e de música para Eurídice, que o narrador revela ser apenas “*um meio de aumentar as prendas da filha para que fizesse um bom casamento*” (BATALHA, 2016, p.60), mais uma vez associando valor, marcado pelo uso nesse caso da palavra “*aumentar*”, com matrimônio, além de articular que um “*bom casamento*” só seria possível de acontecer mediante tais circunstâncias de valoração. E a partir de tais enunciados é possível problematizar a razão pela qual o narrador estabelece essas associações: num primeiro momento é possível se perguntar com qual imaginário se relacionam os elementos que Manuel associa a valor, e com isso o que tem valor para ele. A partir dessa escolha de palavras, “*joia*”, “*enxoval*”, “*aumentar*”, “*prendas*”, o narrador desvela a relação comercial por trás do matrimônio em si, da troca financeira que representa dentro do contexto do romance enquanto ascensão social, ao mesmo tempo que também diz que nada para além de elementos como esses têm de fato importância. No silêncio presente quando se evoca o valor monetário encontramos a insignificância de outras questões. A tradição e os costumes servem na verdade para articular a troca financeira que pauta essa união. Além de ser possível já aqui problematizar a ideia de “*bom casamento*”, desvelada pelo enunciado, e ao que ela vai evocar ao longo da narrativa, uma vez que é nessa projeção, nessa construção de imaginário ideal, que Guida irá se pautar.

Fazia pouco tempo que a mãe tinha autorizado Guida a ir com as amigas ao cinema, o que ela fazia não só para ver o filme, mas para ver os penteados e vestidos, no filme e na platéia. Guida não podia variar os vestidos, por ter apenas um terninho de sair. Mas o cabelo, este sim ela podia fazer como queria, e querer diferente, o tempo todo. Eurídice reconhecia na irmã a autoridade para todas as coisas. (BATALHA, 2016, p.59)

A princípio é possível notar a presença de dois enunciados paralelos, sendo um firmado nas condições objetivas e factuais, enquanto o outro se localiza no campo da subjetividade. O enunciado “*Fazia pouco tempo que a mãe tinha autorizado Guida a ir com as amigas ao cinema*” apresenta uma situação vivida pela personagem, uma condição objetiva de sua vida social. A partir daquele momento ela estava autorizada a sair com as amigas sem a supervisão dos pais, convocando a percepção de liberdade e autonomia. Na sequência “*o que ela fazia não só para ver o filme, mas para ver os penteados e vestidos, no filme e na platéia*” articula o impacto subjetivo do cinema na formação da feminilidade de Guida, não apenas através do filme em si, mas por possibilitar a ela essa interação social,

tudo consolidando a construção do que para ela significa ser mulher. Pensando na força da imagem cinematográfica e na maneira como se revela enquanto arte popular, o cinema do momento histórico no qual o romance acontece era uma ferramenta de reforço do discurso hegemônico, em linha com os interesses não só do patriarcado mas também do capital. Havia por meio dos filmes o desenvolvimento de padrões de comportamento e consumo para mulheres com o intuito de enquadrá-las em determinados lugares sociais.

Quando o texto nos aponta que “*Guida não podia variar os vestidos, por ter apenas um terninho de sair*”, o enunciado se volta para a circunstância objetiva daquilo que está sendo narrado. As imposições culturais que a personagem sofre para consolidar sua representação enquanto mulher divergem de sua condição material de realizá-las. No entanto, uma vez que a condição material de Guida não permitia que ela tivesse muitas opções de vestuário, ela contorna esse fato na tentativa de, mesmo em desvantagem, emular tal feminilidade, restando para ela tirar a atenção masculina dessa questão e focar, como o texto diz, no cabelo, e assim adaptando as imposições estéticas a sua realidade enquanto filha de imigrantes de classe média baixa. “*Mas o cabelo, este sim ela podia fazer como queria, e querer diferente, o tempo todo*”, ao apresentar dessa maneira o texto evoca mais uma vez o âmbito da subjetividade, apresentando para o leitor uma personagem que deseja ser muitas em uma só, com inúmeras vontades. Essa variação de enunciados entre objetivo e subjetivo aponta justamente para a dualidade impressa na personagem, que se mistura nesse conflito entre o real e o desejo.

Além de haver também uma jogo com “*o tempo todo*” e o “*toda autoridade*” que se formula na frase seguinte, ampliando a percepção de multiplicidade dentro de uma só personagem, enfatizando também a centralidade que ela assume para si e, como vemos no texto, para Eurídice.

Então, o referencial de feminino de Eurídice é Guida, enquanto esta é influenciada pela cultura. É possível perceber que o narrador estabelece através do texto que há um universo feminino construído sob essas influências, e que consolida um imaginário e evoca a partir daí uma memória. Quando o enunciado aponta que Guida passa a ser para Eurídice “*autoridade*”, uma vez que ela dialoga com esse padrão de feminilidade construído e imposto através da cultura, a palavra mobiliza principalmente noções como admiração e referência, estabelecendo também que Eurídice se projeta então não na origem desse padrão, mas no resultado construído através das condições de produção da irmã de atender a tal

demanda. Além disso, “*autoridade*” flerta com a ideia de ordem, mais uma vez remetendo ao caráter impositivo de atender às demandas sociais e, pensando em demandas sociais não podemos nos esquecer de que todos esses elementos são articulados para atender às exigências patriarcais do casamento.

A imagem da mulher que emerge dessa revista grande e bonita é jovem e frívola, quase infantil; fofa e feminina; passiva; [...]; a única paixão, a única busca, o único objetivo permitido à mulher é a busca por um homem. (FRIEDAN, 2020, p.38)

Vale pontuar aqui o trabalho de Betty Friedan, que, por mais que esteja analisando o contexto estadunidense, comenta como era construído esse imaginário de feminilidade a partir do pós-guerra, como forma de afastar as mulheres dos postos de trabalho que ocupavam até então para retomarem suas funções de donas de casa. Uma vez que “*a única busca*”, a única realização da mulher, só podia convergir no homem, quando se realiza o casamento o objetivo cessa e não há mais pelo que viver. Desencaixadas dentro do próprio lar e já não vendo propósito em suas obrigações domésticas, muitas dessas mulheres que se encontravam em situação de frustração não buscavam ajuda. Por estarem constantemente suscetíveis a influência da cultura e pressão da comunidade, elas se sentiam culpadas por não estarem felizes ocupando aquele papel.

Hoje, as revistas femininas de ampla circulação estão todas em apuros, disputando ferozmente entre si e com a televisão para alcanças mais e mais milhões de mulheres que compreem as coisas que os anunciantes vendem. Essa corrida frenética força os homens que criam as imagens a ver mulheres apenas como compradoras? (FRIEDAN, 2020, p.72)

Ainda trazendo para a discussão a análise de Friedan, nessa passagem a autora pontua exatamente o que está por trás dessa construção, a quem esse feminino atende: o foco é atender às demandas de mercado, “*que compreem as coisas que os anunciantes vendem*”. Esses produtos da mídia aparecem a serviço do capital. O vazio e a busca pela identidade só encontram paz através do consumo. Não se tratam, portanto, de mulheres em si, mas de consumidoras de um modo de vida, no caso do recorte de Friedan do American Way of Life, que vêm para atender à manutenção da ordem capitalista e patriarcal. Então se reduz a personalidade feminina a uma série de padrões para tais fins. Uma vez que o sentido é materialmente construído, a forma como a cultura articula o imaginário e condiciona os indivíduos à resignação diante de sua condição social é central para pensar como opera a mídia na construção de feminino de Guida.

Guida era uma dessa moças que já nascem sabendo de tudo, ou, no caso, de tudo o que vale a pena saber, o que não era o mesmo “tudo” sabido por Eurídice. Guida

nunca foi uma aluna excepcional, e mesmo agora, depois de completar o secundário, tinha que usar os dedos para fazer contas na quitanda, o que não era garantia de acertar na soma. Mas sabia pintar as unhas desses dedos de vermelho, e sem borrar. (BATALHA, 2016, p.64-65)

Nesse trecho, o enunciado pontua que há uma divergência de entendimentos acerca do que é de fato ser mulher, havendo, portanto, várias possibilidades dentro dessa representação. “*Guida era uma dessa moças que já nascem sabendo de tudo, ou, no caso, de tudo o que vale a pena saber*” problematizando a questão, o que fica implícito aqui é que o que vale a pena que a personagem saiba é como performar dentro desse espectro de feminilidade socialmente consolidado, uma vez que na sequência “*Mas sabia pintar as unhas desses dedos de vermelho, e sem borrar*” mobiliza justamente essa hegemonia. O feminino e a feminilidade se misturam na narrativa. A frase que abre o segundo tomo de *O segundo sexo*, de S. Beauvoir parece, portanto, sintetizar a questão: *Ninguém nasce mulher: torna-se mulher*. Ser mulher é relativo e varia socialmente e, no contexto do romance, é mais significativo que Guida saiba pintar as unhas do que fazer contas. Retomada a questão do valor mercadoria, a personagem tem mais valor no mercado de casamentos quando se enquadra nos padrões estéticos ideais. É imersa nessa cultura que a personagem desenvolve sua personalidade e constrói sua representação de feminino.

Surge então na trama Marcos, um rapaz rico, morador de um bairro nobre da cidade e cujo pai era chefe do gabinete do prefeito.

Depois de conhecer Marcos, e de ser acariciada por aquelas mãos que nunca trabalharam, e de ser encarada por aqueles olhos que nunca se preocuparam, Guida começou a transitar numa realidade requintada demais para aceitar a convivência com as outras pessoas da casa (um casal de portugueses tacanhos e uma menina de tranças e pernas peludas). (BATALHA, 2016, p.67)

É a partir da aparição dele no romance que se estremece as relações familiares da personagem. O texto evidencia ao caracterizar fisicamente Marcos sua condição social: uma vez que era um homem rico nunca teve que trabalhar (“*mãos que nunca trabalharam*”) ou se preocupar (“*olhos que nunca se preocuparam*”). Marcos era capaz de acariciar e encarar, ações que evocam uma sensibilidade e atenção. E a partir daí, quando se contrapõe sua situação financeira com a do namorado, Guida passa a enxergar sua família de outra forma, associando características pejorativas a cada um deles. Ao ligar a origem de Manuel e Ana à palavra “*tacanhos*” o enunciado evoca justamente a pobreza, a insignificância e a pequenez que havia naquela família em comparação com a condição abastada de Marcos. Nem Eurídice sai ilesa, e em seu caso as “*tranças*” e as “*pernas peludas*” são elementos que mobilizam

uma memória de infância, como se por ser criança ela também nada soubesse, sendo tão ignorante quanto os pais. O texto constrói um distanciamento entre a forma como Guida enxerga a família e como se reconhece: mesmo sendo pobre, Marcos vê valor nela. Enquanto seus pais “*tinham orelhas mas não tinham ouvidos*”(BATALHA, 2016, p.63), ela era “*uma dessas moças que já nascem sabendo de tudo, ou, no caso, de tudo o que vale a pena saber*” (BATALHA, 2016, p.64-65).

Guida coloca em prática todo seu conhecimento acumulado e socialmente imposto para, através da feminilidade, manter a atenção de Marcos.

Ela queria passear por aí e ver Marcos seguindo seus passos. Pois não era assim que o amor era descrito nas revistas, nos filmes e nos livros da Biblioteca das Moças? Cabe à mulher o dever de estarrecer o homem com sua beleza, [...]. (BATALHA, 2016, p.86)

Mais uma vez se faz presente dois enunciados. Ao apresentar que “*Ela queria passear por aí e ver Marcos seguindo seus passos*” são explicitadas de forma concreta as intenções de Guida, mas na sequência o texto dá voz aos sentimentos da personagem, “*Pois não era assim que o amor era descrito nas revistas, nos filmes e nos livros da Biblioteca das Moças?*”, mobilizando a influência do discurso que circulava socialmente a partir de produtos culturais. Objetivo volta a se misturar com subjetivo quando ação e razão são articulados. O trecho se encerra com um fragmento que emula ordem: “*Cabe à mulher o dever de estarrecer o homem com sua beleza*”, em linha com o flerte do narrador em evocar quais elementos caracterizam o feminino ideal dentro da sociedade representada pelo romance. Ao se articular os termos “*Cabe*” e “*dever*” é reforçado o caráter obrigatório de tal comportamento. A beleza aqui opera na forma de moeda de troca, como se não houvesse outra forma de chamar a atenção masculina. E por que seria interessante a mulher despertar tal interesse? Mais uma vez voltamos para a manutenção da ordem patriarcal capitalista. Portanto, Guida mais parece performar um ideal de feminino, na base da imitação, do que de fato construir o seu próprio entendimento acerca dessa experiência.

Conforme vai sendo exposto ao leitor o desenrolar do relacionamento do casal, o narrador traz para o discurso as preocupações de Guida a respeito da origem e dos interesses de Marcos:

[...], e quando finalmente conversaram ela aprendeu em dez minutos tudo o que precisava saber: o nome dele era Marcos, tinha vinte e um anos, estudava medicina e tinha um sorriso bonito. [...] Guida foi entendendo que aquele não era um rapaz de berço, mas um rapaz de berço de ouro. [...] Depois ficou muito preocupada, achando

que esse Marcos queria se aproveitar dela para depois se casar com alguém que tivesse mais direito ao tal berço de ouro. (BATALHA, 2016, p.91)

Já de início fica claro que o que ela queria saber dele era a respeito de questões muito objetivas, “*ela aprendeu em dez minutos tudo o que precisava saber: o nome dele era Marcos, tinha vinte e um anos, estudava medicina*”, o que caminha em linha com o comportamento da personagem no geral, uma vez que vai sendo construído a partir dela um feminino focado em atender às expectativas sociais e se encaixar. Ao pontuar junto dessas afirmações objetivas a beleza do sorriso de Marcos fica marcado a mistura em um mesmo texto de várias vozes ecoando no discurso. E também para ele, vale dizer, existe um padrão de beleza esperado.

A partir do que passa a saber do namorado, Guida então conclui “*que aquele não era um rapaz de berço, mas um rapaz de berço de ouro*”: mobiliza-se aqui novamente a ideia de valor econômico representado pela palavra “*ouro*” e ao se evidenciar o impacto dessa conclusão da personagem fica marcado no subtexto a importância que essa condição financeira representa. Mas ao mesmo tempo em que percebe a vantagem a partir desse fato, Guida também passa a se perguntar a respeito de seu próprio valor, se distancia para melhor avaliar a questão, então afasta a figura do namorado de si e o trata por “*esse Marcos*”, além de empregar no discurso sua diferença social em comparação com ele quando diz “*queria se aproveitar dela para depois se casar com alguém que tivesse mais direito ao tal berço de ouro*”. Por ser pobre, Guida não sentia que poderia ter com ele uma relação de equilíbrio de poder e de fato, inserida em uma sociedade que estabelece distinção não só através do dinheiro, mas também do gênero, seria impossível.

Então se faz presente um grande dilema para esse relacionamento, a diferença de classe social. E já aqui é possível ver que na enunciação o narrador mobiliza especificamente a palavra “*berço*”, que evoca a memória de família enquanto instituição formadora, dando ênfase a como a origem social de cada uma dessas personagens é elemento central de sua valoração. A partir dessa convocação, as famílias de ambos passam a operar no desenvolvimento da narrativa conforme uma demanda ideológica, cobrando respeito à tradição a fim de garantir sua continuidade. Muitos elementos se misturam nessa relação quando a condição material deles é posta em discussão. Enquanto para Guida o casamento com Marcos tanto significa a ascensão social como também pode levar a desconfiança da família dele que tudo se deu por interesse, para ele a relação com ela tem a ver com ir contra o planejado por seus pais, que queriam escolher quem seria sua esposa.

Como mencionado na última passagem, temendo estar sendo usada por Marcos, Guida então começa a pressioná-lo para conhecer os sogros. Como é possível constatar, a partir do cenário que nos é apresentado ao longo da narrativa, esse encontro é desastroso. Na tentativa de reverter a situação, a personagem mais uma vez molda suas atitudes pautando-se por padrões idealizados de comportamento.

A família de Marcos emanava o clichê do “você sabe com quem está falando?”, mas eram eles que não sabiam com quem estavam falando. Aquela era Guida Gusmão, a mulher que nunca olhou para baixo. (BATALHA, 2016, p.95)

O enunciado contrapõe uma máxima a respeito da família de Marcos, que “*emanava o clichê do ‘você sabe com quem está falando?’*”, em contraposição ao comportamento orgulhoso de Guida, “*Aquela era Guida Gusmão, a mulher que nunca olhou para baixo*”. Aqui até mesmo o sobrenome da personagem é acionado como forma de fortalecer a ideia de tradição presente em seu sobrenome português. É suprimida a desconfiança da personagem presente no fragmento anterior, sobre não merecer um rapaz possuidor de “*um berço de ouro*” (BATALHA, 2016, p.91), por uma total empáfia, “*mas eram eles que não sabiam com quem estavam falando*”.

Tomada por um rompante heróico de salvamento, Guida assume os rumos da relação dos dois e tem a ideia de fugir. No entanto essa decisão adianta o término do relacionamento deles: por não ter se dedicado verdadeiramente à faculdade de medicina e já sem a ajuda familiar, Marcos não consegue sustentar os dois sem que o padrão de vidas deles seja drasticamente afetado. Guida a partir daí, começa sua jornada agora relegada à condição de pobreza e, como se já não fosse desafiador o suficiente, ela é abandonada grávida.

Ao se entender impossibilitada de sustentar uma gravidez sem o pai do bebê, Guida decide se arrumar para reconquistar Marcos, e mais uma vez traz a influência da cultura na construção de si.

Saiu de casa de salto alto e vestido rodado. Flor na lapela e batom vermelho, para ressaltar os lábios ao dizer *volta com a gente, Marcos*. [...] “Ele não trabalha mais aqui”, disse o porteiro. [...] O que fazia sentido era procurar pelos pais. Mandar o orgulho às favas, contar o que houve e pedir para ser aceita de volta. No dia seguinte, Guida se arrumou novamente para sair, mas sem o salto alto ou o batom vermelho. (BATALHA, 2016, p.104-105)

Muitos femininos são acionados a partir desse trecho. O enunciado nos apresenta primeiramente uma Guida que pretende seduzir o marido para levá-lo de volta para casa e que para isso se relaciona com elementos a fim de se mostrar confiante, bonita, ideal sob a

ótica da cultura. “*Saiu de casa de salto alto e vestido rodado. Flor na lapela e batom vermelho, para ressaltar os lábios*” torna a mobilizar essa mulher idealizada, volta a marcar que tipo de feminino ela deve representar para ter vez naquela sociedade. Uma mulher que vestisse calça e sem batom, pelo que fica expresso em forma de ausência no discurso, não teria capacidade de recuperar Marcos.

Mas para pedir socorro à família, a personagem opta por atribuir a si características mais amenas, que transmitem não só a ideia de fragilidade, mas que também mobilizem memórias de uma suposta retidão de comportamento, de seriedade, “*sem o salto alto ou o batom vermelho*”. Mais adiante na história descobrimos que, mesmo assim, seu pai se recusa a ajudá-la, inclusive afirmando para ela que sua única filha era Eurídice.

O narrador revela aqui não só que há múltiplas possibilidades de apresentação do feminino, como também que Guida sabe disso, que articula essa representação conforme lhe é mais interessante e conveniente. Assim como ela mudava de penteado o tempo todo sempre que tinha vontade e a cada um deles evocava uma memória, ela também sabia articular os outros elementos de feminilidade que lhe foram apresentados para tais fins.

O livro não se aprofunda acerca do dilema do pai, mas é possível enxergar em sua atitude, mais uma vez pensando na família enquanto Aparelho Ideológico do Estado, esse movimento de proteção da ordem familiar: aceitar o retorno de Guida poderia levar ao julgamento moral da comunidade, já que ela estava voltando grávida e sem marido, além de comprometer o casamento da irmã mais nova, uma vez que a conduta da personagem colocava em cheque a criação que ambas receberam dos pais. A partir da obra que Gerda Lerner desenvolve a respeito da criação do patriarcado, vale pontuar:

Assim, a hierarquia e o privilégio de classe eram orgânicos ao funcionamento do Estado. [...] A virgindade das filhas e a fidelidade monogâmica das esposas se tornaram características importantes da ordem social. [...] A regulação sexual das mulheres é subjacente à formação de classes e um dos alicerces que sustentam o Estado. (LERNER, 2019, p.182)

Guida segue sozinha e chega a cogitar dar o filho para a adoção, porém não consegue. Após o nascimento de Francisco, ela conhece Filomena, que o narrador nos relata ter sido “*a prostituta mais requisitada do Estácio*” (BATALHA, 2016, p.109). Vale aqui ressaltar que é assim que a personagem é introduzida ao leitor, sendo reduzida à condição de trabalho que, para conseguir sobreviver, foi obrigada a se submeter. Também abre brecha para se problematizar acerca das profissões relegadas às mulheres que o texto-fonte articula: são

donas de casa, cozinheiras, empregadas, manicures, costureiras, cabeleireiras, prostitutas. Quando Guida reencontra a irmã ela conta que *“Filomena era uma professora aposentada”* (BATALHA, 2016, p.127), o que torna a marcar o estigma por traz da prostituição, e que poderia acabar respingando na própria percepção de Eurídice a respeito de Guida. A escolha que o texto apresenta de *“professora”* em contraposição a realidade de Filó estabelece conexão com a memória que o magistério mobiliza, de inteligência, respeito e dignidade.

A amizade delas dura pouco. Filó adoece e passa a sentir muitas dores. Como a medicação indicada já não era suficiente, ela começa a usar morfina. Para conseguir o único remédio que factualmente ajudava a amiga, Guida gasta todo o dinheiro que haviam economizado, vende a joia do enxoval de casamento, e se prostitui para conseguir as doses para Filomena com o dono da farmácia.

Com a morte da amiga, resta para Guida arrumar um emprego com o qual consiga se sustentar e cuidar do filho. Entra então em cena Amira, a dona de um armarinho que lhe dá oportunidade de trabalho.

Sabia que o trabalho estava ligado ao bem-estar que daria ao filho, e por isso aceitava. Essa Guida também sabia o principal: era melhor ter uma mulher como chefe do que um homem, [...], porque era melhor estar no purgatório que nos fundos de uma sala qualquer, embaixo de um patrão. (BATALHA, 2016, p.123)

No texto é apresentado de forma objetiva a percepção de Guida a respeito do trabalho e da forma como ele está associado a condição de vida, *“Sabia que o trabalho estava ligado ao bem-estar que daria ao filho, e por isso aceitava”*, mas para além do explícito dessa troca comercial ela também tinha percepção de sua situação de desvantagem nessa relação não apenas por não ser a dona dos meios de produção, mas por ser mulher. Mesmo que sua condição de trabalho fosse como *“estar no purgatório”*, sendo constantemente destrutada pela patroa, a subjetividade ecoa quando o enunciado conclui que ainda assim *“era melhor ter uma mulher como chefe do que um homem”* porque ao menos se reduzia a chance de o abuso moral virar também físico, podendo ser estuprada por um patrão. Ao relatar para Eurídice sua passagem pelo armarinho ela diz que Amira era uma *“Patroa meiguíssima”* (BATALHA, 2016, p.127), evocando o aspecto construído pelo texto de que Guida seria uma personagem orgulhosa, uma vez que *“Aquela era Guida Gusmão, a mulher que nunca olhou para baixo”* (BATALHA, 2016, p.95) e que, portanto, jamais aceitaria admitir que foi tratada com pouco caso.

Sem alternativa de conseguir um emprego melhor e precisando de mais dinheiro para cuidar de Francisco, Guida decide transformar sua casa em um salão de beleza aos fins de semana. Esse momento rememora ao leitor o episódio no qual Eurídice transforma sua sala em ateliê de costura. Em ambas as passagens as personagens tentam profissionalizar ocupações que até aquele momento eram apenas passatempos, misturando espaço de trabalho e vida privada. Mas, enquanto Eurídice não precisava ter lucro para manter sua atividade, Guida precisava desse dinheiro para complementar sua renda, o que torna a evidenciar a condição de trabalho precarizado ao qual está condicionada uma vez que é uma mulher pobre e, agravando sua situação, mãe solo. O narrador marca a partir deste trecho a percepção da personagem a respeito de sua condição:

Pegou uma revista feminina, folheou sem prestar atenção nas páginas. Dentre todas as mãos que tocaram aquelas revistas as suas eram as únicas que continham unhas com esmalte descascado. (BATALHA, 2016, p.125)

O enunciado evoca a questão da beleza aqui através da condição das unhas de Guida. Mesmo passando por uma situação de provação máxima dos seus limites por causa da carga de trabalho que estava tendo, evocada na passagem *“Pegou uma revista feminina, folheou sem prestar atenção nas páginas”*, a preocupação da personagem ainda recai sobre as expectativas externas a respeito de seu comportamento enquanto mulher. Não dá tempo de Guida sofrer por ter sido abandonada pelo marido e renegada pelo pai, mas o fato de suas unhas estarem com o esmalte descascado toma sua atenção. Para enfatizar o sofrimento da personagem, o enunciado é mais uma vez construído se pautando em aspectos de feminilidade. E por mais que a condição material dela construa uma barreira entre si e esse ideal de beleza, a busca por esse padrão é constante.

Exausta, mental e fisicamente, a personagem então decide procurar a irmã em busca de ajuda. E poder pedir ajuda imprime nesse gesto uma questão central: Diferente da maioria das mulheres pobres e em condição social análoga à Guida, ela tem a opção de sair daquela situação, ela tem uma estrutura familiar minimamente estável que lhe permite ter para onde voltar.

O retorno à família recupera para ela, entre muitas coisas, principalmente sua posição social, relegando seus dias de dificuldade e pobreza ao passado. Revigorada e se sentindo mais confiante, ela volta a focar no único destino possível para uma mulher naquele contexto: o casamento, e ela logo encontra aquele que pode ocupar o papel de marido. Quando se

observa a jornada da personagem, Antônio, o dono da papelaria, opera na história de Guida como redentor.

Ela podia vislumbrar no rosto de seu Antônio os anos restantes de sua vida. Os dois juntos no apartamento do solteirão, Chico ganhando a figura do pai que tanto lhe faltava. [...] Não era exatamente amor o que sentia por Antônio. Era afeto que naqueles meses de flerte foi promovido a amor. (BATALHA, 2016, p.135)

É interessante analisar o que o texto nos mostra. Primeiro vale dizer que o amor não é o que está em pauta: é tudo uma questão de interesses, e para ela é de fato interessante se casar, uma vez que ela sana a questão da moradia, automaticamente indo morar no apartamento de Antônio, e a carência que atribui a Francisco de uma figura masculina que lhe sirva de pai. Em um segundo momento, a palavra “*solteirão*” também chama a atenção, possivelmente servindo para marcar não apenas o personagem de forma pejorativa mas também como se ironizasse a respeito do tipo de homem que sobrara disponível para Guida após tantas desventuras. O amor, portanto, já não estava mais em pauta, uma vez que “*Não era exatamente amor o que sentia por Antônio*”, o “*Flerte foi promovido a amor*”. O que de fato o enunciado evidencia é que a personagem busca estabilidade através do “*apartamento*” e de um “*pai*” para Chico.

Solteiro mas não tão disponível assim, Antônio traz para a história um novo obstáculo à felicidade completa de Guida: dona Eulália, sua sogra. Para anunciar o conflito que se revela entre elas, o narrador nos relata a opinião dela sobre a nora. Nesse fragmento, a aparência de Guida é trazida para a discussão a fim de desqualificá-la.

Guida pintava as unhas de vermelho e tinha um filho adolescente. Usava maquiagem até para ir à feira, e não botava os pés na igreja. [...], Guida era afetada por gostar de ser a mais bonita, neste mundo de todos nós. Era uma adversária à altura do amargor de Eulália. (BATALHA, 2016, p.153)

Quando o texto nos adianta que Guida “*Era uma adversária à altura do amargor de Eulália*” se estabelece a partir do discurso que entre as duas será travado um embate no qual o pedido de casamento simboliza para Guida sua vitória: “*Ela era uma vencedora*” (BATALHA, 2016, p.155). Se para Eulália ficava difícil competir com a nora, os anos a mais que tinha pela frente em relação à sogra também ajudavam.

A trégua entre as duas só seria possível com a morte. Se a disputa levasse em conta o número de anos vividos, Guida estaria em vantagem. [...] Foi ali que começou a pensar numa coisa em que nem queria muito pensar, mas que foi entrando em sua cabeça assim, [...]. E essa coisa era essa ideia: *quem sabe eu não mato a minha sogra*. (BATALHA, 2016, p.173)

Novamente o texto traz elementos que mobilizam a competição entre as duas, fala-se em “*trégua*”, “*disputa*”, “*vantagem*”, mas já aqui se aprofunda a dimensão psicológica que esse embate vai tomando para Guida, “*que começou a pensar numa coisa em que nem queria muito pensar, mas que foi entrando em sua cabeça assim*” e que acaba por culminar na articulação da morte da rival. A morte da sogra seria a única maneira de retomar o controle da própria vida, só assim ela poderia enfim virar a dona do “*apartamento do solteirão*” (BATALHA, 2016, p.135), (em linha com esse lugar da dona de casa ao qual a mulher acaba sendo direcionada pelo patriarcado), sem interferências.

A história da personagem encontra então seu fim na narrativa: após o falecimento de Eulália e o AVC de Manuel, Guida decide se mudar com o marido e o filho para a antiga casa de seus pais, que ficava em cima da quitanda, para que assim fosse mais fácil cuidar do pai que, além de viúvo, agora se encontrava debilitado. Conclui-se então sua saga.

Como reflexão a respeito do romance vale dizer o que se pode apreender do título, ou melhor pontuando, da ausência de Guida nele. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. O romance carrega o nome da personagem que segue o rumo esperado para si, que segue a cartilha de comportamento, que “*tem a cabeça em cima do pescoço*” (BATALHA, 2016, p.80). Ao mesmo tempo em que persegue esse feminino idealizado, Guida rompe com essa estrutura. Suas atitudes depois são em prol de reparar as consequências de seus atos, mas a maneira com que ela consegue é sempre nebulosa, através de omissões e encenações. Por mais que ela divida o protagonismo do romance com a irmã, não há para ela sequer a possibilidade de vida, quanto mais de invisibilidade diante de tal vida. A ela mal é permitido existir de forma plena, concreta e material na sociedade dos anos 1940-50, só lhe cabe performar uma projeção. Somente quando Guida concentra suas energias para reconstruir para si um lar, após ter fugido de casa, é que sua história começa a se restabelecer, como se antes, quando ela recusa essa grande entidade que a família representa para a sociedade patriarcal capitalista enquanto instituição, ela estivesse se pondo em perigo eminente. Sua história nos revela enquanto leitores que só é possível para Guida alcançar a redenção se aceitar esse lugar de submissão, se enquadrar a sua experiência enquanto mulher a uma representação de feminino aos moldes de uma feminilidade imposta e que não está sob seu controle, que ecoa objetiva e subjetivamente no enunciado e na vida.

3.2 Feminino em movimento

Tendo nos debruçado a respeito de Guida no romance, é chegada a hora de refletir acerca da personagem na adaptação. Tomando-a como objeto de análise o interesse é entender como a construção da sua representação adianta e sinaliza o seu desfecho no filme, materializando em imagem o conflito da personagem.

Presas a uma estrutura de dominação patriarcal e tendo seus desejos e opiniões cerceados, Guida foge de casa ainda no primeiro ato da adaptação. Após a personagem se apaixonar por um marinheiro grego, Yorgos, ela aproveita seu retorno para Europa e embarca em um navio com ele. O ponto de virada de Guida se dá após ela voltar ao Rio, para a casa dos pais, grávida e sem marido. Manuel prontamente expulsa a filha, em conformidade com seu papel dentro da estrutura familiar e a partir de então a personagem começa sua jornada.

Pensando em estrutura narrativa, o filme dá protagonismo às duas irmãs. Mas, apesar de haver nessa figura da protagonista uma projeção ideal na qual se supõe uma forma de agência sobre o próprio destino, Guida e Eurídice sofrem ao longo do filme as consequências de atos realizados por personagens outros. E *Outros* aqui se refere não ao *Outro* de Simone de Beauvoir ou de Tereza de Lauretis, a mulher enquanto o *Outro* do homem, mas de fato os agentes da adaptação cinematográfica são personagens masculinas.

O objetivo, portanto, é partir de Guida e de seus conflitos para analisar a forma como se desenvolve tal representação e como é articulada enquanto marcador de seu lugar social. A ideia é analisar a partir da imagem como se manifestam as violências de gênero que acometem Guida e que se intensificam quando há também uma distinção de classe, visando explorar esse desenvolvimento sob uma perspectiva material de construção de linguagem sobre a violência que se infringe à figura feminina.

Em 1884, em sua obra *A origem da família, do Estado e da propriedade privada*, Friedrich Engels desvela tais construções sociais e estabelece relação entre elas. Louis Althusser deflagra a família enquanto Aparelho Ideológico de Estado fundamental para a manutenção das estruturas de poder da classe dominante. Silvia Federici se aprofunda ainda mais quando analisa a maneira como a mulher foi sendo cooptada por esse processo.

[...], o poder que os homens impuseram sobre as mulheres, em virtude de seu acesso ao trabalho assalariado e de sua contribuição reconhecida na acumulação capitalista,

foi pago pelo preço da autoalienação e da ‘desacumulação primitiva’ de seus poderes individuais e coletivos. (FEDERICI, 2017, p.234)

Partindo da mesma origem sócio-econômica, a expulsão e o abandono de Guida da estrutura familiar fazem com que haja um distanciamento muito profundo entre sua condição e a de Eurídice, que é submetida pelo pai ao casamento arranjado e que em decorrência desse fato encontra uma ascensão financeira. O aspecto econômico se torna central, portanto, para essa análise da obra, atravessando de maneira radical a trajetória de cada uma delas.

Se por um lado é por causa de figuras masculinas que sua trajetória é dificultada, no romance é também através de um homem que a personagem encontra sua redenção: Ser expulsa de casa condicionou a personagem à pobreza, e isso só se reverte através de seu relacionamento com Antônio, que assume seu filho e casa com ela.

Já a Guida da adaptação não tem o mesmo desfecho: é em razão de suas lutas que consegue se salvar de um destino ainda mais turbulento. A personagem no filme só encontra apoio na figura de Filomena, que se torna sua amiga, irmã, mãe e salvadora, sendo a partir desse elo de companheirismo que Guida encontra sua redenção.

O pai aparece pela primeira vez em cena de forma discreta e silenciosa, ele olha Ana, que tem seu rosto virado para ele, não olhando-o diretamente mas se projetando em sua direção. Em oposição a Guida, que olha para o lado oposto ao qual seu pai, Manuel, aparece. Na sequência dessa passagem a protagonista acaba se virando na direção do pai, mas não motivada por ele, e sim por Eurídice, que toca piano (Imagem 7).



Imagem 7: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 7' 11").

Já nessa primeira interação é dito que aquela noite será especial pois Manuel irá receber Feliciano, seu fornecedor mais importante, para jantar. Com o decorrer da história, é possível compreender que não se trata de uma cordialidade entre parceiros de negócios, mas sim a formalização de uma aliança mais sólida: Manuel está articulando o casamento de Eurídice com Antenor, o filho de Feliciano. Porém, não faz parte dos planos de Guida participar integralmente do jantar, pois ela já tem um compromisso marcado com o namorado. A personagem então solicita a ajuda da irmã para encobrir sua fuga. Confidentes e cúmplices, Guida promete a ela, em troca, convencer o pai de deixar Eurídice participar de um teste para entrar no conservatório de piano.

Nessa passagem, o enquadramento nos permite um vislumbre do futuro da trama: Eurídice interage de forma casual com o seus pais e o futuro sogro, enquanto Guida parece deslocada nessa estrutura familiar (Imagem 8). Feliciano está sombreado, como se representasse o apoio masculino que se projeta indiretamente nas relações sociais.



Imagem 8: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 11' 57").

Destacada não somente pelo *staging* que compõem o plano, mas também pela luz que é construída nessa cena, acompanhamos Guida pedir licença para se retirar, alegando mal-estar. Neste enquadramento vale ressaltar também que temos a personagem duplicada, estando a verdadeira Guida em primeiro plano, em oposição a seu próprio retrato na parede, criando a partir daí um diálogo entre presente e passado, realidade e memória, real e ideal. A protagonista não fará mais parte dessa família e se tornará lembrança.

A QUEDA - O DECLÍNIO SOCIAL DE GUIDA

Para encobrir a fuga da irmã, Eurídice toca piano na sala enquanto Guida sai pela porta dos fundos para encontrar Yorgos (Imagem 9). A escada se torna uma marca simbólica interessante a partir dessa cena, uma vez que a personagem desce os degraus também em diálogo com um processo de declínio social que se estabelecerá a partir daí. Se inicia a queda da personagem.

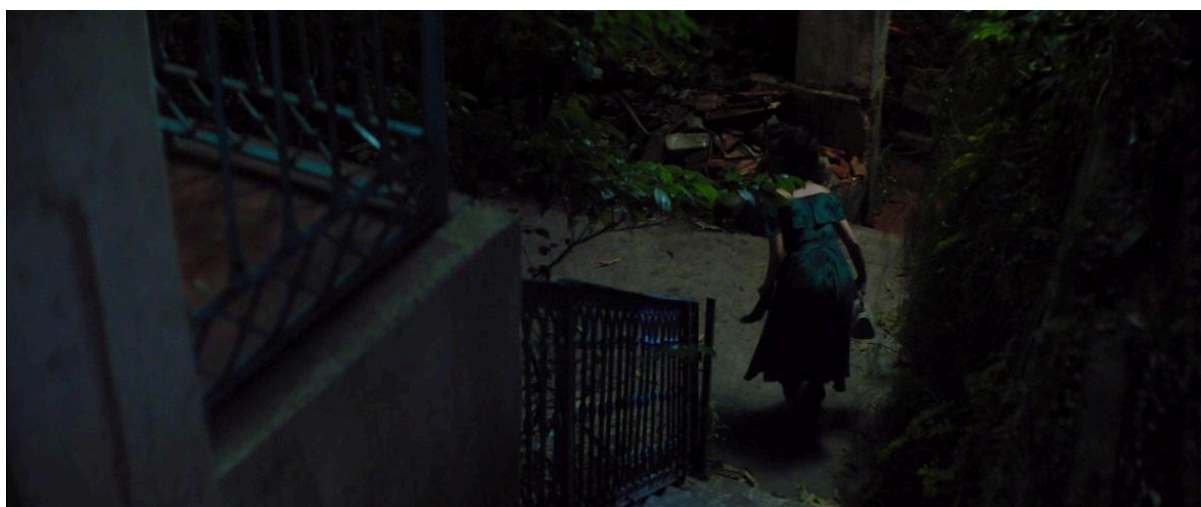


Imagem 9: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 15' 12").

Vale ressaltar também que para a personagem chegar até essa porta dos fundos ela atravessa a cozinha descalça. Guida tira os sapatos justamente para evitar chamar a atenção. Tanto a cozinha quanto os pés descalços dialogam com uma memória de subalternidade, associados a figuras vulneráveis e invisíveis. Ao caminhar rumo ao encontro do namorado, Guida não está simplesmente saindo pela porta, mas se tornando assim uma figura marginal na história da própria família.

A escada volta a ser importante quando a personagem retorna ao Brasil. Nessa passagem tornamos a ver a protagonista em processo de descida (Imagem 10). Nessa cena é marcante também que por mais que a personagem esteja cercada por homens, nenhum se oferece para ajudá-la com suas malas, mesmo ela estando grávida.



Imagem 10: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 31' 51").

Ao desembarcar, Guida volta para casa, em busca do apoio familiar. E já aqui vale comentar que a personagem parece realmente acreditar que seus pais a aceitariam grávida e sem marido. A personagem então impõe sua presença novamente naquela casa entrando agora pela porta da frente.



Imagem 11: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 33' 41").

A protagonista então invade a sala da família Gusmão com a maior naturalidade, abraça a mãe e sai caminhando em busca do pai, ignorando as indagações maternas sobre o marido da filha. Ao ver Manuel, Guida diz que cometeu um erro, mas isso não a isenta perante a figura paterna da situação como um todo. Ela é então agredida fisicamente pelo pai, que berra dizendo ser Eurídice sua única filha, que Guida está morta para ele.

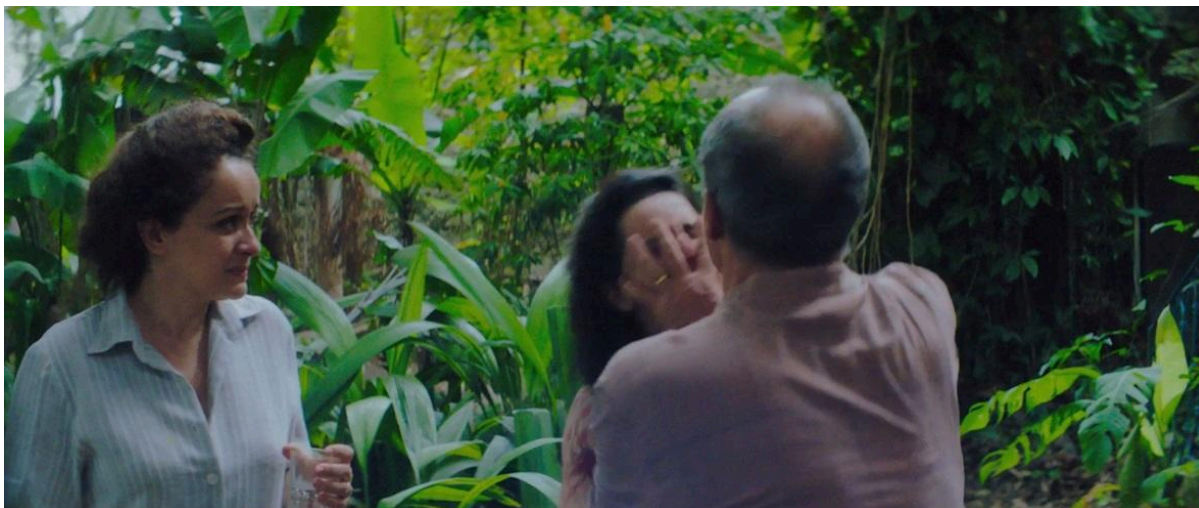


Imagem 12: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 36' 20").

Estabelecendo um comparativo, a ação de Manuel é muito mais intensa na adaptação do que no romance em si, cuja passagem alude muito mais a um comportamento de decepção do que em violência propriamente.

Pai e filha se encaravam enquanto ela se aproximava. Seu Manuel baixou o rosto quando Guida entrou na quitanda. “Pai?”... “Pai?”... “Sou eu, pai. Sua filha Guida.”. Seu Manuel não levantou a cabeça, e só deixou de cerrar os dentes para pôr fim à situação. “Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice.” (BATALHA, 2016, p.106)

Pensando também na construção da cena que compõem essa passagem, é significativo o fato de Manuel agredir a filha justamente com a mão na qual carrega a aliança de casamento. A força desse símbolo não é apenas ideal, mas palpável. Ana, a mãe também tem uma atuação digna de atenção uma vez que se mantém imóvel diante da situação, como se estivesse em choque ou talvez simplesmente esperando tal reação, uma vez que nem chega a quebrar o copo de vidro que carrega nas mãos. De certa forma, ela acaba por corroborar com tudo aquilo não se posicionando a favor da filha: dessa maneira sua atitude faz com que ela não vire também alvo daquela violência, apesar da clara omissão.

[...] A virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina. O valor atribuído a essas qualidades favoreciam o controle social sobre a sexualidade das mulheres privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres. [...] (PINSKY, 2020, p.614)

Quando Manuel expulsa Guida de casa é pela porta dos fundos que ele manda ela ir embora. Mais uma vez a imagem reforça o declínio da personagem, e fortalece a ideia de que a intenção do poder patriarcal, representado através da família, é relegá-la ao esquecimento e à marginalidade.



Imagem 13: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 38' 58").

Começa aí o que ao longo de todo filme é possível de se observar nas personagens masculinas e que nomearei de fenômeno do *homem-muro*: homens que criam barreiras entre as mulheres e as relações que elas buscam construir entre elas e os outros, entre seus objetivos e interesses. Existe em Guida um desejo de desbravar o mundo, de se aventurar e de estar livre. E a rua é seu destino a partir de então. Mas o que a narrativa vai nos revelar durante a história é que essa mesma rua que apresenta tantas possibilidades de boemia e diversão é muito diferente da rua que surgirá para ela a partir do abandono familiar.

Sozinha no mundo, Guida recorre à prostituição como única saída para sobreviver. A busca por ser livre condenou-a à marginalidade. E por causa desse desencaixe que sente ao ser exposta a uma situação tão distinta da vida que levava até então, Guida acaba por abandonar o próprio filho após o parto. Ela é abandonada por Yorgos, é abandonada pela família, e tem como reação também abandonar Chico. Nessa passagem se estabelece uma rima visual que articula uma relação de cores e enquadramentos, possibilitando um comparativo entre a felicidade da personagem com o namorado (Imagem 14), e depois o desespero dela de se ver sozinha no mundo com um filho (Imagem 15). Em ambos, o *close* da protagonista é invadido por eles.



Imagem 14: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 17' 15").

Imagem 15: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 44' 38").

Por sua condição financeira, não é permitido a Guida o descanso, e mesmo depois de parir e ainda em fase de amamentação ela volta à rua para se prostituir. Nessa passagem do filme, a personagem conhece Filomena, uma mulher um pouco mais velha que ela, preta, e também pobre, que trabalha cuidando dos filhos de outras mulheres.

Filomena aparece pela primeira vez na adaptação berrando com uma amiga de Guida, que é mãe de uma das crianças que Filó cuida (Imagem 16). A personagem reclama da hora que a mulher apareceu em sua casa e da falta de aviso. Terminada a discussão, Guida e a amiga saem: aquela seria a primeira noite em que Guida, após ter dado a luz, sairia para se prostituir.

A protagonista havia abandonado o filho na maternidade, mas ela se arrepende logo depois que vê que sai leite de seus seios. Guida volta então para casa de Filomena, que a aconselha a buscar a criança. Nessa sequência a decupagem articula um paralelo entre elas, apresentando a partir dessa primeira interação como vai se dar a relação das duas personagens. Fica implícito pelo andamento da cena que, por Guida estar com o vestido molhado de leite, Filó teria lhe emprestado a própria roupa para que ela fosse pegar o filho (Imagem 17). A posição das duas é a mesma em ambos os quadros, e vestir a mesma roupa indica um sinal de cumplicidade entre elas, como se Guida, apoiada pela amiga, se fortalecesse para completar seu objetivo. Pode-se entender essa questão do figurino como sendo uma marca de Filó na vida da protagonista, indicando não apenas que ela havia dado suporte à amiga, mas que ela também estava presente junto dela naquele momento.

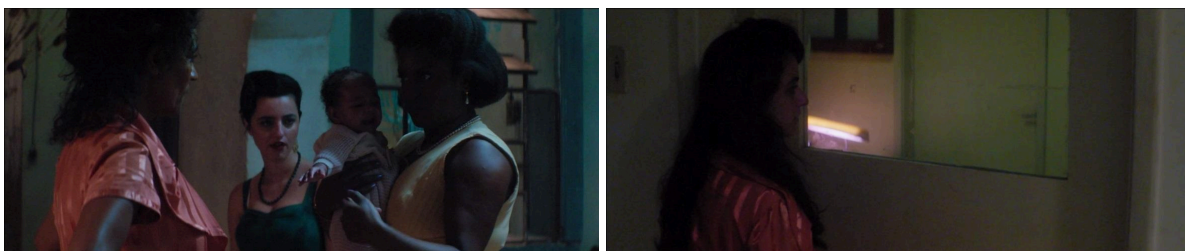


Imagem 16: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 49' 08").

Imagem 17: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 56' 25").

A amiga estimula Guida a buscar o filho e a partir daí se configura uma nova estrutura familiar para elas: juntas as duas se apoiam e se dedicam à criação de Chico.

No romance, a personagem é trabalhada de outra forma. Filomena se apresenta enquanto contraponto de Ana, mas seu surgimento é distinto em cada uma das obras. Em ambas é estabelecido que Filó em algum momento de sua vida foi prostituta, e que depois disso passou a ganhar a vida cuidando dos filhos de outras mulheres. No romance, o que teria motivado a personagem a se tornar babá teria sido a sífilis, que a impedia de continuar a se prostituir. No filme, isso não é claro.

A aproximação das duas também é diferente em cada meio.

Ninguém nunca tinha visto Filomena triste, ou mal-humorada. Sorria muito e gargalhava ainda mais, mesmo quando não tinha nada de muito engraçado acontecendo. [...]. Filomena disse que Guida podia passar uns tempos na sua casa até se recuperar do parto. Guida aceitou, não só porque se olhasse para os lados não veria ninguém, mas porque aquela mulher lhe trazia uma paz que não sentia há tempos. (BATALHA, 2016, pg.111)

Quando o texto-fonte articula essa apresentação da personagem o que se constrói para o interlocutor é que Filó é uma figura afetuosa, feliz e que encara a vida com leveza e tranquilidade. Palavras como “*sorria*” e “*gargalhava*” surgem para opor “*triste*” e “*mal-humorada*”, além de Guida associar a presença da amiga à “*paz*”.

Retomando a adaptação, a protagonista então se aproxima de Filó e decide dar outro rumo para sua história. Ela abandona a prostituição e se torna operária em uma fábrica. Filomena e Guida passam a compartilhar de um sentimento mútuo de cuidado, construindo uma rede de apoio entre elas. A amizade se fortalece ao longo da trama, culminando com Filó deixando sua casa para Guida antes de morrer. Fazendo isso, a amiga dá a ela a possibilidade material de pertencer a algum lugar novamente, apaziguando de certa maneira sua situação. Mais adiante na narrativa descobrimos que ela é dona da própria casa, que ganhou como herança de um homem com quem manteve um relacionamento durante alguns anos.

Logo vemos se construir entre elas uma laço muito forte de companheirismo. Assim como Filó dá força para a amiga assumir a maternidade, a presença de Guida também transforma a maneira de ser de Filomena. Juntas elas vão encontrando afeto através da solidariedade.



Imagem 18: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 102' 02").

Diferente das cenas que Guida divide com Ana, a relação com Filó é mais equilibrada e respeitosa: se a mãe se aproximava da personagem para lhe agredir fisicamente, com palmadas e respostas grosseiras, com Filomena, Guida recebe toques afetuosos (Imagem 18) e dá risadas (Imagem 19).



Imagem 19: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 103' 04").

Guida e Filomena passam então a viver juntas e a criar Chico. A partir daí se estabelece uma nova configuração familiar, assim como no romance.

Se havia no mundo uma cara-metade para Guida era Filomena, meio irmã, meio mãe e meio sócia. (BATALHA, 2016, pg.113)

Na adaptação a personagem verbaliza: “Filó é meu pai, minha mãe e minha irmã”. Mas, apesar de serem as duas mulheres pobres e sem amarras familiares, ainda se estabelece uma separação de raça entre elas.

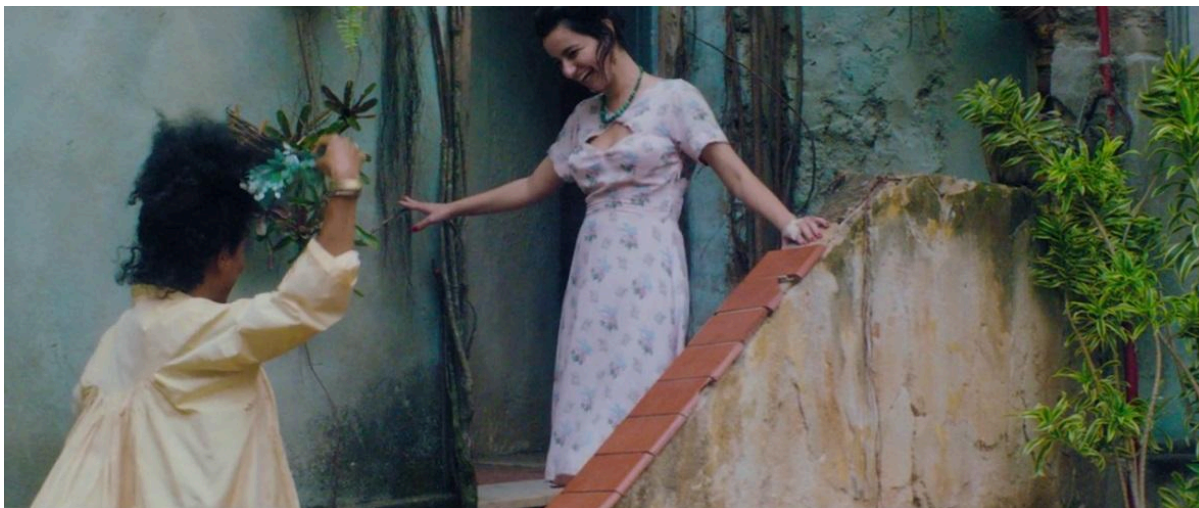


Imagem 20: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 70' 35'').

Se anteriormente Guida descia as escadas remetendo a seu declínio social, quem ela encontra no fim do caminho é Filó (Imagem 20). Como mulher negra, para a personagem não é permitido ascender socialmente. Ela compõe a base da pirâmide mas é impedida de chegar ao topo. Na passagem em que as personagens tentam celebrar o Natal em um restaurante também é marcado através do enquadramento e *staging* da cena a barreira de raça que diferencia as duas (Imagem 21).



Imagem 21: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 83' 54'').

Diante do garçom do restaurante, um homem branco, é possível enxergar Guida nitidamente, enquanto Filó tem sua imagem atravessada pela porta de vidro do estabelecimento. O vidro parece remeter a barreira simbólica que se ergue entre os personagens, passando a mensagem de que não haveria diálogo possível de se estabelecer entre eles: um homem daquela época não conversava com mulheres da mesma forma que conversava com outros homens, havia uma desigualdade nessas relações mesmo quando se

pensava unicamente a questão de gênero. Quando se adiciona a questão de raça, esse elemento reverbera ainda mais. O homem parece nem olhar diretamente as duas nos olhos, mantendo uma postura altiva o tempo todo.

Ainda nessa passagem, o mar se faz presente dentro da construção simbólica do filme quando Guida vê o pai no restaurante: ela o vê sentado em uma mesa, e a única coisa que os separa e evita que a protagonista seja vista é um aquário (Imagem 22), evidenciado principalmente pelo *movimento de pan* que a câmera realiza. Parece estar implícito na imagem o mar de distância que se estabeleceu entre eles após a expulsão de Guida.

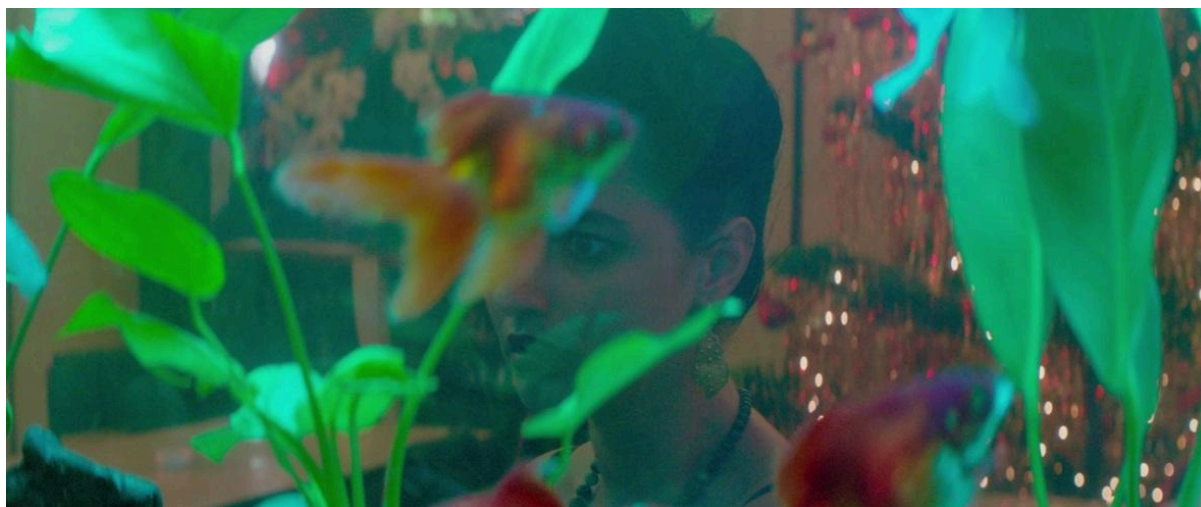


Imagem 22: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (AINOUZ, 2019, 86' 19").

No texto-fonte, parece não haver diretamente na construção de Filomena um atravessamento de raça assim como acontece na adaptação. O filme acaba trazendo para Filó questões de raça que o romance articula principalmente através da figura de Maria das Dores. Porém, o fato da personagem ter se prostituído é explorado pela obra original.

Não foi essa exatamente a história que Guida contou para Eurídice. [...]. Na versão contada para a irmã Filomena era uma professora aposentada. (BATALHA, 2016, pg.127)

Para Guida, revelar a verdade para a irmã seria uma aposta: Eurídice tanto poderia entender e ter pena, como também poderia julgar o passado de Filó e a associação da irmã com alguém como ela. Poderia recair sobre Guida todo um estigma que a prostituição carrega no imaginário geral, deixando de lado a questão social que leva uma série de mulheres a ter essa como a única solução para continuarem a sobreviver, só levando em consideração o caráter degradante à moral feminina. Ciente dessa situação, a protagonista opta por dizer que

Filomena foi uma professora, que seria uma profissão de maior valor atribuído naquele contexto.

Assim como Ana, Filomena também morre de câncer de mama. O seio, um símbolo tão próprio da mulher, e que remete à maternidade, materializa a doença no corpo das duas mulheres, como se fosse uma maldição que o corpo feminino carrega.

Pensando a partir do universo do trabalho a trajetória da personagem, há um discurso implícito nesse desenvolvimento de que o lugar que sobrava a uma mulher que, como Guida, fosse pobre, mãe solo e sem um homem ao seu lado para legitimar sua presença social, era de espaços de violência. Violência agora que não estaria restrita ao campo simbólico, mas que marcaria na pele da mulher sua condição de desvantagem. Partindo assim desse recorte abrem-se possibilidades de leitura da personagem pensando a forma fílmica que a adaptação nos apresenta.

Ao longo de sua trajetória, acompanhamos Guida se colocando diante do espelho. Parece haver uma intenção de associar esse elemento a uma mensagem, na qual o espelho serviria como ferramenta de articulação simbólica. Ao mobilizar esse elemento a decupagem nos permite analisar que haveria aí um movimento por parte da personagem de confrontar a própria imagem nessa caminhada de descobertas. Guida precisa encontrar uma possibilidade de vida, de se afirmar em um mundo que não é feito para ela, e para isso real e ideal entram em conflito. Se antes ela era uma jovem cheia de sonhos, que vivia na casa dos pais e era acobertada pela irmã, agora sua situação é outra e uma nova versão de si vai sendo construída ao longo da narrativa. A protagonista, que sonhava com um namorado que fosse um príncipe encantado, com festas, vestidos novos e revistas femininas, não tem mais espaço ali.

[Guida] Abraçou a irmã e disse que um dia ela seria uma mulher muito bonita, teria um bom marido e muitos filhos, uma casa muito grande, com um jardim. Como é que a Guida sabia? Ela sabia porque sabia. Guida era uma dessas moças que já nascem sabendo de tudo. (BATALHA, 2016, p.66)

Se antes Guida sabia de tudo era porque a estrutura ao seu redor era previsível: sendo mulher, e estando presa a uma estrutura familiar patriarcal, sua única possibilidade de vida seria se casar, ser mãe e dona de casa, nada diferente disso. No entanto, seu destino mudou

depois de tudo que aconteceu e agora seu futuro é incerto. A realidade se impõe diante do sonho e a verdade é que Guida se vê diante do espelho com os seios cheios de leite, tendo que amarrar a barriga para se prostituir (Imagem 23).

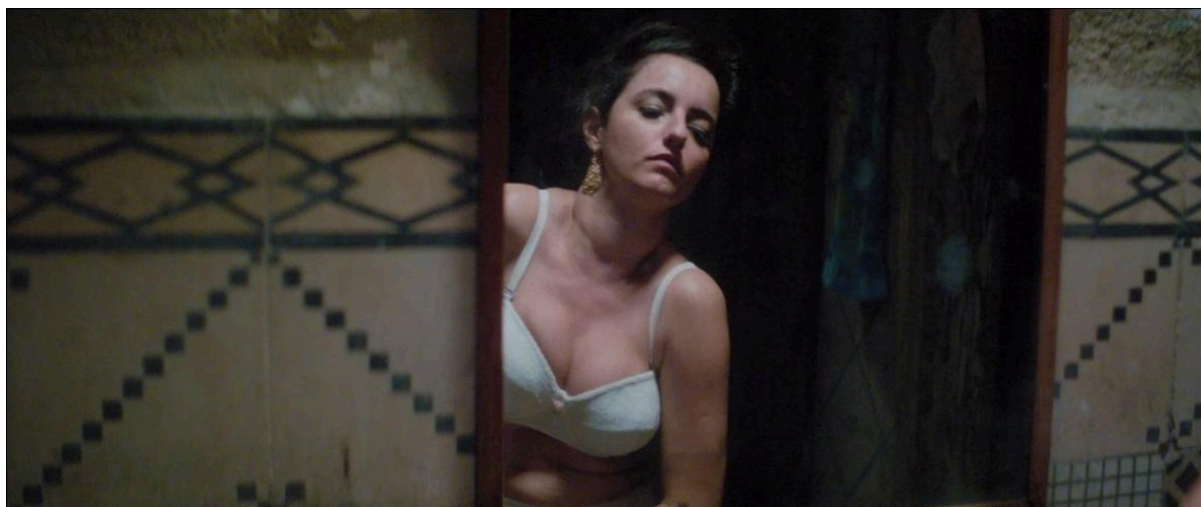


Imagem 23: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 48' 13'').

Esse ato de se olhar diante do espelho reflete também na mensagem que o figurino carrega. A realidade de Guida exige dela uma força, porque ela precisa se adaptar a todos os imprevistos que sobrepõem seu caminho. Então quando é necessário esconder a barriga e as marcas da gravidez para se prostituir, ela faz isso. Quando ela precisa trabalhar em uma fábrica, ela também é capaz de abandonar o vestido e o salto alto para usar macacão de operária. Ela se despe das marcas de feminilidade que suas roupas deflagram, mesmo sendo esse processo de entendimento de feminino também fruto de uma articulação ideológica (Imagens 24 e 25).



Imagem 24: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 95' 47'').

Imagem 25: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 71' 51'').

Passar por todas essas provações faz parte da jornada de Guida enquanto personagem e sobreviver a todas elas é o que permite que ela tenha algum controle sobre a própria história. Quando chegamos ao desfecho, o enquadramento nos revela que não há mais uma personagem em queda, a quem só é permitido descer escadas. Agora Guida sobe os degraus da casa que Filomena deixou para ela (Imagem 26).



Imagem 26: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 117' 28").



Imagem 27: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 117' 47").

Ela retomou certa autonomia, por mais que seu *close* final permita interpretar que há em seu olhar de cansaço a percepção de que a luta continua (Imagem 27).

4. CAPÍTULO TRÊS

4.1 A mãe

A maternidade é central na construção das protagonistas, afinal o casamento e a virgindade são temas que têm como fim justamente encarar a mulher enquanto instrumento de manutenção do poder patriarcal através da gestação.

[sobre a família monogâmica] Baseia-se no predomínio do homem; sua finalidade expressa é procriar filhos cuja paternidade seja indiscutível, porque os filhos, na qualidade de herdeiros diretos, entrarão, um dia, na posse dos bens de seu pai. [...] A família monogâmica diferencia-se do matrimônio sindiásmico por uma solidez muito maior dos laços conjugais, que já não podem ser rompidos por vontade de qualquer das partes. Agora, como regra, só o homem pode rompê-los e repudiar sua mulher. (ENGELS, 2019, pg.74-75)

Trago aqui Engels, com o intuito de pontuar sob quais condições Ana se vincula à Manuel. Para se pensar a maternidade de Eurídice e de Guida se faz necessário também entender os caminhos que as duas percorrem na narrativa, porque suas atitudes são reflexo das relações que elas estabelecem com outras figuras femininas. Elas aprendem a ser mães sendo primeiramente filhas, e assim abrimos a discussão acerca do papel de Ana no romance e no filme.

Ana

Em sua primeira aparição na adaptação, Ana surge ao som do piano de Eurídice. Ela manda Guida se levantar do sofá e lhe entrega uma caixa de talheres que quer que a filha faça o polimento. A mãe anuncia que Manuel receberá Feliciano, o fornecedor de farinha da padaria, naquela noite para jantarem. Guida reclama, ao passo que a mãe lhe dá leves palmadas, não havendo violência física propriamente, mas intenção de impor, através do gesto, autoridade.

A protagonista persiste na reclamação, alegando já ter compromisso naquela noite, porém Ana não cede e dessa vez suas palmadas atingem o rosto de Guida. Parece que o intuito da mãe era calar a filha literalmente fechando sua boca (Imagem 28).



Imagem 28: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 07' 04").

É pela voz de Ana que ouvimos o princípio da carta que Guida escreve aos pais contando sobre sua viagem com Yorgos. Trato por “viagem”, uma vez que a personagem na carta não parece associar sua ação propriamente a uma fuga. No romance toda essa passagem acontece de outra forma, e é por Marcos que Guida vai embora.

As notícias nunca chegaram, e deixaram de ser esperadas. Agora seu Manuel e d. Ana já não choravam, e nunca mais riram. Ver os pais tão vulneráveis fez Eurídice querer protegê-los. Achou que tinha que dar alegrias dobradas aos dois. (BATALHA, 2016, pg.72)

Nessa passagem dois pontos são centrais: no romance, Manuel e Ana se misturam e formam quase que um único personagem, havendo sintonia em suas ações; e a ausência de Guida reverbera no futuro de Eurídice, que inicia assim seu processo de anulação. Mas pensando em Ana, essa simbiose com Manuel dialoga com a ideia geral de que não é exatamente a mãe ou o pai ali representados, mas a família enquanto Aparelho Ideológico de Estado, que é instrumentalizada exatamente para a manutenção de uma estrutura de poder. Dessa forma, a mulher e o homem são engrenagens de uma mesma máquina, trabalhando em prol de um mesmo objetivo.

Aquela não era uma casa de muito diálogo. D. Ana e seu Manuel tinham orelhas mas não tinham ouvidos, e por isso eram incapazes de assimilar aquilo que não interessava. E nada que fosse diferente interessava. (BATALHA, 2016, pg.62)

“Diferente” aqui se articula com uma memória não de distinto propriamente, mas de oposto à normalidade. Os pais temiam por interferências externas que pudessem desestabilizar a estrutura familiar sobre a qual estavam alicerçados.

Na adaptação, Manuel não divide poder com Ana, ali ele é o agente da manutenção do poder patriarcal, ditando tanto para as filhas quanto para a mulher as regras do jogo, e é por isso que, quando ele agride Guida, Ana se cala. Ele nem precisa dizer nada, apenas com o olhar ele demarca sua força diante dela (Imagens 29 e 30).



Imagem 29: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 37' 45").

Imagem 30: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 37' 46").

Quando ele expulsa a filha grávida, Manuel ameaça Ana, dizendo que se ela tentar intervir a favor de Guida também lhe mandará embora (Imagens 31 e 32). O enquadramento demarca através das diferentes alturas dos degraus da escada que há uma superioridade do homem em comparação com a esposa: então se antes ambos estavam no topo, quando Ana corre tentando alcançar a filha e evitar que Guida vá embora novamente, ela acaba por ficar menor e mais abaixo do quadro do que Manuel. A decisão de enquadrar apenas a cintura do pai é também interessante por de certa maneira estabelecer que não é exatamente Manuel quem expulsa a filha de casa, mas sim a força maior que ele simboliza naquela relação. Cortar seu rosto serve assim para desassociar a ação com a identidade dele, pois mais forte é o símbolo que ele representa.

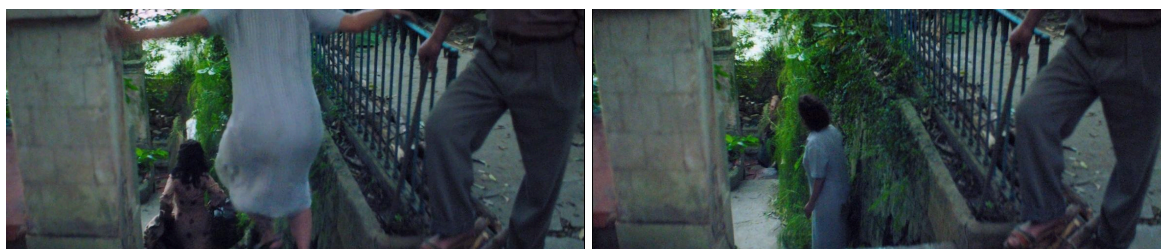


Imagem 31: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 39' 06").

Imagem 32: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 39' 11").

Ana também se omite em sua relação com Eurídice. Ainda nessa passagem da escada, marido e mulher estabelecem que a partir de então o destino de Guida será omitido da irmã:

para Guida, Eurídice foi para o conservatório de música em Viena; e para Eurídice, Guida está na Grécia com Yorgos. Esconder das duas a verdade firma entre eles uma nova aliança, uma vez que Ana também é assombrada pelas imposições patriarcais diante do comportamento feminino: ela parece repreender a atitude de Guida, que ao engravidar do namorado não considerou a importância que a virgindade e o casamento tradicional tinham naquela sociedade. Ser cúmplice da mentira de Manuel preserva a reputação da família, desviando do escândalo que a gravidez da filha poderia representar. Mesmo depois de descobrir um câncer terminal, quando confrontada por Eurídice, Ana não conta a verdade (Imagem 33).



Imagem 33: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 76' 50").

4.2 O cemitério: A morte enquanto redenção

A saga das jovens irmãs se encerra na adaptação com o renascer de Guida, após ganhar a casa de Filomena, e com o incêndio do piano, que representa a morte dos sonhos de Eurídice. O cemitério surge nesse universo como palco de momentos tão importantes que se torna personagem à parte. É, dessa forma, um espaço que subverte as expectativas fúnebres, evocando o impulso de vida das protagonistas.

Guida - o fim de um sofrimento e o nascimento de uma nova mulher



Imagem 34: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 104' 08").

Tendo discutido anteriormente a questão do reflexo dentro da construção imagética da personagem, o último reflexo que vemos Guida ter de si é no momento em que ela se coloca diante do próprio túmulo (Imagem 34), após trocar de identidade com Filomena para poder herdar a casa. Quem está enterrada ali é Filó, mas a placa de identificação marca o fim do sofrimento pelo qual a protagonista vinha passando desde que voltou para o Brasil carregando um filho sem pai. Aquele é, portanto, o sepultamento da dor.

No romance, a personagem encontra suporte e estabilidade financeira após sua união com Antônio, que assume Chico como filho, casa com ela e passam a viver juntos. Depois disso, o maior desafio que nos é relatado pelo narrador pelo qual a personagem passa é a disputa de poder que ocorre entre ela e a sogra, mas que logo encontra seu fim com Guida vitoriosa após a morte de Eulália.

Herdar a casa de Filomena não tira Guida da condição de pobreza na qual as duas se encontravam, e inclusive o *close* da personagem diante da casa (Imagem 27), sinaliza que, por mais que uma nova fase estivesse se iniciando para ela, novos desafios também surgiram. E isso se dá justamente porque a condição social e financeira de Guida não se altera como no texto-fonte. Ela não teve uma ascensão social. Ela não se casou.

Há no livro toda uma passagem pela qual nos é relatado que Chico teria uma condição médica que fazia com que Guida tivesse que recorrer ao sexo para conseguir a medicação que o filho necessitava, assim como ela faz pela amiga no filme. A morte de Filomena deu-lhe a casa e cessou a necessidade de se prostituir por remédios, mas, por quanto tempo? Enquanto espectadores, não é possível dizer.

É curioso também que mesmo no túmulo a personagem não carregue o sobrenome materno, sendo gravado ali apenas *Gusmão*. Sua morte simbólica acaba por desvelar assim as marcas do patriarca para tal conclusão. Depois disso não vemos mais reflexos da personagem, e a partir daí acompanhamos a audição de piano de Eurídice que, enquanto toca, sonha com Guida.

Eurídice - a morte como revelação da vida

Após encontrar o túmulo de Guida, a personagem decide queimar tudo que guardava da irmã. É só depois disso que Eurídice tem o impulso de incendiar o piano, como se operasse dentro de uma analogia simbólica, tentando se ferir depois da perda, materializando na ação as marcas da crise emocional que experienciava.

O desfecho da jovem Eurídice já foi anteriormente analisado. Agora nos interessa tratar da Eurídice do epílogo, da senhora idosa que ela se tornou após o diagnóstico de psicose maníaco-depressivo e a internação. E a história dessa Eurídice se inicia com a morte de Antenor. Todo o tempo que foi suprimido entre elas sinaliza o provável: possivelmente, depois da internação nunca mais se falou sobre Guida, nem sobre o sonho de ser pianista, nem sobre Viena. Eurídice foi lobotomizada e condicionada a ser a mulher que a sociedade esperava que ela fosse.



Imagem 35: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 123' 02").

Brincando com a memória imagética que um espaço como o cemitério comunica ao espectador, mais uma vez a narrativa articula esse espaço como marco de libertação, já que é através da morte de Antenor que Eurídice descobre a verdade que por toda a vida lhe foi omitida.

Ao mexer nos documentos do pai, o filho do casal descobre em uma caixa inúmeras cartas destinadas a Eurídice (Imagem 36), cartas essas que nós enquanto público já tínhamos conhecimento. Ao longo de todo o filme, desde o momento em que Guida foge de casa, ouvimos sua voz narrando cartas para a irmã. As cartas de Guida são um elemento à parte no qual trataremos mais adiante. Aqui cabe apenas dizer que as cartas se encerram após a personagem trocar de identidade com Filomena, e que quem até aquele momento as recebiam era Manuel.

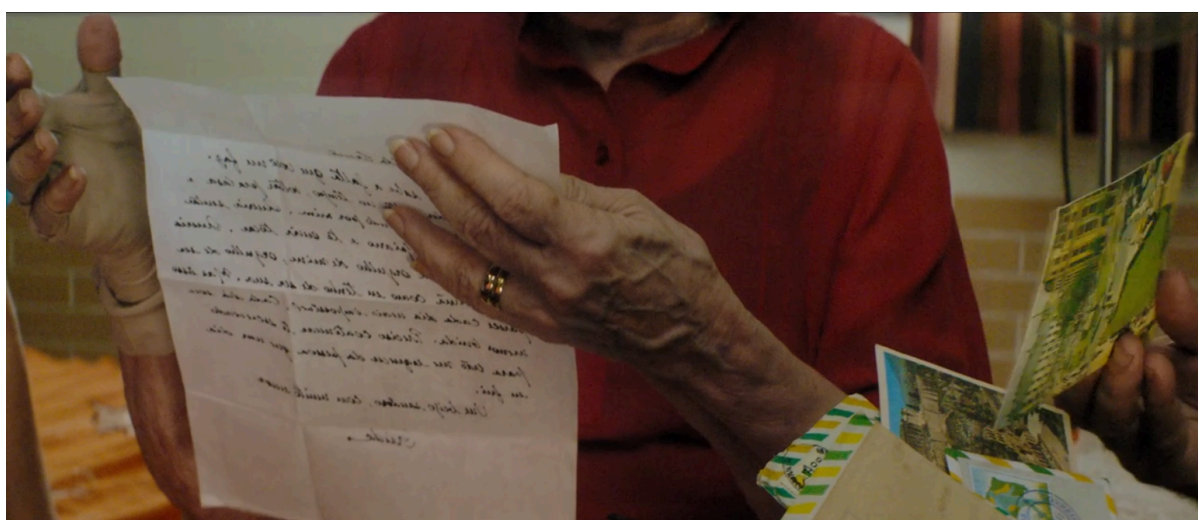


Imagem 36: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 129' 12").

Quando foi expulsa de casa, Guida foi informada pelo pai que Eurídice teria entrado no conservatório de piano e estaria em Viena, o que não era verdade. O que de fato aconteceu é que ela se casou com Antenor. Manuel só teria inventado essa mentira para evitar que as duas se encontrassem. De certa maneira, pode-se concluir que ele tentou evitar o escândalo que seria para Eurídice, recém-casada, ter uma irmã grávida e sem marido. Anos depois, quando o detetive descobre o túmulo de Guida e informa Eurídice, Manuel acaba revelando o que aconteceu.

Porém, as cartas de Guida nunca chegam até ela. E o porquê disso não é possível dizer. Sabemos que as cartas chegavam na casa dos pais, porque Guida comenta em uma

delas que, caso a mãe estivesse lendo-as, que as enviasse para Eurídice, afinal ela não sabia o suposto endereço da irmã em Viena. O que podemos afirmar é que Antenor teve acesso às cartas, seja através de Manuel em vida ou após a morte do sogro, e que as escondeu de Eurídice em um cofre com senha. E sobre esse detalhe da senha, é curioso pensar que a protagonista não sabia dizer qual seria, nem sua filha, mas o filho guardava consigo o código para abrir a caixa, como se o segredo de Manuel, que Antenor guardou, de certa forma fosse de responsabilidade do filho homem se manter guardião, como se houvesse uma indireta linhagem patriarcal que omitisse o ocorrido. E a senha é justamente a data do casamento dos dois. O casamento de Eurídice com Antenor marcava a união de suas famílias, e a história de Guida representava uma ameaça para a “integridade moral” dos Gusmão Campelo, afinal, que família tradicional seria aquela que aceitasse uma mulher grávida e sem marido? A situação teria sido outra se ela estivesse casada, ou fosse viúva, mas não era o caso. Quando encontra as cartas no cofre, o filho de Eurídice pergunta se a tal “Guida” que as enviavam era alguma parente, o que revela que nem os filhos sabiam sobre o ocorrido, que a fuga de Guida era uma história secreta, sepultada por Eurídice quando ela ateou fogo nas fotos e objetos da irmã nos fundos de sua casa.

Se enquanto estava vivo Antenor tentou esconder a verdade da mulher, agora com as cartas sob seu domínio, a personagem pode finalmente achar Guida e reconstruir o elo que foi rompido entre elas. Mas, não dá mais tempo: quando Eurídice enfim chega, sua irmã já está morta há muitos anos. Provavelmente por causa de sua condição de mulher pobre, mais exposta à vulnerabilidade e violência, Guida acaba por morrer antes desse reencontro. Nessa busca, o consolo que Eurídice encontra é saber que sempre foi uma lembrança presente para a Guida, que contava aos netos que tinha uma irmã pianista muito famosa.

Para Eurídice o que resta após sua descoberta é esperar que com a morte ela possa rever sua irmã e elas possam ficar juntas pela eternidade. O cofre que escondia as cartas se apresenta para Eurídice quase como um caixa de Pandora, que, por mais que tente libertá-la através da verdade revelada, a aprisiona nesse triste fim.

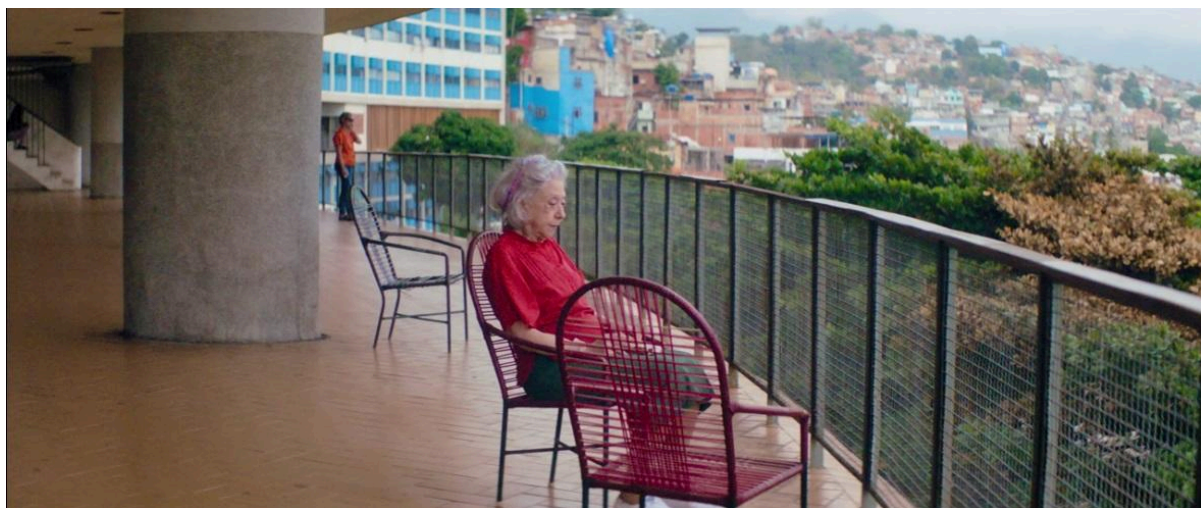


Imagem 37: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 134' 42").

A ausência de Guida se materializa na cadeira ao lado de Eurídice (Imagem 37). Ela já não pode estar fisicamente com a irmã, mas sua memória se faz presente. A cadeira azul, também vazia, próxima a personagem, pode remeter a Antenor, que com sua morte perdeu o controle da mulher e, pensando na composição do quadro, estaria escanteado e deixado para trás, mas isso é apenas uma possibilidade de interpretação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: *Uma questão de classe*

Se é verdade que na sociedade capitalista a identidade sexual se transformou no suporte específico das funções do trabalho, o gênero não deveria ser tratado como uma realidade puramente cultural, mas como uma especificação das relações de classe. [...]: se na sociedade capitalista “feminilidade” foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular. (FEDERICI, 2017, p.31)

Para começar o processo de conclusão, não podemos perder de vista o que nos trouxe até aqui. Tratemos então do prólogo, da fantasia selvagem e idílica que apresenta aos espectadores da adaptação nossas protagonistas e já adianta pistas sobre o que virá a seguir. Sentadas em pedras diante do mar, as irmãs contemplam a paisagem. Pensando na posição que cada uma delas tem no *staging* da cena, Eurídice ocupa a centralidade do enquadramento e está à frente de Guida, que, no entanto, está em primeiro plano quando se observa as camadas de imagem (Imagem 38). Assim como se desenvolve na história, a condição financeira tira as duas irmãs de uma posição de igualdade que havia até então, por compartilharem uma mesma origem, estando Guida assim em posição de desvantagem em comparação com Eurídice, que estaria desfrutando de privilégios próprios de sua classe.

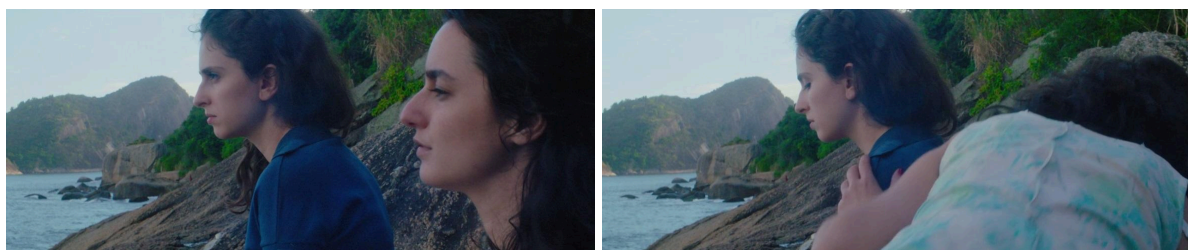


Imagem 38: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (AINOUZ, 2019, 03' 04").

Imagem 39: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (AINOUZ, 2019, 03' 11").

Guida se levanta e caminha pela mata (Imagem 39). É curioso que esse impulso parte justamente da irmã que tem mais autonomia diante do próprio destino, sendo também Guida, assim como seus descendentes portugueses que desbravaram o Novo Mundo, quem vai rumo à aventura. Eurídice vai atrás dela em seguida, porém, não a encontra. As duas gritam uma para a outra, perdidas, e assim se inicia o filme. A partir disso a trama segue de maneira cronológica e o prólogo parece ser de fato algo à parte, realmente na instância do sonho. Tal cenário só ressurge no fim, quando Eurídice já sabe tudo o que aconteceu e enquanto ouvimos em *voz over* Guida ler sua última carta. Nesse momento as duas finalmente se reencontram (Imagens 40 e 41). Parece haver nessa rima visual, na qual as duas

compartilham a centralidade do enquadramento, um apontamento para a questão social que se desvela, indicando que só quando abandonassem as amarras morais da sociedade patriarcal capitalista é que elas poderiam ser livres para afirmar suas existências como iguais na natureza. Mas é preciso também ter em mente que na sociedade em que vivem, as irmãs só teriam espaço de se libertarem de seus grilhões através da imaginação ou então da morte.

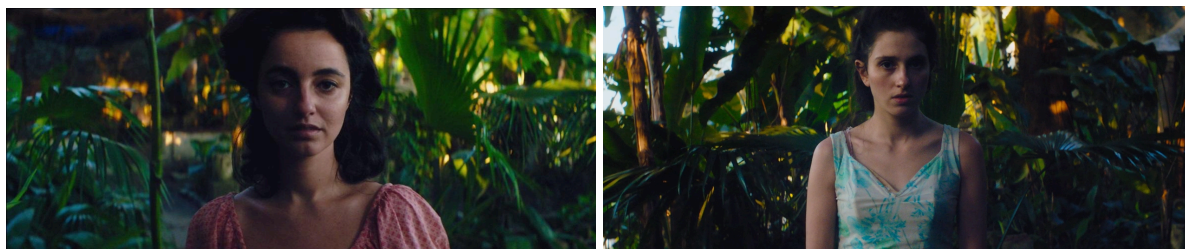


Imagem 40: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 135' 06").

Imagem 41: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 135' 09").

E o imaginário encontra espaço na adaptação em uma passagem muito significativa: durante a audição de piano, Eurídice tira a aliança do dedo antes de começar a tocar (Imagem 42) e naquele momento, abandonando, de certa maneira, o fardo emocional que aquele objeto carrega, vemos a personagem se expressar genuinamente através da música, podendo se permitir estar livre para sonhar, para pensar em Guida e poder compartilhar aquela conquista com ela. Afinal, sendo Antenor contra a ideia da mulher prestar o teste para o conservatório de Viena, participar é uma transgressão da personagem. Era uma tentativa de Eurídice manifestar que permanecia viva, por mais que toda a circunstância tentasse sufocá-la. Tocando piano ela pode se fazer ouvir e assim dedicar à irmã toda a emoção daquele momento.

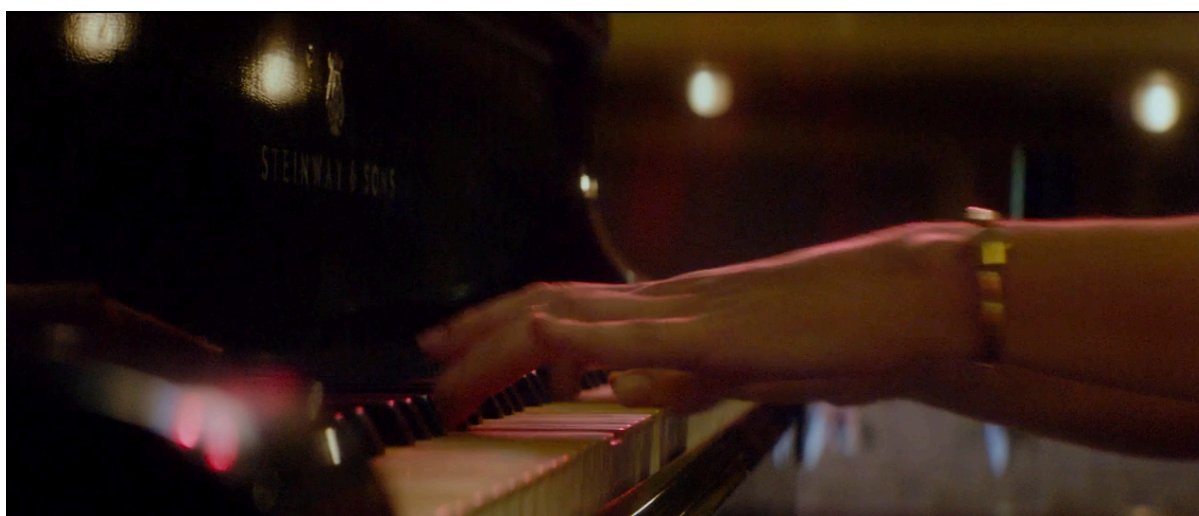


Imagem 42: A vida invisível de Eurídice Gusmão (AINOUZ, 2019, 105' 50").

No entanto, a vida das personagens se estabelece no plano do real, e a violência de gênero se materializa nos pequenos gestos que vão se projetando na tela do cinema. Vemos dessa forma Guida ser abusada em troca dos remédios de Filomena, enquanto Eurídice ensina a filha a usar o aspirador de pó (Imagem 43), consolidando assim o viés ideológico da família enquanto aparelho de repressão.



Imagem 43: *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (AINOUZ, 2019, 96' 25").

Imagem e som se contrapõem nessa cena quando ouvimos Guida relatar, mais uma vez em *voz over*, que para curar Filó daria as duas mãos, e que “*família não é sangue, é amor*”. Porém, é importante sinalizar que ao trazer essa passagem não estamos querendo estabelecer que as violências que Eurídice sofre sejam mais leves do que as experienciadas por Guida, até porque não há como quantificar o impacto que cada situação resulta para elas. O que interessa aqui é expor as múltiplas faces que a violência de gênero assume ao longo da obra, se manifestando muitas vezes de forma sutil, mas outras tantas também de maneira explícita e horripilante.

Não esqueçamos das cartas, que são elementos mobilizadores da narrativa cinematográfica. O caráter epistolar que elas emulam aprofunda o filme e possibilita esse jogo audiovisual. Assim, vamos escutando o que se passa na cabeça das personagens ao longo da trama, que contrasta ou afirma o que as imagens revelam. Tal qual Eurídice se expressa através da música, as palavras se tornam o desabafo de Guida, que preserva seu relato e mantém viva sua memória. Em uma das cartas ela diz que se sentia “*cada dia menos Guida*” e pode-se interpretar que a personagem estava passando por um processo de desassociação entre quem ela deveria ser e quem de fato era. Ao longo da obra, não parece

haver um objetivo final para ela enquanto personagem, como havia para Eurídice ao prestar o teste do conservatório de piano. Sua caminhada é em busca de se reconstruir após o trauma e se aceitar a partir disso, fazendo o possível para permanecer existindo, apesar de todas as condições adversas. Sua voz se fez ouvir para além da própria vida através das linhas que escreveu para a irmã.

Se por um lado, Guida passa por todo um calvário em vida, ter rompido seus laços com o pai e não ter tido um marido proporcionou à ela certa autonomia acerca de seu destino, que não se repete na experiência de Eurídice, sendo esta obrigada a performar o tempo todo um papel previamente imposto. Amarrada a padrões morais de comportamento, Eurídice representa um feminino aprisionado, enquanto Guida assume o controle de sua própria história, estabelecendo um paralelo entre essa atitude com as cartas que lê em *voz over* e que conduzem a adaptação, como se ela tomasse para si o papel de narradora daquele drama familiar.

Para a mulher burguesa proprietária, sua casa é o mundo. Para a proletária, todo o mundo é a sua casa, o mundo com seu sofrimento e sua alegria, com sua atrocidade fria e seu tamanho. (LUXEMBURGO, 2018, p.494)

Trago Rosa Luxemburgo para essa última reflexão porque acredito que seu apontamento nos ajuda a estabelecer a distinção central entre as protagonistas que ao longo de toda a dissertação buscamos estabelecer. Apesar de serem irmãs, e tendo assim a mesma origem, suas vidas tomam rumos distintos que colocam cada uma delas em um polo oposto. Eurídice é a mulher burguesa, cuja vida se resume à seu domicílio conjugal e a quem não é permitido romper com sua redoma de vidro, enquanto Guida é a mulher proletária que vai à luta, e que entende que seu destino está em suas mãos de trabalhadora, sendo a força que move o mundo e que preserva suas marcas na história.

Seja o romance ou a adaptação, cada obra estabelece esses dois destinos e opera com sua linguagem um desenvolvimento próprio, que tem em comum a intenção de desvelar a história invisível das mulheres, não apenas do tempo histórico retratado mas que ainda reverbera no presente, e que tenta resistir ao esquecimento.

REFERÊNCIAS

Referência filmográfica

A vida invisível. Longa-metragem de ficção dirigido por Karim Aïnouz, e produzido por Rodrigo Teixeira, Michael Weber e Viola Fugen. Brasil-Alemanha, 2019 (139 minutos).

Referências bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado.** 13. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2022.

AMADO, Jorge. **Jubiabá.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, Jacques; et al. **A estética do filme.** 2. ed. São Paulo: Papirus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula.** 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **A câmara clara.** 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BAZIN, André. **O que é o cinema?.** 1. ed. São Paulo: Ubu, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema.** 2. ed. São Paulo: Sesc, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____; et al. **A personagem de ficção.** 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.** In: Pensamento feminista hoje: conceitos fundamentais. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

D'INCAO, Maria Ângela. **Mulher e família burguesa.** In: História das Mulheres no Brasil.

PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **A forma do filme.** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa.** 1. ed. São Paulo: Elefante, 2017.

- _____. **O ponto zero da revolução**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.
- _____. **Além da pele**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2023.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.
- FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** Lisboa: Veja, 1992.
- GOLDMAN, Wendy. **Mulher, Estado e Revolução**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. In *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HOLLANDA, K; TEDESCO, M.C. (Org.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- _____. (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A revolução sexual e o socialismo**. 1. ed. São Paulo: Lavrapalavra, 2021.
- LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia de gênero**. In *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LÊNIN, Vladímir. **A emancipação das mulheres e a revolução proletária**. 1. ed. São Paulo: Lavrapalavra, 2021.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.
- _____. **A criação da consciência feminista**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2022.
- LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. In: *Pensamento feminista hoje: conceitos fundamentais*. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- LUXEMBURGO, Rosa. **Textos escolhidos I**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- MARX, Karl. **O capital**. Formato ePub. São Paulo: Boitempo, 2013.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MONTENEGRO, Ana. **Ser ou não ser feminista**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Dinarco Reis, 2022.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismail (Org.). 1. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2018.

- NAGIB, Lúcia. **A utopia do cinema brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- PRADO JR., Caio. **A formação do Brasil contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PINSKY, Carla Bassanezi. **Mulheres nos Anos Dourados**. In: História das Mulheres no Brasil. PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- PRIORE, Mary Del; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Mulher brasileira: Opressão e exploração**. 1. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- _____. **A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- _____. **Gênero, patriarcado, violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- SPIVAK, Gyatri. **Quem reivindica a alteridade?** In: Pensamento feminista hoje: conceitos fundamentais. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2003.
- _____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Um teto todo seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 7. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2017.
- _____. (Org.). **A experiência do cinema**. 1. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2018.