



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ELIANA SALES VIEIRA

**DUAS IRMÃS: LITERATURA, CINEMA E RELAÇÕES DE
GÊNERO NO ESPAÇO FAMILIAR**

Salvador
2023

ELIANA SALES VIEIRA

**DUAS IRMÃS: LITERATURA, CINEMA E RELAÇÕES DE
GÊNERO NO ESPAÇO FAMILIAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura

Linha de Pesquisa: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Vieira, Eliana Sales.

Duas irmãs: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar / Eliana Sales Vieira. -
2023.

243 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Cinema e literatura. 3. Adaptações para o cinema. 4. Batalha, Marta, 1973- - Crítica e interpretação. 5. Peebles, Frances de Pontes - Crítica e interpretação. 6. Batalha, Marta. A vida invisível de Eurídice Gusmão. 7. Peebles, Frances de Pontes. A costureira e o Cangaceiro. 8. Silveira, Breno, 1964-2022 - Entre irmãs (Filme). 9. Aïnouz, Karim, 1966-- A vida invisível (Filme). 10. Mulheres na literatura. I. Vieira, Nancy Rita Ferreira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - B869.939
CDU - 821(81).09

ELIANA SALES VIEIRA

**DUAS IRMÃS: LITERATURA, CINEMA E RELAÇÕES DE
GÊNERO NO ESPAÇO FAMILIAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Literatura e Cultura, na área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura.

Aprovada em 19 de setembro de 2023.

Banca Examinadora

Nancy Rita Ferreira Vieira – Orientadora _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Alana de Oliveira Freitas El Fahl – Examinadora Externa _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Estadual de Feira de Santana

Sayonara Amaral de Oliveira – Examinadora Externa _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Estadual da Bahia

Mônica de Menezes Santos – Examinadora Interna _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Suzane Lima Costa – Examinadora Interna _____
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

A Beatriz Vieira, minha filha, que se tornou a razão de tudo.

A Raimunda Vieira, minha mãe, meu exemplo de força e de dignidade em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido saúde durante esse percurso de escrita.

A minha querida orientadora Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira, por ter me acolhido como sua orientanda, por estar compartilhando o seu conhecimento comigo. Agradeço por sua dedicação, generosidade e compreensão diante de todas as dificuldades que enfrentei durante o curso do doutorado.

À Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos, por ter me aceitado como tirocinista em sua disciplina, pela troca de saberes e afetos.

À Profa. Dra. Milena Britto de Queiroz e à Profa. Dra. Marinyze Prates de Oliveira, por aceitarem compor a minha Banca Examinadora de Qualificação, pela leitura cuidadosa que fizeram do material apresentado e pelas ricas contribuições.

À Profa. Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl, à Profa. Dra. Sayonara Amaral de Oliveira, à Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos e à Profa. Dra. Suzane Lima Costa, por terem aceitado generosamente participar da minha Banca de Defesa, contribuindo com a finalização deste percurso.

À Profa. Dra. Célia Marques Telles, minha orientadora do período de Iniciação Científica na UFBA, por ter me ensinado a dar os primeiros passos nesse instigante universo da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcos Botelho, meu orientador do Curso de Pós-graduação *Lato Sensu*, pela conversa informal que tivemos antes do início de uma aula, a qual despertou o meu interesse pelo diálogo da literatura e outras linguagens.

À Profa. Dra. Sayonara Amaral de Oliveira, minha orientadora do mestrado, por ter me guiado durante aquele período com tanta dedicação e gentileza, por sua escuta atenta e respeitosa, e pelas indicações de leituras valiosas.

À Profa. Dra. Jusciele Oliveira, por ter compartilhado seu conhecimento sobre teoria cinematográfica e pelas indicações de referências bibliográficas.

A minha filha, Beatriz Vieira, por ser minha companheira, desde o período da gestação, nessa trajetória do doutorado. Seguiremos juntas sempre!

A minha mãe, Raimunda Vieira, meu maior exemplo de força, por seu apoio incondicional e por me ajudar na criação de Bia; a minha irmã, Lisiane Vieira, pelo

carinho constante; e a meu pai, João Vieira (*In memoriam*), que nos deixou a doce lembrança do tempo que conviveu conosco.

A minha grande amiga Rosinês Duarte, por todos esses anos de amizade, cumplicidade e por ter me dito: “Faça a seleção do doutorado, mesmo com uma bebê de quatro meses”.

À Jacinete Santos (Netinha), por todo carinho, por nos ajudar a cuidar de Bia. É muito confortante sair e saber que minha filha está sendo bem cuidada.

Aos amigos e vizinhos Eliene Oliveira e Sérgio Oliveira, pelo apoio sempre.

A Ari Sacramento, Camila Lima, Ludmila Antunes e Nilzete Rocha (*In memoriam*), amigos do grupo de pesquisa de Iniciação Científica da UFBA, pelo carinho e amizade que nos une na distância.

Aos colegas de trabalho, que se tornaram amigos, Darlene Pimentel, Juselma Lira, Marcelo Monteiro, Renildo de Araújo, Verônica Marques e Wilton Amorim, pela escuta atenta que suaviza os momentos tensos da vida.

Às amigas Andréia Vieira e Valdecir de Lima, pela torcida de sempre.

À Milena Tanure e Gilberto Vieira, amigos que me acompanham na vida acadêmica desde o mestrado na UNEB.

A Matheus Brito, amigo e advogado, por ter me dito: “Vá fazer seu doutorado, que eu cuido de tudo”.

Aos colegas de trabalho do Colégio Estadual da Bahia Central e da Escola Municipal Hilberto Silva, pela boa convivência e por compreenderem os momentos em que precisei me ausentar do ambiente de trabalho para cumprir as atividades acadêmicas.

À Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa - BURMC, pelo seu salão de leitura, e ao Espaço de Estudos Superação, ambientes que muitas vezes me ofereceram o silêncio e a concentração necessários ao trabalho de pesquisa.

Enfim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia; aos professores, pelo comprometimento em tornar esta Universidade uma referência de Ensino Superior, por suas aulas, pelos textos e discussões instigantes; e aos atenciosos funcionários da Secretaria.

Escrevemos não com os dedos, mas com a pessoa inteira. O nervo que controla a pena se enovela em cada fibra de nosso ser, amarra o coração, perfura o fígado.

(WOOLF, 2022, p. 194)

VIEIRA, Eliana Sales. **Duas irmãs**: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar. Orientadora: Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira. 2023. 243 f.: il. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Nesse estudo, propõe-se analisar os romances *A costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, cujas narrativas possuem irmãs como personagens protagonistas e ambientam-se, respectivamente, entre as décadas de 1920-1930, e de 1940-1960; e suas adaptações cinematográficas, os filmes *Entre irmãs* (2017), dirigido por Breno Silveira, e *A vida invisível* (2019), com direção de Karim Ainouz, respectivamente. Considerando-se a tradição de as ficções que têm como temática a relação fraterna apresentarem histórias que se passam com irmãos homens que protagonizam uma relação marcada pela rivalidade, observa-se, a partir da análise do *corpus* dessa pesquisa, um diferente cenário de representações na ficção contemporânea. Trata-se da atual recorrência de narrativas literárias e cinematográficas que abordam a relação entre irmãs, pelo viés do afeto e da solidariedade. Assim sendo, o enfoque dessa investigação recai sobre as representações femininas, sob a perspectiva das relações de gênero que perpassam o espaço familiar, apresentadas nessas ficções. A partir dessa análise, nota-se como esse sentimento de fraternidade se constituiu em um elo de fortalecimento diante de importantes temáticas que marcaram as relações de gênero ao longo do século XX e que perpassaram as histórias dessas irmãs. Dentre essas questões, destacam-se: o silenciamento da mulher em uma cultura machista e patriarcal, o modelo tradicional de casamento e o papel social da família, a violência de gênero, o feminismo e a sexualidade. Para orientar a discussão desenvolvida nessa pesquisa, são considerados: os estudos teóricos da adaptação (STAM, 2006), (HUTCHEON, 2013); o conceito de “tecnologia de gênero”, de Lauretis (1994); as considerações sobre cinema e feminismo de Gubernikoff (2009, 2016); os estudos sobre a história das mulheres (DEL PRIORE, 2009, 2011, 2013, 2016), (PINSKY, 2011, 2012); o entendimento sobre patriarcado e violência de gênero de Saffioti (1987, 1994, 2015); as reflexões sobre relações fraternas empreendidas pela Psicanálise (BIRMAN, 2000), (KEHL, 2000), entre outros estudiosos. O pressuposto que norteia esse trabalho investigativo é o de que as representações do feminino presentes nas obras analisadas possibilitam um discurso que problematiza as representações de gênero e questionam os papéis que foram socialmente construídos para serem exercidos por homens e mulheres no interior da sociedade. Espera-se, portanto, que essa pesquisa propicie reflexões acerca das opressões sofridas pelas mulheres, que foram (são) silenciadas pela norma patriarcal, bem como sobre as possibilidades de protagonismo feminino ocorridas nos períodos representados pelas narrativas, sob a égide de um sistema classista, racista, patriarcal e sexista.

Palavras-chave: *A costureira e o cangaceiro*. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Adaptação cinematográfica. Relações de gênero. Relação fraterna.

VIEIRA, Eliana Sales. **Two Sisters**: literature, cinema and gender relations in the family space. Counselor: Prof. Dr. Nancy Rita Ferreira Vieira. 2023. 243 p.: ill. Thesis (Doctorate in Literature and Culture) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

In this study, we aim to study the novels *A costureira e o cangaceiro* (2009), by Frances de Pontes Peebles, and *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), by Martha Batalha, whose narratives have sisters as protagonists and which take place, respectively, between the decades of 1920-1930, and 1940-1960. Hereby, we also study its film adaptations: *Entre irmãs* (2017), directed by Breno Silveira, and *A vida invisível* (2019), with the direction of Karim Ainouz. Taking into consideration the tradition that the fictional stories, which are about fraternal relationships, are stories about brothers who have a relationship which is marked by rivalry, it is observed, through the analysis of this study's *corpus*, a different setting of representation in the contemporary fiction. It is about the current recurrence of literary and cinematographic narratives on the relationship among sisters, by the bias of affection and solidarity. Therefore, the focus of this survey is on the female representations, under the perspective of gender relations that pervade the family space which are shown in these fictions. Through this analysis, it can be noticed how this feeling of fraternity was built in a bond of strengthening, given the important topics that marked gender relations along the 20th century, and that run through these sisters' stories. Among these issues, we highlight women's silencing in a sexist and patriarchal culture, the traditional model of marriage and family's social role, gender violence, feminism and sexuality. In order to guide the discussion that was developed in this study, there are considered: the theoretical studies of the adaptation (STAM, 2006), (HUTCHEON, 2013); the concept of "gender technology" by Lauretis (1994); the considerations on cinema and feminism by Gubernikoff (2009, 2016); the studies on women's story (DEL PRIORE, 2009, 2011, 2013, 2016), (PINSKY, 2011, 2012); the understanding on patriarchy and gender violence by Saffioti (1987, 1994, 2015); the reflections on fraternal relationships undertaken by Psychoanalysis (BIRMAN, 2000), (KEHL, 2000), among other scholars. The presupposition that guides this investigative study, is the one the representations of the feminine, which are present, in the analyzed works, make it possible a discourse that problematizes the gender representations and that questions the roles that had been socially built to be exerted by men and women in the society. It is aimed, therefore, that this survey promotes reflections about the oppression suffered by women who had been (and are) silenced by the patriarchal norm, as well as on the possibilities of female protagonism in the periods represented by the narratives, under the aegis of a classicist, racial, patriarchal and sexist system.

Key-words: *A costureira e o cangaceiro*. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Cinematographic adaptation. Gender relations. Fraternal relationship.

VIEIRA, Eliana Sales. **Deux Sœurs** : littérature, cinéma et relations de genre dans l'ambiance familiale. Directrice de Recherche : Nancy Rita Ferreira Vieira. 2023. 243 p.: ill. Thèse (Doctorat en Littérature et Culture) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RÉSUMÉ

Dans cette étude, on propose d'analyser les romans *A Costureira e o Cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, et *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, dont les protagonistes sont des soeurs et dont les récits se passent, respectivement, entre les années 1920-1930 et 1940-1960 ; et ses adaptations cinématographiques, les films *Entre irmãs* (2017), réalisé par Breno Silveira, et *A vida invisível* (2019), tourné par Karim Aïnouz. Étant donné que la tradition des fictions ayant pour thème la relation fraternelle présente des histoires qui se passent avec des frères, dont la relation est marquée par la rivalité, d'après l'analyse du *corpus* de cette recherche, on remarque un différent panorama des représentations dans la fiction contemporaine. Or, il s'agit de l'actuelle récurrence de récits littéraires et cinématographiques abordant la relation entre sœurs, sous le biais de l'affection et de la solidarité. Cette étude met donc en évidence les représentations féminines, sous la perspective des relations de genre qui passent par l'espace familial, présentées dans ces fictions. En analysant les œuvres, il est possible de constater comment ce sentiment de fraternité s'est constitué en tant qu'un lien fortifiant en face d'importantes thématiques qui ont marqué les relations de genre tout au long du XX^{ème} siècle et qui passent par les histoires de ces sœurs. Parmi ces thèmes-là, les suivants se détachent : le *silence* [silenciamento] des femmes dans une culture machiste et patriarcale, le modèle traditionnel du mariage et le rôle social de la famille, la violence de genre, le féminisme et la sexualité. Afin de mener la discussion développée dans ce travail, ont été considérés : les études théoriques de l'adaptation (STAM, 2006), (HUTCHEON, 2013) ; le concept de « technologie du genre », de Lauretis (1994) ; les considérations sur le cinéma et le féminisme de Gubernikoff (2009, 2016) ; les études sur l'histoire des femmes (DEL PRIORE, 2009, 2011, 2013, 2016), (PINSKY, 2011, 2012) ; la compréhension sur le patriarcat et la violence de genre de Saffioti (1987, 1994, 2015) ; les réflexions sur les relations fraternelles établies par la psychanalyse (BIRMAN, 2000), (KEHL, 2000) et d'autres chercheurs. L'approche soutenant ce travail investigatif est celle que les représentations du féminin présentes dans les œuvres analysées rendent possible un discours qui problématise les représentations de genre et qui questionne les rôles socialement créés pour être joués par les hommes et les femmes au sein de la société. On souhaiterait alors que cette recherche favorise des réflexions sur les oppressions subies par les femmes, qui ont été (sont) silencieuses par la norme patriarcale, ainsi que sur les possibilités de femmes protagonistes produites dans les périodes représentées par les récits, sous l'égide d'un système classiste, raciste, patriarcal et sexiste.

Mots-clés : *A costureira e o cangaceiro*. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Adaptation cinématographique. Relations de genre. Relations fraternelles.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Representação da caatinga no sertão nordestino	84
Figura 2	O acidente	85
Figura 3	Mulheres no sertão	86
Figura 4	O encontro	90
Figura 5	Juntas e felizes	91
Figura 6	A partida	93-94
Figura 7	A sobrevivência	96
Figura 8	Uma dama	100
Figura 9	O amor	101-102
Figura 10	Uma criança no cangaço	105
Figura 11	A capitã	106
Figura 12	O reencontro	111
Figura 13	A escolha	112
Figura 14	A realização de um sonho	117
Figura 15	A frustração	119
Figura 16	Uma Duarte Coelho	119
Figura 17	Aprisionada pelas normas sociais	122
Figura 18	Uma relação afetuosa	127
Figura 19	O mar	127
Figura 20	A decepção	129
Figura 21	O cumprimento do “débito conjugal”	131
Figura 22	Amigas e sócias	135
Figura 23	A transformação pelo figurino	136
Figura 24	Notícias de Luzia	138
Figura 25	Outras possibilidades de amar	141
Figura 26	A desesperança	143
Figura 27	Outro olhar para a homoafetividade	144
Figura 28	“Mataram a Costureira!”	146-147
Figura 29	A irmã da Costureira	149
Figura 30	Uma nova vida	150

Figura 31	Representação do Rio de Janeiro nos anos de 1950	172
Figura 32	O lar e a família tradicional	174
Figura 33	Sucumbindo às exigências familiares e sociais	175
Figura 34	“Violação legal”	178
Figura 35	Casamento: dedicação exclusiva da mulher	185
Figura 36	Em busca de um sonho	186
Figura 37	A conquista	186
Figura 38	Afeto e escuta	188
Figura 39	“Quem sou eu?”	189
Figura 40	O acerto de contas	192
Figura 41	A desistência de si	193-194
Figura 42	A perda do foco	194
Figura 43	As notícias esperadas	196
Figura 44	A cumplicidade entre irmãs	199
Figura 45	O elo perdido	200
Figura 46	O retorno	200
Figura 47	A rejeição paterna	201
Figura 48	Mãe solteira	203
Figura 49	Fora da norma social imposta	204
Figura 50	Uma família de afetos	205
Figura 51	A certeza da separação	207
Figura 52	A importância da sororidade	208
Figura 53	O corpo como mercadoria	209
Figura 54	Uma nova identidade	215
Figura 55	O símbolo do reencontro	217

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS: “CONHECER A HISTÓRIA DE SUA MÃE E DE SUA AVÓ JÁ É UM BOM COMEÇO”	14
2	LITERATURA, CINEMA E GÊNERO	26
2.1	TRADUÇÃO CRIATIVA: A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	28
2.2	RELAÇÕES DE GÊNERO E FAMÍLIA NA LITERATURA E NO CINEMA	47
2.3	RELAÇÃO FRATERNA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	60
3	“O MUNDO NÃO É BOM PARA AS MULHERES NÃO, MOÇA”: RELAÇÕES DE GÊNERO NO NORDESTE DOS ANOS 1930	70
3.1	UM ENCONTRO DE DESEJOS: DO ROMANCE AO FILME	71
3.2	A MULHER NO CANGAÇO	84
3.3	A MULHER NA ALTA SOCIEDADE NORDESTINA	113
4	“NO INÍCIO DÓI MESMO, DEPOIS ACOSTUMA”: A SUJEIÇÃO DA MULHER NOS ANOS 1950	151
4.1	DA TRAGICOMÉDIA AO MELODRAMA TROPICAL	152
4.2	“BELA, RECATADA E DO LAR”: O SILENCIAMENTO SISTÊMICO DA MULHER	171
4.3	UMA MULHER SOZINHA: CONFRONTOS E POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIAS	197
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: “NO FIM, TUDO QUE A GENTE TEM NO MUNDO É UMA À OUTRA”	219
	REFERÊNCIAS	226

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS: “CONHECER A HISTÓRIA DE SUA MÃE E DE SUA AVÓ JÁ É UM BOM COMEÇO”

Esta tese intitulada *Duas irmãs: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar* surgiu do desejo em prosseguir com a pesquisa sobre a adaptação de textos literários para produtos audiovisuais, tema que já vem sendo estudado desde o curso do mestrado. As reflexões empreendidas nesse período resultaram na escrita da dissertação *Aos meus queridos amigos: Maria Adelaide Amaral da Literatura à TV*, cujo propósito foi analisar a adaptação do romance *Aos meus amigos*, publicado em 1992, para a minissérie *Queridos amigos*, exibida pela Rede Globo, em 2008, ambos de autoria de Maria Adelaide Amaral. As temáticas suscitadas durante o mestrado provocaram o interesse pela continuidade do estudo de processos adaptativos, com enfoque para as representações femininas. No doutorado, a pesquisa voltou-se para as adaptações cinematográficas, permanecendo a mesma perspectiva dos estudos de gênero.

O estudo que aqui se apresenta propõe um exercício de leitura a partir da relação entre cinema e literatura, ao analisar romances e suas respectivas adaptações cinematográficas. Insere-se, assim, nos estudos do campo da intermedialidade, visando estudar as interações entre a literatura e outras artes. O crítico literário Karl Erik Schøllhammer (2016) questiona como se pode ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem. Em suas palavras: “Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura dos textos as adaptações das suas histórias para os meios audiovisuais” (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 7). O crítico ainda aponta que é indubitável a superioridade contemporânea da representação visual em termos de eficiência de divulgação e de impacto sensível sobre o público. Entretanto, a seu ver, nada indica que os meios visuais estejam substituindo o livro. Ao contrário, o livro é divulgado continuamente pelo cinema e pela televisão, e estes dois veículos, por sua vez, têm recorrido mais frequentemente à inspiração literária. Nesse sentido, observa-se que o intercâmbio entre os meios se torna uma eficiente estratégia de estímulo ao consumo de livros e as adaptações podem ser entendidas como uma nova produção de sentido para o texto de partida, uma nova leitura que colabora para garantir sua sobrevivência.

Com relação à análise de textos intermediários, é indispensável situar os estudos de intermedialidade, os quais se referem a todos os tipos de relação entre

duas ou mais mídias, duas ou mais artes, mídias e artes. Segundo o especialista em Estudos Interartes e Intermidiais, Claus Clüver (2006), a intermedialidade¹ refere-se não só ao que se designa ainda amplamente como “artes” – música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema –, mas também às “mídias” e seus textos. Dessa maneira, ao lado das mídias impressas, como a imprensa, devem ser considerados também o cinema, a televisão, o rádio, o vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente.

Nesta investigação, o processo adaptativo é analisado tomando-se por base os estudos de diversos especialistas em adaptação, sobretudo, a partir da noção de transposição criativa, que relativiza a noção de fidelidade ao texto de partida, de Roman Jakobson (2003); do entendimento da adaptação enquanto crítica ou “leitura” do romance, de Robert Stam (2006); e do pensamento da teórica da adaptação Linda Hutcheon (2013, p. 30), para quem a adaptação “é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica”. Assim, esse estudo, que tem como norte a concepção de adaptação como uma permutação de textualidades, trata os romances e os filmes aqui analisados como obras independentes, atentando-se para as possibilidades que as adaptações têm de incorporar, expandir, criticar, atualizar ou modificar os significados do texto adaptado. Nesse sentido, é uma leitura crítica sobre os efeitos, aqui especificamente, no que diz respeito às discussões de gênero, que as obras estudadas conseguiram ou não criar, a partir da possibilidade de pensar o gênero como uma construção das relações sociais.

De acordo com Hutcheon (2013), atualmente, as adaptações estão em todos os lugares: nas telas de televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos. A técnica é uma velha companheira: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. As adaptações são tão fundamentais

¹ Para a especialista em Estudos Interartes Solange de Oliveira (2012), a nomenclatura “Estudos de Intermidialidade” passou a ser usada por críticos como Claus Clüver, dentre outros, para substituir as denominações “Literatura e outras artes” e “Estudos Interartes”. A seu ver, o termo é incontroverso, já que toda arte exige o uso de mídias, embora nem toda mídia possa ser considerada como arte. Entre outras vantagens, a nova designação permite que a pesquisa no campo de relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte.

à cultura ocidental que parecem, segundo a teórica, confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, *apud* HUTCHEON, 2013), para quem contar histórias é sempre a arte de repetir histórias. Nesse contexto da arte de (re)contar histórias, a proposta desse estudo entende que a literatura e o cinema produzem ficções, que, para além do prazer estético e do entretenimento, provocam reflexões, nos interpelam, ensinam modos de ser e de viver, (re)produzem sujeitos e identidades. As ficções têm a capacidade de nos transportar para a história contada, como se nós estivéssemos lá, incorporados às personagens, vivenciando as suas dores, dramas, alegrias, aventuras. Somos interpelados a assumir um lugar nas histórias, identificamo-nos com algumas posições e rejeitamos outras. Nesse sentido, torna-se importante observar que histórias são essas que vêm sendo contadas pela ficção contemporânea, qual é o discurso que vem sendo veiculado pela literatura e pelo cinema, quem são seus protagonistas.

No que se refere à literatura contemporânea, percebe-se, nessas primeiras décadas do século XXI, a ocorrência de romances contemporâneos, não somente de autoria feminina, mas sobretudo dela, ambientados no século XX, que estruturam suas narrativas através da representação de personagens femininas em sua relação fraterna. Observa-se essa mesma tendência no cinema contemporâneo, com a produção de adaptações cinematográficas, cujos roteiros foram inspirados nesses romances. Assim, com base nesse recorte temático, e na perspectiva de verificar como essas artes podem se constituir em atos que engendram micropoderes² (FOUCAULT, 2015), a partir de discursos que procuram dar visibilidade às histórias das mulheres, elegeu-se como *corpus* desta pesquisa, a saber: os romances *A costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha; e suas adaptações cinematográficas, respectivamente, os filmes *Entre irmãos* (2017), dirigido por Breno Silveira, e *A vida invisível* (2019), com direção de Karim Aïnouz.

² Na introdução do livro *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, Roberto Machado (2015) expõe que para Foucault não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. Em seus estudos, o filósofo francês não considerou o Estado como um aparelho central e exclusivo de poder, mas sim evidenciou formas de exercício do poder não estritamente relacionadas ao Estado, mas articuladas com poderes locais, específicos, circunscritos a uma pequena área de ação. Trata-se de poderes que intervêm materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos - o seu corpo - e que se situam no nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana, podendo ser caracterizados como micropoderes ou subpoderes.

O romance *A costureira e o cangaceiro* e a sua adaptação, o filme *Entre Irmãs*, contam história de duas irmãs que vivem em Taquaritinga do Norte, agreste pernambucano, no final da década de 1920 até meados de 1930. As narrativas apresentam o sertão, com seus flagelados, cangaceiros, suas casas simples e sem iluminação; a capital de Recife da década de 1930, com a modernização do início do século XX, os automóveis, as construções, a luz elétrica; e as transformações políticas e sociais no Brasil. Em meio a esses acontecimentos históricos, se passa a história dessas duas mulheres que se impõem, cada uma a seu modo, contra a opressão e o machismo da sociedade patriarcal dos anos 1930.

O romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação, o filme *A vida invisível*, por sua vez, são ambientados no Rio de Janeiro, capital do Brasil à época. O romance se passa entre os anos 1940 e 1960; enquanto o filme centra-se nos anos 1950. As narrativas contam a história de duas irmãs que foram criadas apenas para serem boas esposas e mães. A trajetória das irmãs Gusmão é marcada por situações de violência, marginalização e injustiças, que invisibilizam as suas vidas, bem como por suas tentativas de fuga aos papéis que foram socialmente construídos para a mulher branca de classe média do começo do século XX.

Analisar essas narrativas, ambientadas em diferentes regiões do Brasil, tanto na capital quanto no interior, pela perspectiva dos estudos de gênero, permite abordar as possibilidades de protagonismo feminino ocorridas no século XX, que favoreceram as lutas e conquistas que seguem até os dias atuais. O século XX foi muito importante para a história das mulheres, devido às transformações aceleradas que propiciou à experiência feminina. Segundo as historiadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (2012, p. 9), o século XX é chamado de “o século das mulheres”: “Foi uma época de ampliação de direitos e oportunidades e de mudanças, tanto na qualidade de vida das mulheres, quanto no imaginário coletivo”.

A pesquisadora Zilá Bernd (2019) aponta, em seus estudos, um fenômeno que está acontecendo na literatura brasileira dos últimos dez anos, talvez vinte anos: o surgimento de uma escrita de autoria feminina “desconcertante”, que manifesta uma urgência de escrever para denunciar a invisibilidade e a inaudibilidade de toda uma geração de mulheres que a precedeu e que foi excluída na cena pública brasileira. São autoras jovens, quase todas escrevendo entre os 35 e os 50 anos, a maioria detentora de diplomas universitários e teses de mestrado e/ou doutorado, e que vêm revolucionando a cena literária em nosso país. Dentre as escritoras citadas pela

estudiosa, está Martha Batalha, autora de uma das obras estudadas nesta pesquisa, ao lado de outras escritoras como: Carola Saavedra, Aline Bei, Eliane Brum, Conceição Evaristo, Tatiana Salem Levy, Adriana Lisboa, Paloma Vidal, Ana Maria Gonçalves, Letícia Wierzchowski, Cíntia Moscovich, Maria da Graça Rodrigues, entre tantas outras. Trata-se de uma escrita que tem desconcertado os leitores ao desnudar histórias de vida que permitem a suas narradoras/protagonistas, através da recuperação da memória de suas antepassadas (mães e/ou avós) e de sua resignificação no presente, entender em que medida se sentem (ou não) herdeiras desse passado.

Nessa perspectiva, em consonância com esse entendimento da escrita como resgate da memória, ao lado da escritora Martha Batalha, que afirma, no prefácio do seu romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016a), que as histórias de suas protagonistas foram baseadas na vida das suas e de nossas avós, o presente estudo também aponta a escritora Frances de Pontes Peebles e o seu romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), que foi escrito a partir das lembranças das histórias que Peebles ouvia, quando sua avó e sua tia-avó, que eram costureiras, contavam-lhe como eram os tempos antigos. Nesse sentido, compreende-se que a escritora Frances de Pontes Peebles pode ser considerada como mais um exemplo dessas tantas mulheres que escrevem, realizando, conforme expõe Bernd (2019), o inventário das ausências e transmitindo-as, através de uma escritura, que gera sentido e restaura memórias feridas. Nessa mesma direção, a historiadora, especialista na história das mulheres no Brasil, Mary Del Priore (2013, p. 5), cujo pensamento é citado como subtítulo dessa introdução, afirma: “Conhecer a história de sua mãe e de sua avó já é um bom começo”. Em seus termos, vale a pena conhecer os caminhos que nossas antepassadas trilharam, pois, para que o século XXI seja das mulheres, de todas elas, é preciso compreender os passos dados, corrigir rotas, sair de si próprio e pensar no coletivo.

É importante salientar, contudo, que estudar a história das mulheres é também estudar a história dos homens, conforme afirmam os historiadores Georges Duby e Michelle Perrot (1995, p. 7). Trata-se de uma história “decididamente relacional que interroga toda a sociedade e que é na mesma medida, história dos homens. Nesse mesmo sentido, Del Priore afirma: “a história das mulheres é relacional, inclui tudo o que envolve o ser humano, suas aspirações e realizações, seus parceiros e contemporâneos, suas construções e derrotas.” (DEL PRIORE; PINSKY, 2011, p.8).

Uma definição de gênero importante para o estudo das representações da história das mulheres é trazida pela historiadora Joan Scott (1995), que define o gênero como uma forma primária de dar significado às relações de poder, um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual o poder é articulado. Ao apresentar o gênero como categoria útil de análise histórica, Scott apontou uma concepção de história que redefine e reestrutura o gênero em conjunção como uma visão de igualdade política e social que inclui não somente o sexo, mas também a classe e a raça. Nesse entendimento, muitos estudos defendem que as relações de gênero e os processos de poder e dominação não podem mais ser pensados dissociados das dimensões de classe e de raça/etnia.

Essa interseção entre as dimensões classe, raça/etnia e gênero é também assinalada pela crítica literária feminista Teresa de Lauretis (1994), a partir do entendimento do gênero como uma tecnologia. Em sua concepção, o sujeito é constituído no gênero, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e culturais; trata-se de um sujeito “engendrado” não só na experiência das relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo, em vez de único, e contraditório, ao invés de dividido. Nessa perspectiva, as ficções aqui analisadas possibilitam uma discussão da interseção de gênero e classe, pois *A costureira e o cangaceiro* conta a história de duas irmãs órfãs e pobres, criadas por uma tia costureira, no sertão brasileiro, enquanto *A vida invisível de Eurídice Gusmão* retrata a história de duas irmãs criadas em uma família tradicional, na região Sudeste. Uma questão, contudo, que foi observada é o fato que as narrativas que compõem o *corpus* desse estudo não contam as histórias de todas as mulheres, são ficções que não apresentam protagonistas negras. Ainda que haja personagens negras nas narrativas, essas participam da trama de maneira secundária e subalterna, como, historicamente, foram representadas na literatura e no cinema. São romances de autoras brancas de classe média, escritos, portanto, a partir dessa perspectiva. Nesse sentido, a análise proposta nesse estudo pretende atentar-se para o fato de que as opressões de gênero são atravessadas pelas desigualdades de classe e raça/etnia.

Conforme já foi mencionado, as histórias das protagonistas das narrativas aqui analisadas são estruturadas a partir da relação fraterna. A representação da fraternidade desde sempre foi um tema recorrente na literatura e no cinema, no entanto, comumente, é uma relação entre irmãos do sexo masculino, marcada pela

rivalidade, um valor estabelecido pela sociedade patriarcal, que impõe aos homens o confronto, a força e a disputa como características que lhes são inerentes. Essa também é uma tendência de outros campos do conhecimento, conforme apontam as estudiosas da área da Psicologia, Rebeca Goldsmid e Terezinha Féres-Carneiro (2011). Segundo essas pesquisadoras, na bibliografia disponível a respeito da relação fraterna, encontram-se em quantidade muito maior os estudos que focalizam e privilegiam a rivalidade entre irmãos do que os que se dedicam à sua boa convivência. No entendimento das estudiosas, o fato de, ao se considerar as relações entre irmãos, haver uma tendência a enfatizar mais a relação de inveja, ciúme, rivalidade, em detrimento de um possível bom relacionamento, faz com que não se dê a devida importância ao papel que a fratria, através da função fraterna, desempenha na estruturação familiar.

Nesse sentido, o que se nota é que as ficções contemporâneas, tanto as literárias quanto as cinematográficas, em direção contrária ao tradicional, têm tematizado a relação fraterna entre personagens femininas, pelo viés do afeto, do companheirismo e da solidariedade. No espaço familiar, são criados laços de lealdade e afeição que unem essas mulheres e atravessam suas lutas ou seus recuos diante das opressões a que são submetidas pela sociedade patriarcal, na época representada pelas ficções. No entendimento de Marlene Strey (2007), as interações familiares revelam ideologias de gênero implícitas, que permitem aos membros da família partilharem construções e entendimentos dos discursos de gênero dominantes na sociedade, que podem ser aceitos na totalidade e em parte, ou, então rejeitados. Nessa mesma direção, Maria Rita Kehl (2000) destaca que os sentimentos de amizade e cumplicidade entre irmãos os fortalece na constituição de suas existências. Nessa perspectiva, observa-se que, nas ficções aqui estudadas, o sentimento de fraternidade tornar-se um elo de fortalecimento entre as protagonistas diante das adversidades impostas pela sociedade patriarcal, na época representada.

Na presente pesquisa, essas histórias são analisadas pelo viés das relações de gênero que perpassam as relações familiares nessas ficções. As narrativas literárias e cinematográficas são aqui estudadas, com base nas considerações da crítica literária feminista Teresa de Lauretis (1994), que defende que o cinema e a literatura, enquanto artefatos de nossa cultura, podem produzir discursos que, propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, contribuem para a construção do gênero e seus efeitos que ocorrem

ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação. Assim, o estudo das representações das mulheres, que aqui se propõe, compreende o termo representação, não como um espelho, para refletir o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo, mas como uma construção de sentidos, tal como a abordagem construtivista considera, a partir da versão que, seguindo Foucault, se concentra em como o discurso e as práticas discursivas produzem conhecimento (HALL, 2016).

Este estudo, portanto, parte do pressuposto de que se faz necessário refletir acerca de como as mulheres, dentro de sua condição feminina plural, estão sendo representadas nas ficções contemporâneas, visto que, para os estudos do campo da História Cultural, a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social, conforme expõe a historiadora Sandra Pesavento (2012). Nesse sentido, a partir das considerações da historiadora, entende-se que analisar representações que abordam questões subjetivas que foram vivenciadas pelas mulheres no século XX é uma das maneiras de se pensar que aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social. No caso da discussão aqui empreendida, esse poder é exercido no regime da dominação masculina sobre as mulheres, que impõe a sua maneira de ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais.

No que diz respeito aos procedimentos e técnicas utilizadas, esta investigação realizou-se mediante pesquisa exploratória e analítica. Para a análise das obras, foi feita a leitura crítica dos romances e das adaptações fílmicas e foram pesquisados os respectivos contextos de produção dos romances e dos filmes, atentando-se para o veículo, o público e o momento das referidas produções, com vistas a observar como as peculiaridades das ficções analisadas influenciaram na sua realização. Além disso, foi realizado um levantamento das entrevistas das escritoras dos romances e dos produtores dos filmes que estão disponíveis em revistas, jornais e *sites*, nas quais eles fizeram considerações a respeito de seus processos criativos. Por fim, para refletir sobre o processo adaptativo, a partir das representações das personagens femininas em ambas as linguagens, foram pesquisadas as questões que concernem ao tema da adaptação, bem como ao universo temático dos estudos de gênero.

Para abordar a análise que se propõe nesta investigação, esta tese estruturase, além da introdução, em três seções. A primeira seção – *Literatura, cinema e*

gênero – apresenta os pressupostos teóricos que norteiam a discussão deste trabalho. Para orientar a análise das adaptações cinematográficas em estudo, aborda os aspectos teórico-metodológicos da teoria da adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006). Em se tratando das representações do feminino propostas pela literatura e pelo cinema, expõe como essas artes têm, historicamente, representado as relações de gênero em suas narrativas (ZOLIN, 2009a, 2009b; GUBERNIKOFF 2009, 2016), bem como evidencia a atual recorrência de as ficções contemporâneas representarem as questões de gênero no espaço familiar, a partir de abordagens teóricas sobre família (CORRÊA, 1982; SAMARA, 1983; BRUSCHINI 1989, 1990; ROCHA-COUTINHO, 1994; SINGLY, 2007; SCOTT, 2012). Também nessa seção, aborda-se a relação entre família e gênero, a partir da concepção de família como uma instituição social que (re)produz ideologias de gênero, constituindo-se em um espaço de formação social, no qual construções e entendimentos dos discursos de gênero dominantes na sociedade são aceitos, (re)construídos ou rejeitados, a partir da convivência entre seus membros (STREY, 2007). E, por fim, observa-se como a relação fraterna vem sendo representada pela literatura e pelo cinema contemporâneos, a partir de considerações teóricas que discutem acerca da função fraterna na constituição do sujeito (BIRMAN, 2000; KEHL, 2000; GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO 2007, 2011; MUNIZ; FÉRES-CARNEIRO, 2012; PEREIRA; LOPES, 2013).

A segunda seção – “*O mundo não é bom para as mulheres não, moça*”: *relações de gênero no Nordeste dos anos 1930* – apresenta como título o fragmento da fala de uma das protagonistas analisadas, ao referir-se ao modo como a sociedade tratava as mulheres. Essa seção estuda o romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e sua adaptação, o filme *Entre irmãs* (2017), dirigido por Breno Silveira e roteirizado por Patrícia Andrade, uma coprodução da Globo Filmes com a Conspiração Filmes. A análise começa apresentando as obras estudadas e as motivações pessoais, estéticas, culturais e políticas que impulsionaram a produção das mesmas. São também observadas as especificidades de cada linguagem, que implicam modificações próprias do processo adaptativo de textos literários para a linguagem audiovisual, bem como os contextos de criação do romance e do filme, os quais influenciaram na sua realização, contribuindo para a manutenção, a atualização ou a modificação dos sentidos do texto de partida no texto adaptado (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006). Nessa seção, a análise centra-se nas

representações das personagens protagonistas, as irmãs Emília e Luzia, as quais, a partir de cenários distintos, sertão/cangaço – capital/alta sociedade, vivenciaram as opressões de uma sociedade patriarcalista, em que a mulher era constantemente silenciada (DEL PRIORE & PINSKY, 2011; PINSKY&PEDRO, 2012; DEL PRIORE, 2013). Com relação à irmã Emília, abordam-se os conflitos enfrentados pela personagem após seu casamento, em uma rotina patriarcalista, machista e eugenista, bem como se discute como ela tentou se afirmar nesse espaço, trançando uma trajetória de amadurecimento, a partir do sentimento de sororidade, vivido junto à personagem Lindalva (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2012). No que diz respeito à irmã Luzia, observa-se como a personagem se impõe no universo marcadamente masculino do cangaço, demonstrando as possibilidades e as limitações que são impostas às mulheres. A seção ainda discute como essas irmãs conservavam o sentimento de afeição e de amizade que sentiam uma pela outra, na tentativa de fortalecer o elo fraterno que as unia, apesar da distância e do modo de vida tão distintos. (KEHL, 2000).

A terceira seção – “*No início dói mesmo, depois acostuma*”: a sujeição da mulher nos anos 1950 – tem como título o fragmento da fala de uma das personagens analisadas, ao tentar se conformar com os muitos sofrimentos enfrentados pelas mulheres. Essa seção investiga o romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, e sua adaptação, o filme *A Vida invisível* (2019), produzido pela RT Features, com direção de Karim Aïnouz e roteirizado por Murilo Hauser, com colaboração de Inés Bortagaray e do próprio diretor. Inicia-se apresentando os contextos de criação e recepção – que são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos – das obras estudadas, que influenciaram na realização das mesmas (HUTCHEON, 2013; STAM, 2006). São também analisados os pontos de aproximação e de diferença entre as narrativas, atentando-se para as produções de sentidos ocorridas nesse processo adaptativo. Nessa seção, aborda-se o romance e o filme, que também são estruturados a partir da história de duas irmãs, Eurídice e Guida, como produtos culturais que apresentam representações do universo feminino da década de 1950, à sombra do intenso patriarcado da época. Assim, em conformidade com as considerações de Saffioti (1987, 1994, 2015), para quem o patriarcado é um caso específico das relações de gênero, o qual, assim como os demais fenômenos sociais, está em permanente transformação, essa seção discute como as representações que foram expostas nas ficções analisadas propiciam

uma reflexão dos danos que esse regime de dominação-exploração pode causar na vida das mulheres, bem como das possibilidades de reexistências das mulheres dentro desse sistema (DEL PRIORE & PINSKY, 2011; PINSKY&PEDRO, 2012; DEL PRIORE, 2013). Na análise da irmã Eurídice, uma mulher branca de classe média que se sente presa pelas regras impostas pela sociedade, é evidenciada a naturalização da violência inerente ao sistema patriarcal, destacando-se os diversos tipos de violência que permeiam a vida da personagem. No que se refere à irmã Guida, sua representação é analisada, destacando-se os obstáculos impostos a quem descumpre as normas impostas pela família tradicional regida pelo sistema patriarcal. A partir da interseção entre as dimensões de gênero e de classe, são discutidas as violências de gênero sofridas pelas mulheres pobres, uma perspectiva que não pode ser analisada pela personagem Eurídice, que continua sendo uma mulher de classe média. Ainda nessa seção, evidencia-se como os sentimentos de amor e de amizade que as irmãs sentem uma pela outra atravessam suas trajetórias (BIRMAN, 2000; KEHL, 2000). Por fim, a partir da vivência de Guida com a personagem Filomena, são observados ainda os sentimentos de sororidade e de cumplicidade entre mulheres, os quais não se restringem a laços consanguíneos (LAGARDE Y DE LOS RÍOS, 2012).

Por fim, as considerações finais desse estudo apresentam como subtítulo a constatação de uma das protagonistas analisadas, ao reencontrar sua irmã, depois muito tempo separadas: “No fim, tudo que a gente tem no mundo é uma à outra”. Entende-se que as produções culturais aqui estudadas trazem representações da união, da força, do amor e da cumplicidade entre mulheres. Nessa seção, destacam-se os pontos de aproximação e de diferença entre as produções analisadas, retomando as principais questões que foram debatidas, com o intuito de apresentar uma conclusão das discussões empreendidas na tese.

Desse modo, a investigação empreendida nesta tese leva em consideração as aproximações entre as diversas esferas de produção artística, atentando-se para o modo como essas obras expõem a temática das relações de gênero que perpassam o espaço familiar. A partir de uma perspectiva interseccional de classe, gênero, sexualidade, raça/etnia, observa como essas ficções contribuem para a construção da memória cultural, trazendo a perspectiva do feminino, geralmente silenciada pela história oficial. Propicia, assim, uma discussão em torno das construções identitárias das mulheres que são veiculadas na literatura e no cinema. Nesse sentido, considera que as representações do feminino presentes nas obras analisadas possibilitam um

discurso que problematiza as representações de gênero e questionam os papéis que foram socialmente construídos para serem exercidos por homens e mulheres no interior da sociedade. Espera-se, portanto, que esta pesquisa propicie reflexões acerca das opressões sofridas pelas mulheres, que foram (são) silenciadas pela norma patriarcal, bem como sobre as possibilidades de protagonismo feminino ocorridas no século XX. Compreender a criação, a divulgação e a manipulação dessas representações é muito importante. Dominá-las confere poder (PINSKY, 2012). Refletir sobre esses temas leva à discussão acerca dos confrontos vivenciados por aqueles que transgridem (ou não) as normas impostas pela ordem sexual e familiar culturalmente estabelecida e propicia a discussão do quanto se avançou nas últimas décadas, dos recuos que estão ocorrendo no cenário atual e do muito que ainda falta ser conquistado.

2 LITERATURA, CINEMA E GÊNERO

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e "implantar" representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na auto-representação.
(LAURETIS, 1994, p. 228)

Conforme aponta Teresa de Lauretis (1994), em epígrafe, os discursos produzidos por artefatos de nossa cultura, como o cinema e a literatura, dentre outros, têm, tradicionalmente, contribuído para (re)produzir os estereótipos que procuram diferenciar o masculino e o feminino pela diferença sexual, tentando naturalizar o que é uma construção. Para defender sua tese, a teórica pensa o gênero a partir da visão foucaultiana, que vê a sexualidade como uma "tecnologia sexual", definida por um conjunto de técnicas para maximizar a vida, criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia. A partir dessa concepção, cunha o conceito "tecnologia de gênero", entendendo o gênero, como representação e autorrepresentação, sendo produto de diferentes tecnologias sociais, que têm o poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e implantar representações de gênero. Assim, ao compreender que a construção de gênero ocorre através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria), Lauretis (1994) propõe a possibilidade de outros discursos, que desconstruam as tradicionais representações de gênero. É a partir dessa perspectiva, de que as ficções produzidas pela literatura e pelo cinema contemporâneos, pelo viés do feminino, podem propiciar um discurso que problematiza as representações de gênero, que as obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa são estudadas.

A relação entre literatura e cinema é, há bastante tempo, uma prática comum em produções culturais. Esse intercâmbio está presente desde o surgimento do cinema e segue recorrente na contemporaneidade, sendo as adaptações de romances para roteiros cinematográficos a prática mais comum dessa interação. No que se refere às temáticas das adaptações cinematográficas, interessa a esse estudo

filmes adaptados de romances que narram histórias de mulheres, a partir da relação entre irmãs. Dentro desse recorte, com relação ao cinema europeu e hollywoodiano, a partir dos anos de 1990, podem ser citados os filmes: *Retorno a Howard's End* (1992), *Adoráveis mulheres* (1994) e *Orgulho e preconceito* (2005), cujas narrativas são ambientadas nos séculos XIX e XX e enfocam a vida de personagens femininas que são irmãs³.

No que diz respeito às adaptações cinematográficas brasileiras, a partir dos anos 2000, observam-se narrativas que tratam do universo feminino, como, por exemplo, nos filmes: *Vida de menina* (2004), *Nome próprio* (2007) e *Divã* (2009)⁴. Em se tratando de narrativas protagonizadas por irmãs, destacam-se os filmes *Entre irmãs* (2017) e *A vida invisível* (2019), objetos desse estudo. Desse modo, é pretensão dessa pesquisa observar o trânsito entre a literatura e o cinema brasileiros, a partir de narrativas que contam histórias de mulheres, pelo viés da relação fraterna.

³ *Retorno a Howard's End* é um filme inglês, do gênero drama, coproduzido pelo Japão, de 1992, realizado pelo cineasta americano James Ivory. Foi escrito pela roteirista anglo-alemã Ruth Jhabvala, baseado no livro *Howards End* (1910), de *Edward Morgan Forster*. O filme narra a vida de Margaret e Helen Schlegel, duas irmãs inglesas de origem alemã, na Londres de 1910. *Adoráveis mulheres* é um filme estadunidense, de 1994, do gênero drama romântico, dirigido pela australiana Gillian Armstrong, com roteiro da norte-americana Robin Swicord, baseado no romance *Little Women* (1868), em português traduzido por *Mulherzinhas*, da estadunidense Louisa May Alcott. A história se passa no período da Guerra Civil Americana (1861-1865) e acompanha a transição da infância para a vida adulta das quatro irmãs da família March: Jo, Amy, Meg e Beth. Essa é a quinta adaptação cinematográfica do clássico de Alcott, porém a primeira dirigida por uma mulher. As duas primeiras versões, do cinema mudo, foram dirigidas, respectivamente por Alexander Butler, em 1917, e por Harley Knoles, em 1918. A terceira adaptação, de 1933, foi dirigida por George Cukor, a primeira adaptação do livro com som, e a de 1949, por Mervyn LeRoy. Recentemente, em 2018, o clássico foi adaptado numa versão contemporânea, por Clare Niederpruem, e, em 2019, foi adaptado por Greta Gerwig. *Orgulho e preconceito* é um filme britânico-americano, de 2005, do gênero drama, dirigido pelo diretor britânico Joe Wright e roteirizado pela inglesa Deborah Moggach, com base no livro homônimo de Jane Austen, publicado pela primeira vez em 1813. O filme acompanha a história de cinco irmãs: Jane, Elizabeth (Lizzy), Mary, Catherine (Kitty) e Lydia, filhas de uma família inglesa de aristocratas rurais, no início do século XIX.

⁴ *Vida de Menina* (2004) é um filme do gênero drama, dirigido por Helena Solberg, com roteiro assinado também pela diretora e por Elena Soárez. É baseado no livro *Minha Vida de Menina* (1942), diário escrito por Helena Morley, pseudônimo da brasileira Alice Dayrell Caldeira Brant. Helena Morley, que viveu em Diamantina, Minas Gerais, após a abolição da escravidão, é uma adolescente que conta, num diário, os sonhos, as inquietações e as travessuras de uma garota entre 13 e 15 anos, no fim do século XIX. *Nome próprio* (2007), com direção de Murilo Salles e roteiro escrito também pelo cineasta, por Melanie Dimantas e por Elena Soárez, é um filme baseado nos livros *Máquina de Pinball* (2002) e *Vida de Gato* (2004), da escritora gaúcha Clarah Averbuck. Ambientado no presente século, o filme conta a história de Camila, uma jovem mulher que dedica a vida à sua paixão: escrever. *Divã* (2009) é um filme dirigido por José Alvarenga Jr, com roteiro de Marcelo Saback, inspirado no livro homônimo da escritora gaúcha Martha Medeiros, publicado em 2002. O filme, que também é ambientado neste século, narra a história de Mercedes, uma mulher com mais de 40, casada e com filhos, que resolve fazer terapia. Em 2015, foi lançado o filme *Divã a 2*, que se trata da sequência do filme anterior, porém não possui relação com a primeira história e nem com suas personagens.

Assim, o objetivo desta seção é alicerçar teoricamente a posterior análise das adaptações cinematográficas, que se seguem nas próximas seções. Tal estudo tem como propósito dialogar com as reflexões que propiciam a construção de uma episteme que considera outras esferas da cultura, aqui especificamente o cinema, para além da literatura canonizada; bem como com os estudos da crítica literária feminista que têm se voltado para pensar a representação do feminino na cultura.

2.1 TRADUÇÃO CRIATIVA: A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

As adaptações cinematográficas que compõem o *corpus* dessa investigação, *Entre irmãos* (2017), de Breno Silveira; e *A vida invisível* (2019), de Karim Aïnouz, adaptadas, respectivamente, dos romances *A costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles; e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, serão estudadas como um processo de leitura, de interpretação e de reescrita em uma nova linguagem. Nessa perspectiva, Haroldo de Campos (2006) traz a proposição da tradução criativa, entendendo o processo tradutório de textos criativos como uma recriação desses textos.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (CAMPOS, 2006, p.35)⁵.

A especialista em adaptação Marinyze de Oliveira (2004), retomando as reflexões do tradutor Haroldo de Campos, aponta que a tradução de textos literários para produtos audiovisuais, além de ser um ato de recriação, é também uma leitura crítica da obra original. Assim, considerando que a intervenção do adaptador e as consequentes modificações são intrínsecas ao processo de adaptação, a pesquisadora defende que cada adaptação impregna e revela os traços de uma atividade de tradução que, se por um lado, guardará sempre algum vínculo formal ou temático com a obra que lhe deu origem, por outro, corresponderá a uma construção

⁵ Todas as citações diretas foram mantidas conforme o original.

regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra fílmica (OLIVEIRA, 2004).

Roman Jakobson (2003), um dos primeiros teóricos a discutir a tradução de obras, classifica o processo de transposição de obras literárias para produtos audiovisuais como *tradução intersemiótica*. Ao considerar a tradução como um fato semiótico, Jakobson amplia a noção de tradução, que era entendida apenas como uma atividade que envolvia línguas diferentes, abrangendo outros processos que incluem diversos tipos de linguagem. Ele distingue a interpretação do signo verbal em três modos: a tradução *intra lingual* ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a *interlingual* ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outra língua; e a *intersemiótica* ou transmutação, que interpreta signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Uma importante contribuição do linguista é a proposição da transposição criativa como uma possibilidade de tradução. Ao defender a natureza criativa da transposição, ele relativiza a noção de fidelidade ao texto de partida, a qual era uma premissa para os primeiros teóricos no estudo da tradução (JAKOBSON, 2003).

Nesse mesmo sentido, em seu estudo sobre tradução intersemiótica, Julio Plaza (2003) defende que a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade. Em seus termos, a tradução é entendida como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história. Em outras palavras, como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição, como transcrição de formas na historicidade.

No campo dos estudos intermediários, que adota o termo *intermedialidade* para ampliar a compreensão da denominação *interartes*, abrangendo, assim, as inúmeras interações entre as mídias e artes na contemporaneidade, Irina Rajewsky (2012, p. 58) conceitua as adaptações como *transposições midiáticas*: “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática (*Medienwechsel*), denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante”.

Nessa mesma perspectiva, Claus Clüver (2012) expõe que o conceito de transformação midiática se aplica ao processo que se denomina adaptação. Ocorre,

normalmente, para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). Segundo o crítico, em todos os casos de transposição intersemiótica, há a mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra. As adaptações cinematográficas são tratadas por alguns estudiosos como tradução intersemiótica (JAKOBSON, 2003; PLAZA, 2003), ou, por outros, como transposição intersemiótica (CLÜVER, 2012; RAJEWSKY, 2012), dentre outros autores. Nesse estudo, os filmes serão tratados como adaptações, por se considerar o termo mais abrangente para o estudo dos mesmos.

Um primeiro aspecto com relação às adaptações cinematográficas que deve ser levado em consideração é o fato de o cinema tornar a releitura de uma obra literária mais conhecida para um grande público, devido ao grande alcance dos meios midiáticos na contemporaneidade. Ainda que o acesso às salas de cinema não seja possível, por questões socioeconômicas, à boa parte da população, é indiscutível que, através da televisão, o cinema chega a um número de espectadores imensamente maior que a quantidade de leitores que um romance alcança, contribuindo, nesse sentido, para a democratização da cultura. Nesse entendimento, essa pesquisa considera importante analisar as representações apresentadas por romances contemporâneos e também por suas adaptações cinematográficas, pois um público amplo tem acesso a essas narrativas a partir do cinema.

Desde o seu surgimento, o cinema foi um “agente poderoso”, nas palavras de Walter Benjamin (2012, p. 183), das mudanças que marcaram o estatuto da arte no século XX: o surgimento de novos meios de reprodutibilidade técnica e a acessibilidade da arte a um grande público. No seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Benjamin atenta para o fato de que a obra de arte sempre foi reproduzível, contudo, o fenômeno novo é a sua reprodução técnica, procedimento que desestabilizou o conceito de obra de arte, dissolvendo a “aura” que envolvia o entendimento de arte. Em sua definição, a aura “é uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 2012, p. 184). Os novos meios técnicos de reprodutibilidade fizeram com que a obra de arte perdesse a sua autenticidade e a sua unicidade, substituindo o valor de seu culto restrito pelo valor de sua exposição ao grande público. Em seus termos, “a reprodutibilidade técnica da

obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual” (BENJAMIN, 2012, p. 186). Os vários meios de reprodutibilidade técnica possibilitaram, assim, que as obras de artes fossem frequentemente exibidas, expostas, tendo a sua “aura e sua autenticidade diluídas. Esse impacto gerado pelos meios técnicos propiciou novas formas de arte e cultura, bem como outros modos de recepção estética.

Embora o presente estudo enfoque a relação entre literatura e cinema a partir de questões que concernem ao processo adaptativo que adapta uma narrativa de uma expressão artística a outra, é importante destacar que as relações entre a literatura e o cinema não se esgotam nas discussões dos estudos da adaptação. Nesse sentido, o especialista em literatura e cinema brasileiros, Randal Johnson (2003), aponta que uma compreensão abrangente das formas de intercâmbio entre esses dois meios de expressão artística pode ir além das questões relacionadas a adaptações e à diferença entre as duas artes. Em seu entendimento, as relações entre literatura e cinema incluem também a análise de filmes sobre escritores; filmes que contêm alusões ou referências literárias sem serem, contudo, uma “adaptação”; questões que envolvem os roteiros, desde os escritores que participam de sua elaboração até alguns roteiros que ganham o *status* de literário ao serem publicados; os casos de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes; além do inegável impacto que o cinema tem sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos.

Essa perspectiva multifacetada das formas de intercâmbio entre literatura e cinema apontada por Johnson (2003) encontra-se no estudo da especialista Marinyze de Oliveira (2002), intitulado *E a tela invade a página*. Nessa reflexão, a pesquisadora discute a incorporação pela literatura brasileira contemporânea – especialmente a prosa – de técnicas e recursos próprios ao cinema, admitindo não só a influência da literatura sobre o cinema, mas também os reflexos de procedimentos cinematográficos sobre a literatura.

Nesse vasto entrelaçamento de linguagens em que se tece a arte no panorama cultural deste século, Oliveira (2002) ainda aponta que a incorporação de procedimentos cinematográficos não se restringiu apenas à literatura. O caráter cinético acabou por invadir igualmente outras formas de expressão artística, como a pintura e a música.

Inicialmente, para constituir-se como linguagem, o cinema buscou referências das demais artes, já inscritas na tradição – pintura, literatura, teatro, dança e música – transformando-se, justamente graças a essa sua carência inicial, em uma forma de expressão rica e versátil. Dentre essas artes, foi com a literatura que o cinema mais estreitou laços. Além do viés narrativo comum a ambos, o cinema, na tentativa de firmar-se como expressão artística, encontrou um modo de usufruir do *status* de arte culta, conferido à literatura, através das adaptações de clássicos da literatura para suas telas (OLIVEIRA, 2002).

O diálogo entre o cinema e a literatura está presente desde o surgimento do cinema, conferindo interferências em ambas as linguagens. A popularidade das adaptações, entretanto, não garante que essas não sejam rechaçadas por parte da crítica, que ainda as vê como “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores” (NAREMORE, 2002, *apud* HUTCHEON, 2013, p.22).

Para o crítico Robert Stam (2006), frequentemente, esse discurso sobre a adaptação denuncia a crença na superioridade da literatura sobre os produtos audiovisuais. Em seu entendimento, embora o poder persuasivo da suposta superioridade da literatura ao filme possa ser parcialmente explicado pelo fato inegável de que muitas adaptações baseadas em romances importantes são medíocres ou mal orientadas, ele também deriva das pressuposições profundamente enraizadas e frequentemente inconscientes sobre as relações entre as duas artes. Em suas palavras, essa inferioridade é pautada por vários preconceitos.

O senso intuitivo da inferioridade da adaptação deriva, eu especularia, de uma constelação de preconceitos primordiais. Em outros textos eu resumi esses preconceitos nos seguintes termos: 1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico-islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p. 21).

Parte desses preconceitos foi subvertida a partir dos estudos estruturalistas e pós- estruturalistas. Nesse sentido, a noção de desconstrução de Jacques Derrida (1995) desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua invaginação”, desmantelando a hierarquia do “original” e da “cópia”. Assim, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior (STAM, 2006).

Para Marinyze de Oliveira (2002), esse discurso que considera a obra segunda - a adaptação - como cópia pauta-se em um critério valorativo e encontra-se subjacente a uma reflexão filosófica antiga e complexa – a distinção entre essência e aparência, modelo, cópia e simulacro – hierarquização que se instituiu no pensamento ocidental a partir de Platão.

Essa dicotomia entre original e cópia, fundada no pensamento platônico, é um dos pilares da hierarquização das artes que marcou o pensamento moderno acerca das produções culturais e suas representações. Nesse sentido, são importantes as reflexões empreendidas pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1974) acerca da problematização da ideia de representação. Deleuze retoma a proposição de reversão ao platonismo de Nietzsche, entendendo que essa recusa deve ocorrer pelo enfrentamento à motivação do platonismo. Ao confrontar o pensamento platônico que orientou boa parte da produção filosófica do Ocidente, Deleuze critica os conceitos de imagem, cópia e simulacro, empreendidos pelo sistema hierárquico de Platão, que distinguem a boa cópia, dotada de semelhança, da má cópia (o simulacro), submersa na dessemelhança. Para o filósofo francês, “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 1974, p. 267). Reverter o platonismo significa, então, “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (DELEUZE, 1974, p. 267).

Assim, o pensamento deleuziano, que defende a desierarquização no domínio da representação, corrobora a perspectiva que se considera para este estudo: num processo adaptativo de obras literárias para o cinema, o filme não deve ser analisado como uma obra cultural secundária ao romance, mas sim como uma produção autônoma, que guarda relações intertextuais com o texto de partida.

A dicotomia original/cópia não cabe mais para a análise das práticas literárias contemporâneas. Dois exemplos da interação literatura e cinema, relatados por Vera Lucia Follain de Figueiredo (2010), são expressivos para essa constatação: os romances *O Invasor*, de Marçal Aquino, e *Cidade de Deus* (2ª ed.), de Paulo Lins, e suas respectivas adaptações cinematográficas. *O Invasor* tem sua escrita interrompida porque o diretor de cinema Beto Brant ficou interessado em filmá-lo. O romance só foi finalizado depois que Marçal Aquino escreveu o roteiro, que foi publicado junto com o romance. A capa do livro apresenta a imagem do ator Marco Ricca, que interpretou a personagem protagonista no cinema, o texto do romance, o roteiro e as fotografias do filme. Dessa forma, a concepção da literatura como produto final, como um texto básico para a adaptação, vem sendo afetada, já que muitas vezes o texto literário não foi concluído e já serve de ponto de partida para produção em outras linguagens, afetando assim o seu estatuto de obra concluída. Em *Cidade de Deus*, por sua vez, a interferência do roteiro se deu na 2ª edição do romance, a qual foi alterada em função da realização do filme. O autor Paulo Lins, após o sucesso da obra no cinema, retomou o livro, substituiu o nome de algumas personagens e suprimiu algumas histórias, reduzindo, assim, o número de páginas em relação à primeira edição, deixando o livro mais ágil e direto (FIGUEIREDO, 2010).

Desse modo, segundo a pesquisadora, a literatura passa, então, a ocupar um outro lugar na hierarquia cultural, deixa de ser vista como uma obra acabada e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive ser modificado depois de seu aproveitamento nas telas. Assim, essas novas confluências também promovem outras formas de convergência entre campos, ao lado das já conhecidas. Ao lado da tradicional interação entre literatura e cinema, na qual o texto literário servia de base para o roteiro, se agrega o caminho inverso, no qual a literatura já se influencia dos roteiros. O teatro, por sua vez, que se alimenta do texto narrativo, também já incorpora elementos das linguagens audiovisuais.

Esses projetos de escrita, conforme exemplificados por Figueiredo (2010), estão situados num lugar fronteiro, sendo atravessados pela interação entre os diversos campos da arte. Nos termos da pesquisadora Florencia Garramuño (2014), as práticas estéticas contemporâneas têm desmantelado a ideia de arte como específica. A arte das últimas décadas tem abalado a concepção de especificidade do meio, cada vez mais há uma arte multimídia, também chamada de arte inespecífica,

que se recusa a ser confinada a um único jogo de regras e enunciados possíveis, passando, assim, a ocupar novos lugares, tanto do ponto de vista estético quanto discursivo.

Outra questão que também já foi bastante associada aos estudos da adaptação é a exigência da fidelidade ao texto de partida. Segundo Claus Clüver (1997), nos primórdios dos estudos cinematográficos, quando este ramo começou a se estabelecer nos departamentos de literatura (como ocorreu nos EUA), a adaptação cinematográfica de textos literários era um dos tópicos centrais de estudos, sendo abordada exatamente tal como se abordava a questão da tradução – com a expectativa de que a adaptação fosse tão “fiel” quanto possível ao texto-fonte.

Com o avanço dos estudos contemporâneos, reformulados pelas teorias pós-estruturalistas, as questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação deixaram de ser relevantes, embora ainda se façam presentes.

Hoje em dia, digo aos meus alunos que comecem sempre pelo texto alvo e tomem-no como criação independente: pode ser fascinante observar a partir daí o texto-fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não logrou suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio (CLÜVER, 1997, p. 45).

Para Clüver (2006), questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. Mas, segundo ele, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto-fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte.

Segundo Hélio Guimarães (2003), pesquisador das relações entre literatura e TV, a cobrança da fidelidade ao texto de partida nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Assim, um texto literário, passível de leituras diversas, admite, portanto, várias possibilidades de adaptação. Em suas palavras, o processo de adaptação:

[...] não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a

outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais (GUIMARÃES 2003, p. 91-92).

Conforme expõe Johnson (2003), uma insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária adaptada geralmente ignora o fato de que a literatura e o cinema constituem dois campos de produção cultural distintos, embora em algum nível relacionados. Nessa perspectiva, é importante destacar a noção de campo, proposta pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, especialmente, a partir de suas considerações em *Razões Práticas* (2008) e *As Regras da Arte* (2005). O método de análise de obras culturais apresentado pelo sociólogo propõe que seria possível compreender as obras e seus autores, considerando as regras próprias do campo às quais o artista está submetido e as posições – enquanto fruto das disposições adquiridas e incorporadas (*habitus*) – que ele ocupa do ponto de vista subjetivo, simbólico, social, político e econômico no campo de produção ao qual pertence. Entendidos como microcosmos sociais, os campos têm suas próprias estruturas e suas próprias leis, nos quais se produzem obras culturais (o campo artístico, o campo literário, o campo científico etc.). Trata-se de um espaço de relações objetivas entre posições, nas quais os agentes agem de acordo com as posições internalizadas a partir de sua posição e da trajetória. Essa noção de campo surgiu para designar uma postura teórica, geradora de escolhas metodológicas, na construção dos objetos, como também permitiu escapar à alternativa da explicação externa e da interpretação interna, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais. Assim, a teoria de campo, para além de um conceito teórico, constitui-se em uma proposta teórico-metodológica que instrumentaliza a análise das obras, propondo uma conciliação entre as análises interna e externa de um produto cultural (BOURDIEU, 2005; 2008).

Nesse sentido, atento às especificidades da literatura e do cinema como campos de produção distintos, o que não implica considerá-los espaços estáticos e fechados, Johnson (2003, p. 44) afirma:

Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar. Quando o Cinema Novo surgiu no final dos anos 1950, começo dos anos 1960, posicionou-se em relação a

determinadas tradições cinematográficas, e não em relação aos problemas enfrentados pelo campo literário. Isso não significa, é claro, que não tenha se utilizado de certos aspectos de outros campos ou que tenha deixado de se posicionar quanto a outras questões sociais mais amplas. O que significa é que, vista desse ângulo, a insistência na fidelidade perde sentido. Uma obra artística, seja ela romance, conto, poesia, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo ao qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo.

Assim, em consonância com o pensamento de Johnson, para quem é mais profícuo pensar a adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, serão tomadas nesse estudo as considerações feitas por Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2013).

A partir do conceito de dialogismo⁶ de Mikhail Bakhtin e da proposição do termo de transtextualidade⁷ de Gérard Genette, Stam (2006) confronta o discurso que vê as adaptações de filmes a partir de romances como um processo de perda, propondo uma análise que trate a adaptação em termos de uma prática intertextual, considerando a adaptação ao cinema como uma forma de crítica ou “leitura” do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como um parasita de sua fonte. Em seus termos, o entendimento da adaptação enquanto “leitura” do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos.

Em seu ensaio intitulado *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Stam (2006) apresenta um modelo prático/analítico para tratar

⁶ O “dialogismo” de Bakhtin refere-se, no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Em seus termos, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. Desse ponto de vista, a adaptação também pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”. Usando a linguagem bakhtiniana, o texto polifônico, dialógico, heteroglôssico e plural do romance torna-se suscetível às múltiplas e legítimas interpretações, incluindo a forma de adaptações como leituras ou interpretações (STAM, 2006).

⁷ Ao invés de manter somente o termo “intertextualidade”, concebido por Julia Kristeva, Genette propõe o termo mais inclusivo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta”. Genette postula cinco categorias da transtextualidade: (1) intertextualidade, (2) paratextualidade, (3) metatextualidade, (4) hipertextualidade e (5) arquitextualidade. No entendimento de Robert Stam, todos esses cinco tipos de relações intertextuais são sugestivos para a teoria e análise da adaptação (STAM, 2006).

adaptações, elaborando algumas propostas para lidar com a narrativa, com os aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas. Em suas palavras, seria algo menos grandiosamente ambicioso do que uma teoria, porém mais do que uma metodologia. Segundo o teórico, um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes⁸, Stam (2006) afirma que ainda se pode perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas.

Outras questões sobre adaptação têm a ver com as modificações e permutas da história. O problema da ordem toca na questão da sequência linear em contraposição com a não-linear. Em termos temporais, algumas adaptações condensam os eventos do romance. Uma vez que a adaptação envolve dois textos que presumivelmente comunicam a mesma narrativa, ela traz à tona algumas questões, tais como, que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê? Ou os cineastas podem amplificar passagens do romance que oferecem possibilidades tentadoras para tomadas espetaculares ou “cinematográficas”. Uma narratologia comparativa da adaptação também examina as formas como as adaptações adicionam, eliminam ou condensam personagens. Ao ver de Stam (2006), o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou “triagem” quando um romance está sendo adaptado; qual é o “sentido” dessas alterações.

Ainda segundo o pesquisador, outro importante conjunto de questões relativas às adaptações tem a ver com o contexto. Um tipo de contexto é o temporal. Em alguns casos, a publicação do romance e a produção do filme ocorrem em momentos muito próximos e diretos, como é o caso das obras aqui analisadas. Em outros casos, séculos ou mesmo milênios podem passar entre a publicação do romance original e a produção da adaptação e, em consequência, o adaptador desfruta de mais liberdade

⁸ Nesse sentido, a noção de *trajetória*, presente no já mencionado conceito de campo proposto por Bourdieu (2005; 2008), dialoga com a observação de Robert Stam (2006). Para Bourdieu, é de suma importância determinar as relações entre a trajetória – entendida, para além de simples dados biográficos, como uma série de posições ocupadas sucessivamente no campo – e a posição dos agentes/instituições responsáveis pela realização das produções que estão sendo analisadas. A noção de campo e todas as demais a ela relacionadas permitem, ainda, que se analise como as tomadas de posição desses agentes se manifestam em estratégias poéticas em suas obras.

para atualizar e re-interpretar o romance. Às vezes, o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos. O termo "contexto" também evoca problemas de censura, seja externa ou interna, consciente ou inconsciente. A censura também reage de modo específico a cada meio; a escrita, como o romance, quase sempre recebe maiores concessões em termos de liberdade sexual do que um veículo de massa como o cinema.

Para Stam (2006), não apenas as adaptações literárias formam uma alta porcentagem dos filmes já realizados (e, em especial, uma alta proporção das produções de prestígio e ganhadores do Oscar), mas também todos os filmes podem ser vistos, de certo modo, como “adaptações”.

Até mesmo as não-adaptações adaptam um roteiro. A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita. A lei de direitos autorais fala em “obras derivadas”, ou seja, obras que “remodelam, transformam ou adaptam” algo que veio antes. Mas as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas”. E, nesse sentido, o estudo das adaptações causa potencialmente um impacto na nossa compreensão de todos os filmes (STAM, 2006).

Assim, o teórico defende que o estudo das adaptações pode ser visto como algo central e importante para a análise fílmica em geral, para o entendimento também de filmes que não são anunciados como adaptações. Com relação à proposta do dialogismo intertextual para os estudos das adaptações, que ele defende nesse ensaio, Stam afirma que, ao se adotar uma abordagem intertextual em oposição a uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a putativa superioridade da literatura, não se abandona todas as noções de julgamento e avaliação. A proposição é que a discussão seja menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas. Nesta compreensão do teórico, ainda se pode falar em adaptações bem feitas ou mal feitas, mas que não seja por meio de noções rudimentares de “fidelidade”, mas sim pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, a “leituras” e “críticas” e “interpretações” e “reelaboração” do romance adaptado, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes.

Linda Hutcheon (2013), em seu estudo *Uma teoria da adaptação*, parte de dois aspectos instigantes para tratar das adaptações: de um lado, a popularidade das adaptações; de outro, o desprezo sistemático com o qual são atacadas. Nesse sentido, Hutcheon questiona: por que, apesar de parte da crítica vê as adaptações como produções tão inferiores e secundárias, elas estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Em se tratando de adaptações para o audiovisual, a teórica argumenta que, segundo as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações⁹; e que as adaptações totalizavam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham *Emmy Awards*. Em seus termos, parte dessa recorrência tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa, o que demanda uma quantidade enorme de histórias, mas também acredita que deve haver algo atraente nas adaptações *como adaptações*; um prazer que advém da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa.

Para a teórica, abordar as adaptações *como adaptações* significa analisá-las como obras “palimpsestuosas”¹⁰, sempre assombradas pelos textos adaptados. Em suas palavras, ao se assumir que uma obra é uma adaptação, anuncia-se a sua relação declarada com outra(s) obras. Isso não quer dizer, porém, que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais; mas sim, que, embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é apenas como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*. Entretanto, essa dupla natureza da adaptação não significa que proximidade e fidelidade ao texto de partida devam ser o critério de julgamento ou foco de análise, como defendeu, por muito tempo, a ortodoxia analítica dos estudos de adaptação (HUTCHEON, 2013).

A proposta de Hutcheon (2013) é que o fenômeno da adaptação pode ser definido a partir de três perspectivas distintas, porém interrelacionadas. Em primeiro

⁹ Atualizando essa estatística para as duas últimas décadas, a partir dos dados presentes no site da *Revista Digital da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas* e no site da *Memória Globo*, percebe-se que essa porcentagem diminuiu, mas as adaptações ainda continuam presentes nas produções audiovisuais. Entre 2000 e 2019, de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar 45% são adaptações. Com relação à produção de minisséries brasileiras, exibidas pela Rede Globo de televisão, nas duas últimas décadas, as adaptações totalizam 38% das minisséries (OSCAR.ORG., [s.d.]); (MEMÓRIA GLOBO, [s.d.]).

¹⁰ Para Hutcheon, as adaptações são experienciadas *enquanto adaptações* como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.

lugar, a adaptação deve ser vista como *uma entidade ou produto formal*, sendo uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Em segundo, como *um processo de criação*, sempre envolvendo tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Em terceiro, a partir de uma perspectiva do seu *processo de recepção*, sendo vista como uma forma de intertextualidade. Assim, a adaptação é uma derivação não derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é o próprio traço palimpsesto.

Segundo Hutcheon (2013), analisar a adaptação enquanto processo é um modo de expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. Pode-se dizer que os três modos de engajamento – contar, mostrar e interagir – são “imersivos”, embora em graus e maneiras diferentes: por exemplo, o modo de contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual; o modo participativo/interativo (videogames) nos faz imergir física e cinestesicamente.

A partir desses três modos de engajamento, Hutcheon (2013) estrutura a sua teoria da adaptação a partir das perguntas, características do âmbito jornalístico, o *quê?*, *quem?* *por quê?*, *como?* *quando?* e *onde?* da adaptação.

A questão “o que adaptar?” versa sobre a forma, sobre a questão da especificidade midiática, a fim de localizar as limitações e as vantagens que cada modo oferece para os diferentes tipos de adaptação. Nesse sentido, é necessário atentar para as especificidades das mídias analisadas, no caso do presente estudo - a literatura e o cinema.

Quando se considera a passagem do meio impresso para o performativo, o que geralmente vem à mente é o fenômeno comum e familiar da adaptação de romances. Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas. Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças

ideológicas entre as personagens devem tornar-se visíveis e audíveis. No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reenfaturação e refocalização de temas, personagens e enredo (HUTCHEON, 2013).

Nesse sentido, o estudo que aqui se propõe analisará as transformações ocorridas de um meio a outro, distanciando-se do discurso da perda em relação à adaptação para o cinema. Nesse discurso negativo de perda, as mídias performativas são vistas como incapazes de sutilezas linguísticas ou narrativas, ou de representar o psicológico e o espiritual. O que se considera perda é, em alguns casos, uma redução no escopo; modifica-se a extensão, eliminando detalhes e alguns comentários (HUTCHEON, 2013). Entende-se, portanto, que as modificações ocorridas em um processo adaptativo são mais que necessárias, são inerentes a qualquer processo adaptativo.

Para responder às perguntas “quem” e “por que adapta?”, Hutcheon (2013) parte de duas questões: quem é o adaptador, por exemplo, de um trabalho colaborativo e criativo como o cinema? Quais seriam as razões para alguém aceitar adaptar uma obra, mesmo sabendo que seu trabalho pode ser recebido como inferior e secundário ao texto adaptado? Dentre os muitos aspectos que envolvem o porquê adaptar, a teórica destaca: os atrativos econômicos, o capital cultural e os motivos pessoais e políticos.

Conforme expõe Hutcheon (2013), o aspecto econômico é um fator condicionante da adaptação em todos os modos de engajamento. A escritura de romances, por exemplo, é sincronizada para coincidir com o lançamento de um filme; as editoras publicam novas edições de obras literárias adaptadas no mesmo período do lançamento da versão cinematográfica, e, em geral, colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa. Questões econômicas gerais, como o financiamento e a distribuição de diferentes formas de mídia e arte, devem ser consideradas em qualquer teoria geral da adaptação.

Para além do apelo econômico, o investimento no capital cultural é também um dos motivos para adaptar (HUTCHEON, 2013). Apesar de a convergência das diversas mídias atenuar as rígidas separações entre as esferas da cultura propostas pela modernidade, os diversos campos de produção cultural ainda são marcados hierarquicamente pelos valores da tradição crítica, a qual caracteriza o “verdadeiro” artista a partir da ideologia do gênio criador, como aquele que produz a arte alheio aos interesses mercantis, garantindo assim a originalidade da obra. Nessa hierarquia

da produção cultural, a literatura, embora esteja sendo influenciada pelas interferências das narrativas audiovisuais, está associada à cultura tradicional e ainda ocupa uma posição privilegiada em relação ao cinema, que está mais associado à indústria cultural e à cultura das mídias. Desse modo, a adaptação cinematográfica pode usufruir do prestígio cultural do texto literário adaptado, podendo ganhar respeitabilidade ou aumentar seu capital cultural.

Ainda como razões para se adaptar, Hutcheon (2013) aponta que os adaptadores também têm suas próprias motivações pessoais, culturais ou históricas, para selecionar certa obra para adaptar e o modo particular de fazê-lo. Os adaptadores são antes intérpretes, depois criadores. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela.

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. (...) O propósito pode ser o de suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso é claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2013, p.44-45).

Para a teórica, essas razões deveriam ser consideradas por uma teoria da adaptação, ainda que isso signifique reavaliar todo o papel da intencionalidade em nosso pensamento crítico sobre as artes em geral. “(...) a adaptação nos ensina que, sem abordar o processo criativo, não podemos entender por completo a necessidade de adaptar e, portanto, o próprio processo de adaptação. Nós precisamos saber ‘por quê’” (HUTCHEON, 2013, p. 151).

Assim, é importante atentar para os motivos que levaram cada produtor, diretor e roteirista a se interessar por adaptar determinado romance, quais são as suas intenções políticas, estéticas e autobiográficas. Nos processos adaptativos em questão, cabe refletir porque o interesse em romances contemporâneos de autoria feminina que discutem a condição da mulher na sociedade do século XX. Nesse sentido, considera-se que o trabalho de resgate de escritoras, realizado pela Crítica Feminista, bem como a maior publicação da produção literária de autoria de mulheres

contribuem para que o cinema tome para si essas narrativas e colabore, também, para uma maior visibilidade da escrita de autoria feminina.

Sobre a questão “como?”, Hutcheon (2013) foca no modo como os públicos apreciam e interagem com as histórias adaptadas para os três modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. Se conhecemos a obra adaptada, haverá uma oscilação constante entre ela e a nova adaptação que experienciamos; caso contrário, não experienciaremos a obra *como adaptação*. Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. O apelo das adaptações para o público está na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade. Esse é o prazer intertextual da adaptação que alguns consideram elitista e outros veem como enriquecedor.

Se não sabemos que nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer, sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. No entanto, para experimentar uma adaptação *como adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. A rigor, os adaptadores contam com essa habilidade de preencher lacunas quando passam da expansão discursiva do modo contar para as limitações do tempo performativo e espaço do mostrar. Por vezes, contam demais com isso, e a adaptação resultante não faz sentido algum sem referência ao texto adaptado, sem seu conhecimento prévio. Para que uma adaptação seja bem sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor (HUTCHEON, 2013, p. 166).

Nesse sentido, os filmes objetos dessa análise serão estudados *como adaptações*, pois as relações intertextuais com os romances adaptados serão consideradas nas análises. Essa maneira de examiná-los não implica negar a sua autonomia como produtos culturais independentes, mas sim é uma possibilidade de experienciá-los em sua “duplicidade palimpséstica”, nas palavras de Hutcheon (2013).

As questões “quando e onde?” respondem à investigação do que pode acontecer quando as histórias “viajam” – quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um

espaço, uma sociedade e uma cultura. Sendo assim, a mudança é inevitável, havendo também diferentes causas possíveis para essa mudança durante o processo de adaptação, resultantes, entre outros, das exigências da forma, do indivíduo que adapta, do público em particular e dos contextos de recepção e criação (HUTCHEON, 2013).

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo num mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Como reagimos hoje, por exemplo, quando um diretor do sexo masculino adapta um romance de uma mulher (...)? (HUTCHEON, 2013, p.54).

Essa indagação feita por Hutcheon dialoga com o viés proposto por esse estudo – a representação das relações de gênero. Nesse sentido, será analisado como os cineastas Breno Silveira e Karim Aïnouz leram e interpretaram a escrita literária das autoras Frances de Pontes Peebles e Martha Batalha, como compuseram suas equipes de trabalho para a produção dos filmes, contribuindo, assim para novas configurações de imagens e discursos do feminino na produção cinematográfica brasileira.

Sobre as questões “quando e onde?”, nas obras que estão sendo consideradas nesse estudo, há equivalências temporais e espaciais. Tanto as adaptações quanto as obras adaptadas são produções contemporâneas, realizadas nas duas primeiras décadas do século XXI, com narrativas ambientadas no Brasil do século XX, havendo um curto intervalo de tempo entre a publicação dos romances e a exibição dos filmes. Nesse sentido, entendendo a adaptação como um *produto*, que tem um tipo de estrutura formal de “tema e variação”, ou de repetição com diferença (HUTCHEON, 2013), será observado como os filmes recontam as narrativas dos romances, bem como estabelecem o diálogo entre a sociedade do século XX, na qual as obras – o texto adaptado e a adaptação – foram ambientadas e os públicos contemporâneos do século XXI que as receberam.

Para finalizar sua teoria da adaptação, depois de oferecer algumas respostas para as questões básicas acerca do *que, quem, por que, como, onde e quando* da adaptação, Hutcheon (2013) retoma a sua definição de adaptação como revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular, para esclarecer

o que não seria uma adaptação: rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações. As paródias, por outro lado, seriam adaptações, e a paródia, de fato, é uma subdivisão irônica da adaptação, quer envolva mudança de mídia ou não. As refilmagens são adaptações por causa das mudanças de contexto. Assim, nem todas as adaptações envolvem uma mudança de mídia ou de modo de engajamento, embora isso ocorra em inúmeros casos.

Sobre qual seria, afinal, o apelo das adaptações, a teórica afirma que a adaptação, por manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsestos da experiência duplicada, não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém, sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. *Como adaptação*, ela envolve memória e mudança, persistência e variação. Por fim, Hutcheon conclui que a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira (HUTCHEON, 2013).

Desse modo, entendendo o processo adaptativo como uma permutação de textualidades, compreende-se, portanto, que essas discussões acerca da hierarquização original/cópia e da maior/menor proximidade do texto de partida à adaptação não se constituem em problemas, pois palavra e imagem são linguagens distintas e suas representações não poderão ser iguais. A nova obra não implicará o apagamento da obra de partida, estas podem coabitar nos diversos espaços, cada uma com as suas especificidades. Pelo contrário, uma desperta o interesse pela outra, pois o cinema proporciona o contato do grande público com a obra literária e o que, na maioria das vezes, ocorre é o interesse do espectador pelo texto, ocasionando um aumento na venda do livro que inspirou filme e também de outros livros relacionados ao tema.

Nessa perspectiva, a partir da consideração de que a adaptação de obras literárias para o cinema pode contribuir, em termos numéricos, para que releituras de narrativas literárias cheguem a um público mais amplo, é importante pensar que representações estão presentes nessas narrativas que estão sendo apresentadas ao público, através da linguagem cinematográfica, seja por meio da repetição, da relativização ou da reencenação crítica. Nesse sentido, observa-se que as narrativas que compõem esse estudo estruturaram suas tramas em torno da relação fraternal de

suas protagonistas femininas, representando a trajetória das mulheres, marcada por lutas e conquistas. Assim, para que se possa refletir sobre que contribuição o cinema também pode oferecer, em termos político-ideológicos, adaptando esses romances, as subseções seguintes irão se ocupar de alicerçar teoricamente a análise temática dessas narrativas, apresentando abordagens teóricas que relacionam família e gênero e que discutem acerca da função fraterna na constituição do sujeito.

2.2 RELAÇÕES DE GÊNERO E FAMÍLIA NA LITERATURA E NO CINEMA

As discussões empreendidas pela primeira vertente da crítica feminista¹¹, que se preocupava essencialmente em desmascarar a misoginia da prática literária de autoria feminina, mostram a recorrência das obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Em tais representações, a mulher incapaz e impotente tem uma conotação positiva, ao passo que a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (ZOLIN, 2009a).

Na literatura brasileira, muitas são as obras que retratam a mulher segundo esses estereótipos. Em *Lucíola*, de José de Alencar, Lúcia transita da menina inocente à prostituta imoral, para posteriormente renegar-se, encarnando a mulher-anjo, capaz de sacrificar-se pelo bem dos que a cercam. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu é, na visão do marido Bento, uma sedutora imoral e dissimulada, capaz de traí-lo com seu melhor amigo. Também na literatura portuguesa são abundantes as figuras estereotipadas. Em *Amor de perdição*, Teresa encarna a mocinha indefesa afastada de seu grande amor, em razão das rivalidades reinantes entre as duas famílias. Em *O primo Basílio*, Eça de Queiroz põe em cena a megera chantagista, na pele de Juliana, e a adúltera imoral na pele de Luísa (ZOLIN, 2009a, p. 226-227).

¹¹ A crítica norte-americana Elaine Showalter (1994) aponta que existem duas formas de crítica feminista. A primeira forma é a crítica feminista, que é ideológica e diz respeito à feminista como leitora, oferecendo leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos. A segunda forma é a “ginocrítica”, que consiste no estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres.

Com relação ao campo cinematográfico, as constatações vão nessa mesma direção. Conforme aponta a especialista em cinema e feminismo Giselle Gubernikoff (2009), a partir da segunda onda do movimento feminista, ocorrida na década de 70, a teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino. No Brasil, o trabalho da teoria feminista do cinema é emergente, tendo iniciado somente no fim da década de 80 e até hoje é muito pouco difundido. Em suas palavras:

O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p.68).

Ainda segundo Gubernikoff (2016), na história da cinematografia brasileira, pode-se observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores nas representações de personagens femininas. Os conceitos que se reproduzem são o da mulher como objeto ou como não participante da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes.

Pode-se inicialmente ver nos filmes brasileiros um caráter determinista, em função do papel da mulher na sociedade, uma vez que havia um único caminho traçado para ela, destino que somente alguns poucos filmes tentaram subverter. Quando se tenta valorizar a figura feminina, nota-se uma confusão entre sensualidade e sabedoria, representada principalmente pelas personagens adaptadas dos livros de Jorge Amado, como Dona Flor ou Gabriela, quando a subversão presente na personagem deriva mais inconscientemente do instinto. Mas, quando há consciência de seu poder, as saídas são individuais, como é o caso da personagem de *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues. A partir do momento em que a mulher nega o sistema opressor, seu perfil será o de uma mulher neurótica, como é o caso da personagem vivida por Isabel Ribeiro no filme de Leon Hirszman *São Bernardo* (1972). O que mais se explora é a imagem da “mulher-apêndice masculino”, mesmo quando o que se discute são as transformações do mundo colonial para o capitalismo, ou quando elas começam a se introduzir no sistema produtivo, como é o caso de *São Paulo S. A.*, de Luiz Sérgio Person (1965). É através desse processo que se assiste à fragmentação da imagem da mulher brasileira em estereótipos que vão da prostituta à dona de casa, da empregada à musa, sempre se constatando seu destino trágico, numa situação imutável (GUBERNIKOFF, 2016, p. 82-83).

Para a pesquisadora, essas representações estereotipadas da mulher foram, em certa medida, repensadas a partir a vertente política do Cinema Novo. Em suas palavras, talvez uma das figuras mais fortes da cinematografia nacional seja a de Rosa (Yoná Magalhães), de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), uma personagem impregnada de uma lucidez madura que carrega sozinha a consciência de sua situação. Outras atrizes foram colocadas em evidência pelo Cinema Novo, como Norma Bengell (1962 - *Os Cafajestes*), Glauce Rocha (1967 - *Terra em Transe*), e Helena Ignez (1965 - *O Padre e a Moça*). Essa democracia social existente, em particular, no cinema carioca e paulista coloca mulheres em diferentes papéis: na ação política, como o da personagem Ci, de Dina Sfat¹², em *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, ou como na personagem *Paula* (Carina Cooper), em *A História de uma Subversiva* (1979), do cineasta paulista Francisco Ramalho (GUBERNIKOFF, 2016).

Em sentido diverso a essas representações da mulher no Cinema Novo, surge o gênero pornochanchada, que centrava sua temática na exploração erótica.

Subsidiária das comédias italianas dos anos de 1960, a pornochanchada redescobre o grande potencial sexual da mulher brasileira, nos anos de 1970, explorando de forma hostil e acintosa a fantasia masculina do binômio desejo/sexo. Surge inicialmente no Rio de Janeiro, com a figura do malandro carioca transformando-se em paquera no filme *Os Paqueras*, de Reginaldo Farias, de 1969 (GUBERNIKOFF, 2016, p. 83-84).

De acordo com Gubernikoff (2016), é a vulgarização da imagem feminina, inserida numa ideologia falocrática de dominação e violência. Com exceções como Helena Ramos, Vera Fischer e Aldine Muller, as primeiras atrizes da pornochanchada mal conseguem escapar do anonimato. Vera Fischer, por exemplo, miss Brasil em 1969, após ser contratada pela TV Globo, passa por um período inicial de “purgação”

¹² A guerrilheira Ci foi a primeira personagem de destaque da atriz Dina Sfat no cinema. Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Macunaíma: da literatura ao cinema* (1978), comenta a aparição da personagem nas telas: “Enquanto os manos olham e passeiam pelas ruas desertas do centro da cidade no domingo, ouve-se uma explosão, tiros e gritos. Uma moça valente e linda aparece correndo e guerreando. Um carro negro, cheio de homens grandalhões entra em cena e freia violentamente. Ci os ataca e, numa luta sangrenta, massacra todos. Caem braços e pernas destroçados na rua. O herói assustado, mas ao mesmo tempo entusiasmado, despista os perseguidores. A aparição de Ci, de calça *Lee* e metralhadora, jogando braços ensanguentados no meio-fio ao som de Roberto Carlos – *Essa garota é papo-firme*”, prepara um dos momentos mais brilhantes do filme. Sintetizando, caracterizando e criticando, Ci é a própria paródia *pop* da mulher moderna. O movimento se faz na cena. A câmera apenas enquadra e, assim mesmo, os limites do quadro são destruídos. Ou seja, os enquadramentos não são estetizantes ou rigorosos. A cena é maior que o quadro” (HOLLANDA, 1978, p.88).

através da incorporação de personagens más ou “que sofrem”, antes de ser definitivamente aceita pela classe média brasileira, convalidando a tradição de que a sexualidade feminina é trágica.

A partir dos anos de 1970, essas imagens de mulheres estereotipadas presentes tanto na literatura quanto no cinema, produzidas sobretudo por homens brancos de classe média, passaram a ser questionadas a partir do novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo. É o aumento da presença da mulher, na produção e na crítica de bens culturais, que viabiliza o questionamento acerca de como a imagem da mulher estava sendo veiculada nessas mídias, bem como estimula a produção de novas representações femininas não estereotipadas. A exemplo, no campo cinematográfico, cita-se o longa-metragem *Eternamente Pagu* (1988), dirigido por Norma Bengell. O filme biográfico trata da vida da escritora e jornalista Patrícia Rehder Galvão, mais conhecida como Pagu, interpretada pela atriz Carla Camurati. Para além de discutir a importância de Pagu como escritora brasileira, ligada ao movimento Modernista de 1922, o filme aborda a insubordinação dessa mulher às regras estabelecidas pela sociedade da época, destacando seu ativismo político, suas inúmeras prisões e experiências em outros países, durante o período que precisou sair do Brasil, por conta da perseguição que sofria.

No que se refere ao campo literário, o mesmo impulso que a revolução cultural dos anos 1960, empenhada em destronar a autoridade do falô-etno-euro-centrismo, exerceu sobre os estudos críticos feministas pode ser observado em relação à literatura de autoria feminina. Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector abrem as portas das editoras a outras escritoras, contribuindo para uma explosão de publicações de autoria feminina. Nesse contexto, podem ser citadas as obras: *A casa da paixão* (1972) e *A república dos sonhos* (1984), de Nélida Piñon; *As parceiras* (1980), *A asa esquerda do anjo* (1981), *Reunião de família* (1982), *Quarto fechado* (1984), *A sentinela* (1994) e *O ponto cego* (1999) de Lya Luft; *Diana caçadora* (1986), de Márcia Denser; *Atire em Sofia* (1989), de Sônia Coutinho; *A mulher no espelho* (1985) e *As doze cores do vermelho* (1988), de Helena Parente Cunha; *Mulheres de Tijucoapapo* (1982), de Marilene Felinto; *Jóias de família* (1990), de Zulmira Ribeiro; *O homem da mão seca* (1994), de Adélia Prado; *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Valsa negra* (2003), de Patrícia Melo, dentre outras. Tais escritoras, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social

da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (ZOLIN, 2009b).

Quanto à escrita literária de autoria feminina dessas duas primeiras décadas do século XXI, percebe-se a produção de ficções que se voltam para discutir as representações das mulheres no século XX. São narrativas que contam a história de mulheres das gerações passadas e são protagonizadas pelas vozes que foram silenciadas ao longo da história. Nessa perspectiva, destacam-se os romances aqui estudados, *A costureira e o cangaceiro* (2009), da escritora Frances de Pontes Peebles; e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha.

No que concerne ao protagonismo feminino na produção cinematográfica, Bárbara Cabral (2018) aponta que, a partir dos anos de 1995, houve um aprofundamento dos assuntos da vida privada e das temáticas do feminino, no período chamado Cinema de Retomada (1995-2002)¹³. Destacam-se as seguintes produções cinematográficas, dentre as quais se observa a prevalência por representações que se encaixam nas seguintes categorias: a) Mulheres brasileiras: *Carlota Joaquina, princesinha do Brasil* (1995), de Carla Camurati; *Banana is my Bussiness* (1995), de Helena Solberg; *Tieta do agreste* (1996), de Cacá Diegues; b) Simetria de gênero nos afetos: *Um céu de estrelas* (1997), de Tata Amaral; e *Eu tu eles* (2000), de Adrucha Waddington; c) Questão de classe: *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles; *Amélia* (2000), de Ana Carolina; *O casamento de Louise* (2001), de Betse de Paula; *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles; *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz.

Apesar desse aumento do protagonismo feminino nas narrativas do Cinema de Retomada, os resultados expostos na dissertação *O cinema brasileiro de 1961 a 2010*

¹³ Conforme expõe Nagib (2012), o Cinema de Retomada é uma denominação que se refere à produção cinematográfica brasileira iniciada a partir de 1995, quando o fluxo da produção de filmes foi restabelecido no Brasil, após uma brusca interrupção no governo Collor (1990-92). O retorno à produção se deveu, em primeiro lugar, à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme, extinta por Collor, criando, assim, a impressão de um *boom* na produção, a partir de meados da década, graças ao gargalo gerado nos anos anteriores. Além disso, houve, de fato, uma real explosão criativa, como resultado tanto do renascimento cinematográfico quanto da atmosfera de liberdade política que passou a reinar após vinte anos de ditadura militar. Esse movimento foi inaugurado pelo filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, da cineasta Carla Camurati, lançado em 1995. Como filmes que marcam o final desse período, a pesquisadora cita *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), que, a seu ver, sinalizam o encerramento de um pico criativo no cinema brasileiro, apesar de a sensação de *boom* persistir graças à alta produção de filmes, beirando os 100 títulos por ano.

pela perspectiva de gênero (2011), de Paula Alves (*apud*, CABRAL, 2018), constatam que, na produção cinematográfica brasileira, o protagonismo masculino é maior. Tal protagonismo masculino não ocorre somente na construção da narrativa, mas também dentre os profissionais envolvidos no campo cinematográfico.

A pesquisa mostra que, entre as décadas de 1960 e 2010, os cargos de comando decisório (direção, produção, roteiro e fotografia) na produção cinematográfica são ocupados majoritariamente por profissionais do sexo masculino. Entre as cineastas que fizeram carreira nesse período estão Carla Camurati, Laís Bodanzky, Tata Amaral, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, entre outras. (...) A relação entre sexo do protagonista e sexo do diretor, feita no período de 1991 a 2010, demonstrou que 61% dos filmes dirigidos por profissionais do sexo masculino tinham como protagonista um personagem do mesmo sexo, enquanto 14% das produções davam destaque às personagens femininas e 25% foram protagonizados por ambos os sexos. No caso das diretoras, a proporção se dá do seguinte modo: 39% são protagonistas masculinos, 35% são protagonistas femininas e 26% dos filmes contêm ambos os protagonismos. Assim, percebe-se que, nas histórias de diretores e de diretoras, a presença do protagonismo masculino é maior (CABRAL, 2018, p. 34).

Embora a participação masculina ainda seja hegemônica no campo cinematográfico, tanto na produção quanto no protagonismo das personagens, foi com a maior participação das mulheres na produção brasileira de filmes que se passou a valorizar a relação da mulher com o social e consigo mesma. Nesse sentido, podem ser citados filmes como *Mar de rosas* (1977), de Ana Carolina; *Gaijin – Os Caminhos da Liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral; *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati; e o mais recente *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, que apresentam um pouco da problemática da mulher brasileira sob um novo olhar e abrem caminho ao colocar uma nova perspectiva – para a mulher brasileira e para o cinema nacional (GUBERNIKOFF, 2016).

Ainda segundo Gubernikoff (2016), o cinema de mulher, feito por mulheres, visa romper com o processo de identificação aos estereótipos da prostituta ou da virgem, da vítima ou da neurótica, e está processando lentamente uma tomada de consciência feminina, ao mesmo tempo em que propõe uma nova abordagem, tanto da teoria quanto da crítica cinematográfica. Em suas palavras, esse tipo de cinema oportuniza a manifestação de certas qualidades e inquietações femininas, até então despercebidas pela sociedade, propondo temas muitas vezes combatidos pela

opinião pública, como a questão do aborto, da violência contra a mulher, dos conflitos e tensões sociais expressos através da família ou do trabalho e dos desencontros amorosos – temas esses não facilmente justificáveis em uma sociedade onde predomina a hipocrisia.

Nesse sentido, percebe-se que o investimento nessas temáticas relacionadas à condição feminina, propostas inicialmente pela maior inserção das mulheres na produção cinematográfica, não tem se restringido ao cinema produzido por elas. A discussão dessas questões tem se firmado no campo cinematográfico, deixando de ser exclusiva do cinema de mulheres. Breno Silveira e Karim Aïnouz, diretores dos filmes analisados nesse estudo, são exemplos, dentre outros, de cineastas do sexo masculino que têm se interessado em produzir ficções que se propõem a dar visibilidade às questões que envolvem o universo feminino.

Com relação às temáticas enfocadas no cinema produzido nas duas últimas décadas, denominado de Cinema de Pós-Retomada¹⁴, Cabral (2018) indica que houve um aumento de narrativas que tratam da intimidade e da subjetividade não só nos documentários, mas também nas ficções, com destaque para as temáticas como: o amor, a sexualidade, as relações afetivas, a família e as emoções. Em suas palavras:

o enfoque desse cinema que reforça a temática da intimidade tem se desvirtuado da linguagem usual do cinema de retomada tanto pela forma como emprega seus meios de produção (orçamentos baixos e troca de funções em set) quanto pela estética. Enquanto os filmes da retomada preconizavam o sucesso comercial e buscavam desenvolver na linguagem formas usuais do cinema narrativo e melodramático, este “novo cinema brasileiro” procura se reinventar a partir da linguagem híbrida, de certos desvios. A preocupação passa a ser menos de um cinema comercial, e mais para um cinema inventivo, que tem visibilidade nos festivais internacionais. Um cinema que mistura documentário e ficção, que tem predileção pela câmera livre e por acessos poéticos na imagem, que aposta em narrativas sem um clímax definido (CABRAL, 2018, p. 36).

¹⁴ Em 2002, a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) marca o final do período conhecido como “a Retomada do Cinema Brasileiro”, inaugurando o período da cinematografia brasileira que ficou conhecido como Cinema de Pós-Retomada. A ANCINE tem função reguladora e se volta ao fomento e à fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Com ela houve um crescimento na visibilidade das produções e nos valores captados com o cinema nacional, acontecimento que marcou profundamente o modelo de produção dali em diante, que se prolonga até os dias atuais (MEHERET; YAMAMOTO, 2019).

Dentre os filmes que foram produzidos na última década, Bárbara Cabral (2018), a partir do enfoque de seu estudo, constituído de produções protagonizadas por personagens femininas, que desestabilizam as noções dos papéis de gênero na perspectiva do feminino, no campo dos afetos e da intimidade, destaca os filmes: *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes; *Olmo e a gaivota* (2014), de Petra Costa e Lea Glob; e *Mate-me, por favor* (2016), de Anita Rocha da Silveira.

Esse filão de filmes que se propõem a discutir relações de gênero, a partir da perspectiva do feminino, seguiu-se posteriormente a esse recorte da pesquisa de Bárbara Cabral (2018), a partir de um outro campo: o espaço familiar. Nesse sentido, destacam-se os já mencionados filmes *Entre irmãs* (2017) e *A vida invisível* (2019). Ambos são ambientados no século XX, apresentam duas irmãs como protagonistas e discutem as representações do feminino a partir de suas vivências na família.

Entre irmãs e *A vida invisível* contam histórias de mulheres a partir de suas vivências no espaço familiar. É a partir das experiências do seu primeiro núcleo familiar, seja ele tradicional ou não, que as personagens irmãs se entendem como mulher e buscam ou são destinadas a suas novas reconstituições de família. A discussão sobre como as relações de gênero perpassam a estrutura familiar que se pretende nesse estudo parte da concepção de que a família é uma instituição social que (re)produz ideologias de gênero, constituindo-se em um espaço de formação social, no qual construções e entendimentos dos discursos de gênero dominantes na sociedade são aceitos, (re)construídos ou rejeitados, a partir da convivência entre seus membros (STREY, 2007).

Em *Entre irmãs*, as duas irmãs órfãs, Emília (Marjorie Estiano) e Luzia (Nanda Costa), são criadas pela tia, a costureira Sofia (Cyria Coentro), no sertão pernambucano. A criação dessa tia lhes ofereceu duas coisas importantes na compreensão do ser mulher: tia Sofia coloca as sobrinhas para aprender a ler e a escrever e ensina-lhes uma profissão. A irmã Luzia, por exemplo, define-se por sua profissão. Quando amedrontada por um cangaceiro lhe responde: “Não sou uma dama, sou uma costureira” (ENTRE Irmãs, 2018). As irmãs são criadas por uma mulher, em um núcleo familiar não estruturado por pai, mãe e filhos, o que, de certa forma, pode ter lhes conferido algum grau de liberdade. Entretanto, quando se separam, as protagonistas passam a conviver em ambientes chefiados por homens, estruturados por suas regras. Luzia é sequestrada por um bando de cangaceiros e Emília casa-se com Degas (Rômulo Estrela), um moço de uma família de aristocratas

de Recife. Mesmo vivendo relações familiares distintas, as irmãs se confrontaram com a sociedade machista e opressora dos anos 1930.

Em *A vida invisível*, as duas irmãs são criadas em uma tradicional família nuclear, estruturada pelo regime patriarcal, no Rio de Janeiro. Guida (Julia Stockler) e Eurídice (Carol Duarte), filhas de um casal de imigrantes portugueses, são separadas pelo pai (António Fonseca), que não aceita a gravidez fora do casamento da filha Guida e a expulsa de casa. Eurídice, por sua vez, assume a responsabilidade de não causar mais uma decepção aos pais e casa-se com Antenor (Gregório Duvivier), tornando-se uma dona de casa. Separadas, as irmãs nunca mais conseguem se encontrar, e, apesar de viverem modelos familiares distintos, se deparam com variadas formas de opressão, impostas pela sociedade dos anos de 1950, regida pelo sistema patriarcal.

Durante muito tempo, na teoria da instituição familiar, a assertiva dominante era a da família como uma instituição natural e generalizada (NADER; RANGEL, 2015). Conforme expõe Eni Samara (1983), o que a historiografia expôs sobre a família brasileira é que essa seria o resultado da transplantação e adaptação da família portuguesa ao nosso ambiente colonial, gerando um modelo com características patriarcalas e tendências conservadoras em sua essência.

Na ordem patriarcal, a mulher deveria obedecer a pai e marido, passando da autoridade de um para a do outro através de um casamento monogâmico e indissolúvel. O domínio masculino era indiscutível. Os projetos individuais e as manifestações de desejos e sentimentos particulares tinham pouco ou nenhum espaço quando o que importava era o grupo familiar e, dentro dele, a vontade do seu chefe, o patriarca, era soberana (SCOTT, 2012, p.16).

Esse modelo genérico de estrutura familiar serviu de base para se caracterizar a família brasileira, permanecendo aceito pela historiografia como representativo, estático e praticamente único para exemplificar toda a sociedade brasileira. Tal concepção de família desconsiderava, portanto, as variações que ocorrem na estrutura das famílias em função do tempo, do espaço e dos grupos sociais (SAMARA, 1983). Deve-se considerar, nesse sentido, o questionamento de Mariza Corrêa (1982):

A chamada “família patriarcal brasileira” era o modo cotidiano de viver a organização familiar no Brasil colonial, compartilhado pela maioria da população, ou é o modelo ideal dominante, vencedor sobre várias

formas alternativas que se propuseram concretamente no decorrer de nossa história? (CORRÊA, 1982, p. 16).

Assim, ao se refletir sobre o conceito de família, deve-se ter em conta que não existe um ideal de unicidade sobre essa instituição. O que ocorreu, desde o início dos estudos sobre família, foi a eleição de um modelo de família, preconizado pelas classes dominantes, que se sobrepôs a todos os outros como o padrão socialmente aceito.

Somente a partir de meados do século XIX, teóricos do campo da Filosofia e da Antropologia começaram a estudar a família como “uma instituição social e histórica, cujas estruturas e funções são determinadas pelo grau de desenvolvimento global” (BRUSCHINI, 1990, p. 34). Uma importante contribuição à teoria da instituição familiar veio com a difusão da obra de Freud. A compreensão freudiana de família pautou-se na análise dos laços e da vivência emocional como fator responsável pelas relações sociais no seio de toda estrutura familiar. “A dimensão psicológica dos personagens que compõem tal unidade, uma vez considerada, revelou uma série de conflitos, de disputas, de hierarquias e relações de forças antes invisíveis ou pouco valorizadas” (NADER; RANGEL, 2015, p. 234-235). Essa concepção de Freud sobre família forneceu argumentos para o modelo de família nuclear moderna— constituída por um pai, uma mãe e filhos. Essa definição universal de família, difundida pelo funcionalismo, excluiu de sua lógica qualquer arranjo familiar que não correspondesse a essa composição, influenciando grande parte da produção sobre o assunto até os anos de 1980.

No Brasil, a vertente histórica do funcionalismo ficou a cargo de Gilberto Freyre e Antonio Candido, que se ocuparam em descrever a família patriarcal e suas transformações. Até o início da década de 1970, predominou nas pesquisas sobre família no Brasil o modelo de família patriarcal extensa, difundido especialmente por Freyre, com a publicação, na década de 1930, da obra *Casa Grande e Senzala*. A unidade doméstica da família patriarcal, serviu de molde para a introspecção de uma mentalidade referencial de família no Brasil, enquanto os outros modos de organização familiar foram relegados a planos obscuros ou secundários (NADER; RANGEL, 2015, p.235).

De acordo com Maria Cristina Bruschini (1989), esse modelo nuclear de família não conseguiu apreender a multiplicidade de formas que esse grupo assume na complexa e heterogênea realidade social. Através da influência recebida de Freud, o

funcionalismo contribuiu com a dimensão psicológica para a reflexão da Sociologia sobre a família, desvelando a importância do vínculo afetivo entre mãe e filho. Entretanto, do ponto de vista das relações entre os gêneros e da condição feminina, legitimou a distribuição desigual de papéis entre os cônjuges e a domesticação da mulher, condicionando-a ao desempenho dos papéis de dona-de-casa e mãe e, supervalorizando a maternidade e os vínculos estabelecidos pela criança com a mãe, alijou o pai da relação afetiva com os filhos.

Dentre os valores desse modelo de família, também chamada de “família conjugal moderna” (SCOTT, 2012), estava a relevância do amor romântico. A intimidade passou a ser enaltecida e a vida familiar ideal era aquela do “lar doce lar”. Essa nova configuração de família impôs, então, um novo papel para a mulher: a rainha do lar.

A “nova família” também exigia uma “nova mulher”: uma mãe dedicada que dispensava especial atenção ao cuidado e à educação dos filhos (não recorrendo mais às amas de leite, por exemplo), responsabilizando-se também pela “formação moral” das crianças. Essa “nova mulher” seria também a esposa afetiva, ainda submissa ao marido, mas não mais completamente sem voz. Desobrigada agora de qualquer trabalho “produtivo”, a mulher estaria voltada inteiramente aos afazeres do lar, o espaço feminino por excelência, ao passo que o espaço público seria o domínio dos homens. O homem, por sua vez, deveria ser o único provedor da família. É comum referir-se a essa nova concepção de família como inerente à “família conjugal moderna”. Ao contrário do que poderíamos supor, esse novo modelo de família, que transformara a mulher em “rainha do lar”, manteve a mesma hierarquia com relação aos papéis masculinos e femininos, com o homem à cabeça da casa e da família e a mulher subalterna e dependente (SCOTT, 2012, p.17).

Nesse mesmo sentido, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) aponta que as mulheres, nesse período, foram bombardeadas pelo que Friedan (1963, *apud* ROCHA-COUTINHO, 1994) denominou “mística feminina”, ou seja, um processo que reforçou a ideia de que o lugar da mulher na sociedade e sua fonte de felicidade é em casa, cuidando física e emocionalmente do marido e dos filhos. Nas palavras de Gubernikoff (2016, p. 30):

Essa “mística feminina”, desempenhada na sociedade competitiva pela figurada mãe e da esposa, possui um papel integrador, pois ajuda a manter a estrutura familiar junto à sociedade em geral. O condicionamento autoritário, que começa no berço na sociedade

brasileira, tradicionalmente paternalista, cria fortes sentimentos de culpa nos indivíduos que pensam ou agem em desacordo com essa moral. É essa moral autoritária que define o que é bom e o que é ruim para as mulheres, para que a ordem social seja mantida. É a família que dita o destino da mulher e a define como ser frágil. Enfim, é por meio da repressão sexual, desigual entre os sexos, e através da instituição do casamento que a família reproduz as relações de classe. Construindo o mito da “rainha do lar” e da fragilidade feminina, a sociedade procura ocultar o mito da dominação e do poder da hegemonia masculina.

Para François de Singly (2007), essa referência de família, que se estende do fim do século XIX até aos anos 1960, é a família da primeira modernidade. Esse período caracteriza-se pela produção social de uma coincidência entre a instituição do casamento e o enfoque sobre as relações. Três elementos formam um modelo de referência pouco contestado durante esse período: o amor no casamento, a rigorosa divisão do trabalho entre homem e mulher, a atenção dada à criança, à sua saúde e à sua educação.

Esses valores, como bem ressalta Ana Silvia Scott (2012), não serviram de referência a todas as famílias brasileiras. Em uma sociedade diversa e desigual, hierarquizada a partir de elementos socioeconômicos e étnicos, não pode haver um estudo sobre família que não leve em consideração as diferenças entre as famílias compostas por negros, brancos ou mestiços, as imigrantes e as locais, as ricas e as pobres. Entretanto, mesmo não sendo um ideal de família possível e desejável para todos, o modelo da chamada “família conjugal moderna” tornou-se o padrão socialmente aceito.

No final dos anos 1970, muitos estudiosos começaram a questionar esse conceito estrutural e universal de família disseminada pelo funcionalismo. Philippe Ariès (1978 *apud* NADER; RANGEL, 2015), com o estudo intitulado *História Social da Criança e da Família*, influenciou na percepção de que tanto o conceito de infância quanto o de família eram ideias historicamente construídas. Essa noção poderia contribuir no conhecimento da história social se fossem examinadas as estruturas emocionais da vida cotidiana dos vários tipos de família, e não só do modelo nuclear, levando em consideração sua análise num nível psicológico. Nesse mesmo sentido, Mark Poster (1979 *apud* NADER; RANGEL, 2015), em *Teoria Crítica da Família*, procura demonstrar que é na família que o indivíduo encontra segurança emocional e aprende a manipular seus sentimentos, por ser ela a primeira instituição social de pertencimento.

Esses, dentre outros estudos, entretanto, não foram suficientes para suplantar as ideias que predominaram no conceito de família. Foram os estudos sobre a mulher, inclusive no Brasil, que nos anos 1980 provocaram um salto quantitativo e qualitativo nos estudos que se dedicaram a conceituar família, buscando tratar a categoria família conforme as suas especificidades, pluralidade e dinamismo (NADER; RANGEL, 2015).

Os limites impostos às mulheres pelas normas de feminilidade e de organização do trabalho e da família foi o que impulsionou as estudiosas feministas, muitas delas formadas pela linha de pensamento marxista, a questionarem o tão consagrado modelo nuclear de família. Do ponto de vista das relações entre os gêneros, já não era admissível corroborar com uma ideologia que propagava o ideal de domesticidade da mulher e legitimava as funções familiares conforme um determinismo biológico cada vez mais refutado pela epistemologia feminista. O olhar crítico sobre o modelo positivista de ciência, que tanto colaborou com o essencialismo e o reducionismo na formulação de um conceito de família, contribuiu, acima de tudo, para valorizar a alteridade da mulher e, conseqüentemente, para denunciar o obscurecimento das diferentes experiências familiares em tempos e lugares distintos (NADER; RANGEL, 2015, p.237).

Assim sendo, o movimento das mulheres, comprometido em grande medida com o questionamento e a superação do modelo patriarcal e opressivo das relações familiares contribuiu para evidenciar o significado político da discussão sobre família. Nessa perspectiva, contribuiu para que as novas formas de família, caracterizadas, por exemplo, por pais e mães em seus segundos casamentos, ou solteiros, ou por casais sem filhos ou ainda por casais homossexuais, sejam estudadas a partir de uma concepção de família que assuma um significado mais complexo e plural.

Desse modo, o estudo aqui proposto, leva em consideração que as famílias representadas nas produções analisadas são constituídas por diferentes arranjos familiares, que, embora distintos, são marcados pelos padrões estabelecidos pelo sistema patriarcal para as mulheres. Nota-se, nas famílias representadas em ambos os filmes, a pouca valorização da mulher e dos filhos, principalmente das filhas.

Para muitas das famílias do século XX, sobretudo da primeira metade desse século, o destino vindouro e esperado das filhas era o casamento. Conforme expõe Scott (2012, p. 25), “em relação a elas, por exemplo, os ditos populares antigos mostravam bem o que se esperava: ‘Antes filha malcasada que bem amancebada’; ‘filha crescida, dá-lhe marido, aos vinte criada, logo casada’”. Assim, só deixariam de

ser fonte de preocupação e aborrecimentos ao sair da casa dos pais com aliança no dedo. Os filhos, e sobretudo as filhas, tinham pouco espaço na família para expressar suas vontades e deveriam obedecer aos pais sem discussão. Não havia espaço para a negociação, o diálogo e a expressão de vontades individuais.

Nesse sentido, será observado como as irmãs que protagonizaram as produções analisadas buscaram se fortalecer, com os vínculos fraternos de união e afeto, diante das opressões a que foram submetidas pela sociedade patriarcal. Nota-se que essas imagens femininas de irmãs vêm em sentido oposto às representações apresentadas em ficções protagonizadas por irmãos do sexo masculino, que têm sido marcadas pela rivalidade, um valor imposto aos homens, pela sociedade patriarcal, como uma característica que lhes é inerente.

2.3 RELAÇÃO FRATERNA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Tradicionalmente, narrativas que têm como temática a relação fraterna apresentam histórias que se passam com irmãos homens que protagonizam uma relação marcada pela rivalidade. Conforme apontam as pesquisadoras em Psicologia Caroline Pereira e Rita de Cássia Lopes (2013), essa descrição da rivalidade fraterna já está presente desde os relatos bíblicos, representada nas histórias de “Caim e Abel”, “Esaú e Jacó” e “José e seus irmãos”. Nessas narrativas, respectivamente, o desejo de se destacar perante Deus, a disputa pelo lugar de filho primogênito e detentor de todos os direitos, e o favoritismo de seus progenitores, levou à atitude extrema do assassinato do irmão. A mitologia egípcia e a romana também contemplaram essa temática, através das personagens de “Seth e Osíris” e “Rômulo e Remo”, que, por inveja e luta pela posse de terras e privilégios, cometeram o fratricídio (PEREIRA; LOPES, 2013).

Dessa maneira, ainda segundo as especialistas, a rivalidade e a violência psicológica e física que podem emergir entre irmãos têm sido parte da história humana. No entendimento delas, essas lendas são tão compreensíveis hoje como o foram há milhares de anos, talvez por refletirem uma verdade universal sobre o relacionamento fraterno. Por outro lado, segundo Mendelson (1990 *apud* PEREIRA; LOPES, 2013), como parte da mitologia ocidental, essas histórias também direcionam nossas expectativas e atribuições sobre o que é ser irmão.

No que concerne à literatura brasileira, escritores clássicos também retomam a temática da rivalidade fraterna, tais como, Machado de Assis, que baseado na passagem bíblica dos irmãos gêmeos Esaú e Jacó, escreve seu penúltimo romance, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904. A narrativa, que é ambientada no Rio de Janeiro e tem como pano de fundo o período político de transição entre a Monarquia e o Império, conta a história da rivalidade dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, filhos do casal Santos e Natividade. A rivalidade entre os gêmeos idênticos iniciou-se antes do nascimento, quando os gêmeos já brigavam no ventre da mãe, conforme afirmou uma vidente. Depois que recebeu essa notícia, Natividade, que não tinha predileção por um dos filhos e tratava-os de maneira igual, passou a vida inteira tentando fazer com os filhos fossem amigos. Pedro e Paulo discordavam em tudo e brigavam muito. Quando crescidos, apaixonam-se pela mesma moça, o que os tornou mais rivais. Os desentendimentos continuam e se estendem para o campo político: Pedro é monarquista; Paulo, republicano. A mãe passou todo o tempo buscando a paz entre os filhos, e, mesmo depois de prometerem à mãe, em seu leito de morte, que se tornariam amigos, a narrativa se encerra com os irmãos apenas disfarçando a inimizade que continuava a existir.

Quase um século depois da publicação de *Esaú e Jacó*, o escritor Milton Hatoum publica, em 2000, o romance *Dois Irmãos*¹⁵, cuja narrativa também tem como temática a rivalidade fraterna. A influência do romance machadiano no romance de Hatoum, além de poder ser inferida do texto pelo leitor, também foi confirmada pelo próprio escritor, em entrevista (FELICIANO; BARBOZA, 2016).

Dois Irmãos narra a história da relação de ódio dos gêmeos idênticos Yaqub e Omar, numa família libanesa que vive em Manaus. A família é composta pelo casal Halim e Zana, os filhos gêmeos e a filha Rânia. Na casa ainda moram a empregada Domingas e Nael, seu filho com o gêmeo Omar, que é o narrador da história. Ambientado em Manaus, o romance tem como pano de fundo a própria cidade pós 2ª Guerra Mundial, a sua decadência, as mudanças ocorridas durante o período do regime militar e sua posterior reconstrução, que é rememorada, em detalhes, mais de 30 anos depois pelo narrador. Os irmãos tornam-se rivais desde cedo e o interesse pela mesma mulher culmina em uma cicatriz no rosto de Yaqub, que marca para

¹⁵ O romance *Dois irmãos* foi adaptado para a minissérie televisiva homônima. Escrita por Maria Camargo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a minissérie foi exibida pela Rede Globo de televisão, em dez capítulos, no período de 09 a 20 de janeiro de 2017.

sempre a lembrança do ódio entre os irmãos. Depois esse incidente, os pais decidem separar os irmãos, e Yaqub é mandado para o Líbano, por escolha da mãe, que tinha uma predileção pelo caçula Omar. Após o retorno, Yaqub dedica-se aos estudos, viaja para São Paulo, forma-se engenheiro e se casa com Livia, a garota por quem ele e o irmão eram apaixonados. Omar, por sua vez, é indisciplinado, torna-se um boêmio inconsequente, sendo sempre protegido pela mãe. Apesar de viverem distantes, os conflitos entre os irmãos continuaram, a cada encontro, durante toda a narrativa, e a mãe morre sem ver os filhos unidos, tal como ocorre no romance machadiano.

Quanto à relação fraterna rival entre irmãs, os exemplos são bem menos expressivos, mas, em um tom menos intenso ou explícito, os contos de fadas também fizeram menção à rivalidade fraterna, como no clássico *Cinderela*, de Charles Perrault, em que as filhas da madrasta maltratavam e humilhavam Cinderela (PEREIRA; LOPES, 2013).

No campo da Psicologia, as pesquisadoras Rebeca Goldsmid e Terezinha Féres-Carneiro (2011) assinalam que os estudos sobre a relação pais/filhos são em muito maior número do que os que enfocam a relação fraterna. Com relação ao campo da crítica literária, destaca-se a pesquisa sobre a representação da relação fraterna na literatura da pesquisadora Mirella Márcia Lima¹⁶.

¹⁶ Entre os anos de 2011 e 2014, a pesquisadora Mirella Márcia Lima coordenou o grupo de pesquisa, intitulado *Pais, Filhos e Sentimento de Orfandade em textos literários brasileiros*, que teve por objetivo estudar as representações de pais, filhos e sentimento de orfandade presentes em textos literários brasileiros. Apresentou, publicou e orientou diversos trabalhos, a saber: Evelin Balbino dos Santos; LIMA, M. M. L. V. ou LONGO, Mirella Márcia. Uma mãe de família- estudo da personagem Zana do romance *Dois Irmãos*, Milton Hatoum. In: Seminário estudantil de pesquisa: tecendo novos rumos, 2009, Salvador. *SEPESQ: tecendo novos rumos*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. v. 01. p. 49-50; SILVA, D. S. Q. ; LIMA, M. M. L. V. ou LONGO, Mirella Márcia. *Relações familiares e decadência social: A decadência patriarcal*. 2009. (Apresentação de Trabalho/Seminário); Danilo Sales de Queiroz Silva. *Decadência Familiar em Cinzas do Norte*. 2010. Iniciação Científica. (Graduando em Bacharelado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal da Bahia, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia; Mariana da Rocha Santos. *O Pacto Fraternal e a Aliança Nacional*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia; Danilo Sales de Queiroz Silva. *Decadência familiar na literatura brasileira*. 2011. Iniciação Científica. (Graduando em Letras Vernáculas) - Universidade Federal da Bahia, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia; LIMA, M. M. L. V. ou LONGO, Mirella Márcia. Três meninos e um ancião: a figura do filho em *Dom Casmurro*. In: *X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, 2011, Faro. X Congresso da AIL - Livro de resumos. Faro: Universidade do Algarve, 2011. v. 02. p. 227; Danilo Sales de Queiroz Silva. *Laços partidos: estudo da decadência familiar nos romances Os Maias (Eça de Queiroz), Os Buddenbrooks (Thomas Mann) e Cinzas do Norte (Milton Hatoum)*. 2013. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura) - Universidade Federal da Bahia; Ellen Joyce da Silva Santos. *A rosa branca do desespero: relações familiares em Lavourea Arcaica*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura Em Letras Vernáculas Com Inglês) - Universidade Federal da Bahia; SILVA, D. S. Q.; LIMA, M. M. L. V. Família em desordem. *Revista Macondo*, v. 1, p. 46-51, 2013; LIMA, M. M. L. V. ou LONGO, Mirella Márcia. Persona: vínculos familiares no filme *Jogo de Cena*. *LÉGUA & MEIA*, v. 8, p. 1-8, 2017; Danilo Sales de Queiroz. *Valter*

Segundo Goldsmid e Féres-Carneiro (2011), dentre os estudos que enfocam a relação fraterna, a literatura especializada a respeito da amizade e da solidariedade entre irmãos ainda é relativamente escassa. Conforme expõem as especialistas, na formação da fraternidade, segundo Freud (1913 *apud* GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO, 2007), a inveja e o ciúme, sentimentos nunca de todo eliminados, fizeram parte da base afetiva sobre a qual se construiu o laço fraterno.

Em *Totem e tabu*, Freud (1913) cria um mito da origem da civilização: a passagem da horda primitiva, indiferenciada, regida por um pai tirânico, mas protetor, com poderes absolutos de vida e morte sobre seus membros e possuidor de todas as fêmeas, para o clã totêmico e finalmente para o pacto fraterno. Em certa ocasião, os filhos se reúnem, matam o pai e, em seguida, ingerem seu corpo numa refeição coletiva. Decorrido um lapso de tempo de disputas, os irmãos percebem que, após o assassinato do pai, nenhum deles poderia ocupar o lugar do tirano, pois despertaria, nos demais, a mesma inveja e o mesmo ciúme que o pai havia despertado neles. Culpados pela morte do pai, os irmãos se organizam em fratrias e instituem o tabu do incesto. Instauram a exogamia, garantindo assim a força e a coesão interna do grupo. Os investimentos narcísicos que eram dirigidos à figura do pai se deslocam para a figura do irmão e para os valores da cultura. O destaque é dado para o conflito edípico com a proibição do parricídio, do incesto e o posterior laço social. A marca do grupo fraternal vai ser um acordo, um pacto que suporta a falta e tolera a diferença, apesar de continuamente ameaçado pela competição, hostilidade e rivalidade fraternas. Temos o início do processo civilizatório, em que, posteriormente, o pacto social representado pela família ocupará o lugar das fratrias (GOLDSMID; FÉRES-CARNEIRO, 2007).

Lacan (1987 *apud* MUNIZ; FÉRES-CARNEIRO 2012), por sua vez, nomeia *complexo de intrusão* a experiência que o sujeito primitivo realiza quando se percebe em relação com seus semelhantes, ou seja, quando se reconhece como tendo irmãos. O irmão se apresenta, para o infante, como pequeno sujeito humano, como um duplo que vem desestabilizar a identidade imaginária da criança em relação à sua imagem no espelho.

Segundo expõem Aline Muniz e Terezinha Féres-Carneiro (2012), com exceção de alguns autores clássicos, como Freud e Lacan, somente a partir do final do século XX, outros teóricos se interessaram pelo tema da relação entre irmãos, dentre eles: René Kaës, Luis Kancyper e, no Brasil, Maria Rita Kehl. René Kaës (1999), citado por

Muniz e Féres-Carneiro (2012), considera o complexo fraterno como uma organização fundamental dos desejos amorosos, narcísicos e objetais, do ódio e da agressividade perante a esse outro que o sujeito identifica como irmão ou irmã. Esse complexo se instaura na estrutura das relações intersubjetivas, organizadas pela representação inconsciente, dos lugares correlativos que ocupam o sujeito, o irmão e a irmã em relação ao objeto do desejo da mãe e ou do pai. Luis Kancyper (1999 *apud* MUNIZ; FÉRES-CARNEIRO 2012) define o irmão como um semelhante demasiado similar, a primeira aparição do estranho na infância. Em suas palavras, o sujeito, por meio dos vínculos fraternos, instala-se – mediante sentimentos de pertinência – nos efeitos estruturantes-desestruturantes que provêm da realidade social.

Nesse mesmo sentido, de entender o irmão como uma das primeiras representações do semelhante, que permite ao sujeito identificar-se, estruturar-se e reconhecer-se como ser social, a psicanalista Maria Rita Kehl (2000) explana sobre a função fraterna na constituição do sujeito, sugerindo que o outro, o semelhante – a começar pelo irmão – contribui decisivamente para nos estruturar. Em suas palavras, o emprego da expressão *função fraterna* ocorre por duas razões. Primeiro, com o termo *função*, procura chamar a atenção para o caráter necessário, não contingente, da participação do semelhante no processo de tornar-se sujeito. Segundo, faz questão da palavra *fraterna*, a fim de trazer de volta, como objeto de consideração e debate entre os psicanalistas, a ideia banida, quase maldita, de fratria.

Conforme apontam Goldsmid e Féres-Carneiro (2011), citando Losso (2001), a função fraterna define-se como uma das funções estruturantes da família, uma função de ajuda recíproca, de colaboração, de assistência em um nível de igualdade, de defesa dos direitos das gerações e de provisão de modelos de identificação entre os irmãos que, por pertencerem à mesma geração, funcionam como modelos de identificação diferentes do modelo dos pais. A relação entre os irmãos implica um contexto em que, através do jogo, pode-se elaborar a angústia e desenvolver a criatividade.

Segundo Kehl (2000), as experiências cotidianas compartilhadas com os irmãos permitem a quebra da ilusão identitária para o sujeito, ao produzir um campo horizontal de identificações entre os semelhantes, secundárias em relação à identificação com o ideal representado pelo pai, mas essenciais no sentido da diversificação que possibilita quanto aos destinos pulsionais que têm que ser constituídos pela vida afora.

(...) há que se considerar a importância das identificações *horizontais* que se dão entre os membros de um grupo; se estas não excluem a identificação fundadora, *vertical*, em relação ao pai ou seu substituto, certamente fazem uma suplência indispensável face a ela. É na circulação horizontal que se cria a possibilidade, para os sujeitos, de desenvolvimento de traços identificatórios secundários (em relação ao traço unário que dá consistência subjetiva ao *eu*), essenciais para permitir a diversificação das escolhas de destino, em relação às quais o traço unário é insuficiente. É na circulação horizontal que a linguagem se modifica e se atualiza, para expressar as demandas emergentes que as sanções paternas não permitem satisfazer, mas nem sempre são capazes de calar. É na circulação horizontal que se produzem, ou se confessam, as moções de transgressão, não necessariamente à Lei, mas às pequenas interdições arbitrárias que partem das autoridades comprometidas com a manutenção dos poderes disciplinares (KEHL, 2000, p. 43).

Para Kehl (2000), é nesse campo horizontal que a transmissão de saberes e de experiências, de produção discursiva, de criação de fatos sociais relevantes e instâncias intermediárias de poder se dá preferencialmente no campo dos encontros e embates entre semelhantes, e a submissão voluntária aos discursos de autoridade é relativizada inclusive pela própria multiplicidade de enunciados de saber. Em seu entendimento, os laços de amizade e cumplicidade que se estabelecem na relação fraternal permitem que os irmãos compartilhem experiências através das quais questionam verdades absolutas e contestem padrões impostos como naturais pela cultura dominante, possibilitando, assim, a criação de novas de reexistências.

Essa vivência compartilhada entre irmãos, referida por Kehl (2000), foi interrompida na vida das personagens protagonistas dos filmes aqui analisados. Em *Entre irmãs*, as irmãs são distanciadas, porque uma delas foi raptada pelo líder de um bando de cangaceiros; e em *A vida invisível*, as irmãs são separadas pela autoridade do pai, que não aceitou, dentro de casa, a filha que engravidara sem casar.

Nesse sentido, assim como os campos da Psicanálise e da Psicologia têm-se interessado por estudos que afirmam a importância da relação fraterna, atentando-se para a possibilidade de uma boa convivência e solidariedade entre irmãos, percebe-se também que a ficção contemporânea tem apresentado a relação fraterna amistosa em suas narrativas. No campo literário, essa tendência é observada em narrativas protagonizadas por personagens femininas, como se pode notar nos romances estudados nesta tese.

No que se refere à produção cinematográfica, além dos filmes que serão aqui estudados, cabe citar as considerações do psicanalista Joel Birman (2000), o qual, ao

analisar os filmes que participaram do festival de Cannes, em 1999, observou que realizadores, cuja trajetória era marcada por um tom amargo e sempre árido na pintura fílmica da atualidade, estavam fazendo um retorno significativo ao cultivo dos bons sentimentos, como o da fraternidade, tal como no filme *Uma História Real* (1999), de David Lynch. Nesse mesmo ano, a fraternidade também foi temática dos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *Mifune* (1999), de Sören Jakobsen.

Nos termos do psicanalista, essa ênfase recentemente colocada na experiência da fraternidade é uma espécie de antídoto face aos imperativos da cultura do narcisismo e da sociedade do espetáculo. Nas ciências sociais, a cultura do narcisismo é uma denominação para uma modalidade de cultura na qual a subjetividade se concebe apenas de maneira autocentrada, sem atentar devidamente para a densidade da existência do outro. Nessa modalidade de subjetividade, configura-se a sociedade do espetáculo, na qual as performances voltadas para o engrandecimento do eu teriam sempre a finalidade de promover uma cena construída para o olhar, pela produção do espetacular.

Em oposição a essa “cultura do eu”, Birman (2000) observa que determinadas produções do cinema têm investido em representações da fraternidade como uma categoria ética que enuncia outra concepção possível de subjetividade. Nesta, com efeito, o outro importa para o sujeito e muito até, estando ambos no mesmo barco da existência. No filme de Lynch, é a velhice o que provoca a emergência da fraternidade como experiência, no filme de Almodóvar, esta se impõe pelas mulheres, e em Sören Jakobsen, a fraternidade emerge pela figura da loucura.

A recorrência da temática da fraternidade, tal como observada pelo pesquisador, segue-se nessa última década no cinema brasileiro. Nota-se, nesse sentido, que essa relação fraterna tem sido apresentada por protagonistas femininas, não sendo marcada pela rivalidade, pelo ciúme e pela inveja, como tradicionalmente tem se representado a relação entre irmãos. Trata-se de narrativas em que a relação entre irmãos é atravessada pelo viés do afeto e da amizade.

Sobre as possibilidades de relações fraternas, nos filmes *Entre irmãs* e *A vida invisível*, essa relação não se restringe apenas aos laços sanguíneos das protagonistas. A fraternidade, a amizade e a solidariedade também são partilhadas entre outras personagens femininas, tal como se compreende a vivência da

sororidade¹⁷, que se caracteriza pelos sentimentos de irmandade e de solidariedade entre as mulheres, independente de partilharem o mesmo laço de filiação. Cabe ressaltar que, no presente estudo, a sororidade não será entendida como uma homogeneização de sentimentos¹⁸, necessidades e afinidades entre as mulheres, mas sim, como “uma prática que implica poder e liberdade de pensamento para lutar contra valores e estereótipos patriarcais que, tradicionalmente, unem as mulheres sob determinadas situações e que, em outras, as afastam e as tornam em certa medida inimigas” (BECKER; BARBOSA, 2016, p. 245).

Para Birman (2000), o feminino é um dos polos possíveis na atualidade para algo que seja da ordem da fraternidade propriamente dita, na medida mesmo em que a feminilidade implica cuidado com o outro. Reencontra-se, assim, a dimensão alteritária, como sendo um traço fundamental do laço fraterno, já que a existência do cuidado com o outro implica reconhecer o que lhe falta. Em suas palavras, a masculinidade estaria cega e decadente, marcada pela impossibilidade de olhar para os outros e de reconhecê-los devidamente. A fraqueza da figura do homem se revela onde menos se espera, isto é, na pretensão de ser absolutamente forte e insensível,

¹⁷ Conforme expõe Suely Costa (2009), nos anos de 1980, o termo sororidade não tem qualquer registro entre nós, salvo num artigo intitulado *Feminismo, Academia e interdisciplinaridade*, da pesquisadora Lia Zanotta Machado, do início dos de 1990. Entretanto, em seu entendimento, a metáfora da sororidade já está presente na segunda onda feminista brasileira, codificando, simbolicamente, discursos e práticas, e expressando um “natural” sentimento de solidariedade entre mulheres. Na França, houve muitas críticas à ideia e à prática da sororidade, a exemplo do pensamento da feminista Françoise Collin, para quem a sororidade era entendida como uma ilusão da harmonia e da homogeneidade entre as mulheres. Ao contrário do caso francês, a segunda onda feminista no Brasil não elabora qualquer crítica a essa metáfora, nos termos feitos por Collin. A partir dos anos 90, porém, essa sororidade que havia mobilizado mulheres, desiguais entre si, na busca de igualdade de direitos, se mostra, aqui, no Brasil, interrompida, como por exemplo, no âmbito da saúde. A metáfora da sororidade dos movimentos, dos anos 80 do século XX, não foi capaz de assegurar às mulheres acessos a direitos iguais nesse lugar particular – o da saúde – onde parecia bastar a identidade biológica para fazer reconhecer necessidades sociais comuns a todas elas. No que tange às demandas dos femininos contemporâneos, segundo Maciel (2019), a sororidade tornou-se ferramenta para construção de uma nova identidade para as mulheres e, consecutivamente, da desconstrução da identidade feminina tradicional.

¹⁸ Nesse sentido, cabe mencionar um conceito importante para o feminismo: *dororidade*. Empreendido pela feminista antirracista Vilma Piedade (2017), o novo conceito foi criado a partir da percepção de que o termo sororidade parece não dar conta da pretitude. Segundo a pesquisadora, sororidade une, irmana, mas não basta para as mulheres pretas. Dororidade carrega no seu significado a dor causada em todas as mulheres pelo machismo. Contudo, quando se trata de mulheres pretas, tem um agravamento nessa dor provocado pelo racismo, que vem da criação branca para manutenção de poder. A dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo racismo. E essa dor é preta.

aquela figura se masculina e perde a potência do cuidado e do reconhecimento das mulheres.

Nos filmes analisados por Birman (2000), existe, a seu ver, um esforço efetivo de colocar novamente em cena o laço fraternal como forma fundamental de existência, sendo que o agenciamento destas diversas histórias se centra em três figuras paradigmáticas: o velho, a mulher e o louco. Assim, o laço fraternal se ordena e se catalisa a partir de figuras marcadas pela precariedade e pelo pouco poder, como se estas marcas fossem a condição de possibilidade de fraternidade. Em seu entendimento, é deste universo de desprivilegiados que provém hoje o capital simbólico para relançar a fraternidade como projeto ético e político. Constituir-se-ia, assim, o manancial incalculável de energia e de inventividade que seria ainda capaz de recriar, dos fragmentos que nos restaram do turbilhão neoliberal, o projeto modernista da fraternidade. Contudo, Birman adverte:

Porém, não sejamos ingênuos. A reconstrução dos laços fraternais não passa mais hoje, apenas e fundamentalmente, pelos antigos atores deste projeto. Os agentes sociais deste são hoje os novos fragilizados pelo destino, sejam estes os velhos, as mulheres e os loucos. É desta precariedade que algo vai advir neste sentido, pois são os mais sensíveis ao imperativo de desamparo que se impõe na atualidade com outras cores. Se estes representam hoje, ao lado de outras figuras sociais não transformadas ainda em heróis de cinema, o capital simbólico para relançar os laços fraternais, isso se deve ao fato de que são eles que sentem nas suas peles os espinhos da arrogância e da pretensão da auto-suficiência. É desta nova legião de precarizados que podemos esperar algo e apostar as nossas fichas na roleta do destino (BIRMAN, 2000, p. 205).

Birman (2000) ainda destaca que o afluxo de filmes novos e de diferentes origens que enfatiza a fraternidade como imperativo seria uma modalidade de oposição e de resistência que começa a se impor no campo do imaginário estético. Seria a partir do campo da arte que começa a afluir uma nova energia criativa para se contrapor ao universo macabro do mundo neoliberal. Nesse sentido, percebe-se que os filmes aqui em estudo podem ser analisados em consonância com a percepção de Birman (2000), que aponta uma tendência de o campo da arte relançar a fraternidade como projeto ético e político. Tanto em *Entre irmãs* quanto em *A vida invisível*, o sentimento de fraternidade estabelece um elo entre as irmãs, que, a partir de realidades distintas, confrontam-se com o sistema dominante do poder patriarcal.

Desse modo, nas seções que se seguem, será evidenciada a importância da relação fraterna na construção das trajetórias das personagens analisadas, as quais mesmo separadas não se distanciaram desse sentimento fraterno, que continuou sendo um ponto de referências para suas identidades. Assim, a representação da fraternidade será analisada pelo viés do feminino, sendo essas relações fraternas observadas a partir das relações de poder que se configuram no espaço familiar e na sociedade como um todo, sob a égide de um sistema classista, racista, patriarcal e sexista.

3 “O MUNDO NÃO É BOM PARA AS MULHERES NÃO, MOÇA”: RELAÇÕES DE GÊNERO NO NORDESTE DOS ANOS 1930

Mulheres ricas, mulheres pobres; cultas ou analfabetas; mulheres livres ou escravas do sertão. Não importa a categoria social: o feminino ultrapassa as barreiras das classes. Ao nascerem, são chamadas “mininu fêmea”. A elas certos comportamentos, posturas, atitudes e até pensamentos foram impostos, mas também viveram o seu tempo e o carregaram dentro delas.
(FALCI, 2011, p. 241)

O romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e sua adaptação cinematográfica *Entre irmãs* (2017), dirigida por Breno Silveira e roteirizada por Patrícia Andrade, tratam do universo feminino através da história de duas irmãs, Emília e Luzia, que vivem em Taquaritinga do Norte, agreste pernambucano, no final da década de 1920 até meados de 1930. Na época representada no romance de Peebles, o Nordeste brasileiro constituía-se em uma sociedade fundamentada no patriarcalismo, em que as mulheres se esbaravam nos padrões estabelecidos para o “ser mulher”, independente da classe social, conforme expõe a historiadora Miridan Knox Falci (2011), em epígrafe. Trata-se de uma sociedade que não é boa para as mulheres, conforme constata a personagem Luzia. Tal afirmação, que dá título a esta seção, traduz as realidades vivenciadas por essas duas irmãs, na sociedade machista, patriarcal, classicista, racista e opressora daquela época.

Órfãs, elas cresceram juntas, sendo criadas pela tia Sofia. Ambas são de natureza livre, ainda que cada uma manifeste isso de maneira distinta: a romântica e sonhadora Emília deseja ir embora para a cidade grande, enquanto a impetuosa e justiceira Luzia está conformada com o estilo de vida do sertão. As irmãs e a tia sobrevivem do ofício da costura e o destino de suas vidas muda quando o cangaceiro Antônio Teixeira aparece no sertão e rapta Luzia. As irmãs são separadas e suas vidas tomam rumos distintos: Luzia passa a integrar um bando de cangaceiros, tornando-se, posteriormente, sua líder, tia Sofia morre, e Emília casa-se com Degas, um rapaz rico da capital, e se muda para Recife. Assim, apesar de possuírem personalidades diferentes e de trilharem caminhos bem diversos, as irmãs irão se confrontar com a sociedade patriarcal dos anos de 1930.

Desse modo, considerando-se as narrativas apresentadas pelo romance e pelo filme, bem como as especificidades de suas respectivas linguagens, serão analisadas as trajetórias das personagens protagonistas Luzia e Emília, evidenciando as formas como elas se impuseram nesses diferentes espaços. Será observado ainda como o sentimento de fraternidade as fortalecia, apesar da distância e do modo de vida tão distintos, no enfrentamento das adversidades impostas pelo regime patriarcal. A partir dessa análise, pretende-se possibilitar uma reflexão sobre importantes temáticas que marcaram as relações de gênero ao longo do século XX e que perpassaram as histórias dessas duas irmãs. Dentre essas questões, destacam-se: o silenciamento da mulher em uma cultura machista e patriarcal, o modelo tradicional de casamento e o papel social da família, a violência de gênero, o feminismo e a sexualidade. Tem-se em vista ainda refletir sobre como esses temas provocam a discussão acerca dos confrontos vivenciados por aqueles que contestam (ou não) as normas impostas pela ordem sexual e familiar culturalmente estabelecida pela sociedade patriarcal na época representada pelas narrativas.

3.1 UM ENCONTRO DE DESEJOS: DO ROMANCE AO FILME

O romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), texto de partida que inspirou o filme *Entre irmãs* (2017), foi escrito por Frances de Pontes Peebles. A escritora, que nasceu em Recife (PE), viveu no Brasil até os 5 anos, quando a família se mudou para os Estados Unidos para acompanhar o pai, David Peebles, engenheiro americano. Sempre que voltava ao Brasil, Peebles ficava na fazenda de sua família materna, em Taquaritinga do Norte, na microrregião do Alto Capibaribe. Esse contato estreito com o ecossistema da caatinga foi sua base para criar uma história brasileira, a partir das lembranças das histórias que ouvia, quando sua avó Emília e sua tia-avó Luzia, que eram costureiras, contavam-lhe como era nos tempos antigos.

O fascínio pelo universo do cangaço vem da infância. Em Taquaritinga ouvia boatos sobre vizinhos que teriam sido cangaceiros. “Eu tinha um medo danado de um tal de seu Vitorino, que teria sido do bando do temível Antonio Silvino. Hoje o cangaço é folclore e os cangaceiros têm aura de heróis, mas quem viveu aqueles tempos sentia pavor deles. Por mais que os cangaceiros fizessem frente ao poder dos coronéis, eles eram perigosos. As famílias escondiam as filhas, já que muitas meninas de 14 anos eram sequestradas pelos cangaceiros. E, mesmo que não sofressem violência alguma, eles ainda tinham que

hospedar ou ceder as casas para os bandos”, contou Frances (MELLO, 2010).

Imbuída dessas memórias, Peebles afirma que desde jovem surgiu o desejo de escrever sobre o cangaço. Formada em Letras pela Universidade do Texas, em Austin, Peebles fez mestrado na Universidade de Iowa, onde fica a escola para escritores, o *Writer’s Workshop*. Começou a escrever e vendeu alguns contos para revistas. Seu primeiro conto *The Drowned Woman*, publicado na revista literária americana *Indiana Review*, foi premiado no *O. Henry Prize Stories* de 2005. A oportunidade de escrever a história que, segundo Peebles, estava dentro dela desde criança, mas que não sabia contá-la, ocorreu quando recebeu uma bolsa do Programa *Fulbright* para escrever um romance e para pesquisar a década de 1930 e o cangaço. Assim, Peebles volta ao Brasil para escrever seu livro, motivada pelo desejo de juntar, através da ficção, as histórias do urbano e da caatinga que sempre escutou. A escritora, entretanto, queria contar essa história “de uma maneira diferente. (...) Eu queria mostrar o lado humano, feminino, e também o lado violento do cangaço” (IG SÃO PAULO, 2017). Ao procurar informações a respeito da história das mulheres no cangaço, não as encontrou, o que a deixou interessada, mas também desapontada:

Eu visitava muito a fazenda em Taquaritinga do Norte e também o Recife. Sempre fui rodeada pelo folclore do cangaço. Sempre gostei. Quando amadureci mais, vi que não existia uma história das mulheres no cangaço. Pesquisei, fui em vários sebos, comprei vários livros, mas realmente não existia. Era uma vida difícil, de muita convivência com a natureza, mas também muita violência, muita dor, separação dos filhos, esse tipo de coisa. Por isso queria contar a história das mulheres e, também, queria que uma delas fosse para a cidade. Queria mostrar que, para ter coragem, você não precisa pegar em uma arma. (...) Queria mostrar esses dois lados (PEEBLES, 2017b).

Assim, para protagonizar a sua narrativa sob o ponto de vista do feminino, a escritora cria as personagens Emília e Luzia, duas irmãs, que são mulheres fortes, distintas e ligadas por um elo fraterno, em uma sociedade dominada pelos homens, em que não havia espaço para a voz da mulher. Nesse sentido, Peebles relata:

“Qualquer traição era punida com a morte. O adultério era proibido. Pouco se sabe do cotidiano das mulheres do cangaço, que entregavam os filhos recém-nascidos aos padres no sertão para que fossem criados por outras famílias. Era uma vida muito perigosa, arriscada, porém a angústia também existia para quem sofria o

preconceito da sociedade rica no meio urbano, obrigada a cumprir rituais de luto, mesmo que não sentisse a dor da perda pela morte”, relatou (MELLO, 2010).

Peebles intitula seu romance de *The seamstress* (A costureira), que foi lançado no mercado estadunidense, em 2008. A narrativa, com 608 páginas, chega ao Brasil, pela editora Nova Fronteira, em 2009, traduzido por Maria Helena Rouanet, como *A costureira e o cangaceiro*. A escritora considera que se pudesse teria escrito o livro em português, mas, por morar nos Estados Unidos desde pequena e por ter sido alfabetizada lá, ela afirma: “Não tenho segurança para me aventurar em textos maiores que os de cartas ou e-mails” (MELLO, 2010).

Em suas entrevistas, ela declara que se sente uma pessoa híbrida. É possível que a sua escrita também possa ser analisada assim, num entrecruzamento entre o português e o inglês. Conforme ela relata, na escrita do romance, os diálogos entre as personagens vinham em seu processo criativo em português e depois eram traduzidos para o inglês. Peebles também menciona a gratidão que tem pelos profissionais que trabalharam na tradução do romance para o português, pois, segundo ela, houve um cuidado em manter a sua voz na tradução (PEEBLES, 2020).

O primeiro romance de Peebles¹⁹, traduzido para nove idiomas, foi bem avaliado pela crítica literária, recebendo os prêmios: *Elle Grand Prix for Fiction*, *Friends of American Writers Award* e *Michener-Copernicus Fellowship*. No site da escritora (PEEBLES, s.d.), encontraram-se diversos comentários elogiosos acerca da recepção de sua obra no mercado norte-americano. Na opinião de Peebles, esse é o melhor reconhecimento que uma escritora pode ter.

No Brasil, *A costureira e o cangaceiro* ficou mais conhecido a partir de 2017, ano do lançamento do filme, confirmando o que já se espera após uma adaptação cinematográfica: a maior visibilidade do romance. Juntamente com a exibição do longa-metragem em salas de todo o país, o romance foi reeditado pela editora Arqueiro. Por questões mercadológicas, a capa original, que ilustrava a paisagem do

¹⁹ Em 2019, foi publicada no Brasil uma tradução do segundo romance da autora, intitulada *Tempo de graça, tempo de dor*, pela Editora Arqueiro. Começando no Nordeste e passando pelas ruas da Lapa, no Rio de Janeiro, e pela Los Angeles da Era de Ouro hollywoodiana, *Tempo de Graça, Tempo de Dor* é o comovente retrato de uma amizade inabalável, marcada pelo orgulho, pela rivalidade e pelo ressentimento. Escrito em forma de memórias, conta as alegrias e o lado sombrio do relacionamento de duas mulheres que encontram na música, e às vezes uma na outra, o sentido da própria existência (PEEBLES, s.d.).

sertão, foi substituída por uma nova capa com o cartaz do filme; e o título *A costureira e o cangaceiro* foi modificado para o mesmo título da versão cinematográfica: *Entre irmãs*. Tal fenômeno já é observado no processo adaptativo da literatura para o cinema. A versão cinematográfica, geralmente, impulsiona as vendas do romance como bem sabem as editoras, que chegam a lançar novas edições com fotos do filme na capa (HUTCHEON, 2013). Conforme aponta Schøllhammer (2011), o diálogo mais intenso entre a literatura e o cinema, graças ao fortalecimento da indústria cinematográfica nacional, constitui-se, então, dentre outras, em uma estratégia para o aumento das vendas do mercado brasileiro de literatura.

A costureira e o cangaceiro foi adaptado para o cinema brasileiro, com roteiro assinado por Patrícia Andrade, sob a direção do cineasta Breno Silveira, sendo produzido pela Conspiração Filmes e pela Globo Filmes, co-distribuído pela H2O Films e distribuído pela Sony Pictures. O longa-metragem, que tem 02h46min de duração, também foi exibido na TV, pela Rede Globo, em formato de minissérie. A escrita do roteiro foi realizada em dois formatos, pois, desde o início, o projeto já era pensado para ser exibido no cinema e na televisão.

Neto de pernambucanos, Breno Silveira nasceu em Brasília, em 1964, e estudou cinema na École Louis Lumière, em Paris, na década de 1980. Ao lado dos diretores Andrucha Waddington e Cláudio Torres, criou a produtora Conspiração Filmes em meados da década de 1990. Foi diretor de fotografia do filme *Carlota Joaquina*, dirigido por Carla Camurati, em 1995, longa que entrou para a história como o primeiro marco do Cinema de Retomada Brasileiro. Até 2005, já como sócio da produtora Conspiração, burilou filmes de colegas: *Traição* (1998), *Eu Tu Eles* (2000) e *O Homem do Ano* (2003) (BARROS, 2016). O cineasta foi um dos raros diretores brasileiros da Retomada que dirigiu dois sucessos de público: *2 Filhos de Francisco* (2005) e *Gonzaga - De Pai pra Filho* (2012), filmes que encenaram a vida dos cantores Zezé di Camargo e Luciano; e Luiz Gonzaga e Gonzaguinha, respectivamente. Assinou também a direção de filmes puramente ficcionais, como *Era uma vez...* (2008), *À Beira do Caminho* (2012) e *Entre irmãs* (2017). Breno Silveira faleceu em 14 de maio de 2022, aos 58 anos, vítima um infarto fulminante, enquanto estava filmando no município de Vicência, interior de Pernambuco.

Seu cinema ficou reconhecido por retratar as raízes da formação do povo brasileiro, se valendo de jornadas transformadoras e das dinâmicas familiares, seja em suas cinebiografias musicais ou em trabalhos puramente ficcionais, como *À Beira*

do Caminho (2012) (RIBEIRO, 2017). O cineasta sempre declarou em entrevistas que era amante do cinema que emociona (SILVEIRA, 2017). Assim, com a realização de *Entre irmãs*, lançado em 12 de outubro de 2017, o cineasta narrou mais uma história do Brasil, ambientada nos anos de 1930, a partir de um drama familiar, desta vez entre duas mulheres, tendo como ponto de partida o amor fraternal. O longa ficou entre os finalistas do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em seis categorias: Melhor Atriz (Marjorie Estiano); Melhor Atriz Coadjuvante (Letícia Colin); Melhor Ator Coadjuvante (Cláudio Jaborandy); Melhor Roteiro Adaptado (Patrícia Andrade); Melhor Direção de Arte (Cláudio Amaral Peixoto); e Melhor Figurino (Ana Avelar) (ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA, 2018), o que evidencia a boa apreciação do filme por parte da crítica de cinema.

Entre irmãs foi o único filme de Silveira cujo roteiro foi baseado em um texto literário. Essa adaptação cinematográfica surgiu da vontade do cineasta de fazer um filme sobre Maria Bonita. Desde o seu trabalho com o filme *Gonzaga - De pai pra filho* (2012), ele havia se interessado pela história do cangaço. Mas, diferentemente de seus outros longas que são protagonizados por homens, queria que essa história fosse do ponto de vista de Maria Bonita.

Comecei a pesquisar e conversei com Frederico Pernambucano de Mello²⁰ para saber qual a era a história de Maria Bonita. Eu não queria fazer um filme na primeira pessoa, mas com alguém que contasse a história dela. Mas ele me disse que havia poucos registros de Maria Bonita. Fiquei um pouco decepcionado, pois eu não queria contar a história dela através de Lampião (BARROS, 2016).

Dessa maneira, tentando encontrar material sobre a cangaceira, sem êxito, Breno Silveira foi apresentado ao romance *A costureira e o cangaceiro*, por Cristiane Lavigne (irmã da roteirista Paula Andrade). “Era uma ficção, mas tinha tudo e mais um pouco. Misturava duas coisas que eu prezo muito e são tônicas do meu trabalho: brasilidade e laços familiares”, declarou Breno Silveira, em entrevista (OLIVEIRA, 2017). O cineasta ainda destacou: “Há laços de transformações de personagens, com curvas dramáticas bem definidas. Além disso, é uma história de época muito atual. Fala sobre empoderamento feminino, machismo e “cura gay” (SILVEIRA, 2017).

²⁰ Frederico Pernambucano de Mello é um historiador e advogado brasileiro, considerado o maior especialista sobre o cangaço no Brasil.

Silveira também apontou que há dificuldades na realização de filmes biográficos, embora ele tivesse experiência com cinebiografias. Para se evitar polêmicas, é importante que a vida dos biografados sirva apenas como inspiração para as personagens do filme. Essa constatação fez com que ele se interessasse pela história ficcional das irmãs pernambucanas Emília e Luzia, que têm suas vidas mudadas quando uma delas é sequestrada por um cangaceiro, enquanto a outra arranja um casamento e vai morar no Recife. Como pano de fundo da história dessas duas irmãs, estão as mudanças sociais e políticas que afetavam o país no tempo da narrativa, tais como: a Revolução de 1930, o governo de Getúlio Vargas, a seca de 1932 e os acampamentos de retirantes, o voto das mulheres e a Frenologia.

Entre irmãs é classificado como drama, gênero considerado base da narrativa cinematográfica de ficção, e que pode apresentar inúmeras subdivisões. Dentre as variantes do drama, apontadas pela estudiosa de cinema e música Ana Maria Bahiana (2012), observa-se, em *Entre irmãs*, elementos dos subgêneros drama épico ou histórico, drama de época e melodrama. A narrativa cinematográfica de Silveira apresenta personagens fictícias inspiradas em personagens históricas, tais como os cangaceiros Lampião, Antônio Silvino, Maria Bonita e Dadá. Reúne, portanto, características do drama épico ou histórico, o qual, além dos temas essenciais do drama - heroísmo, suplantação, renúncia e dilemas morais - oferece uma oportunidade para reimaginar o passado como modo de comentar o presente, aqui com ênfase para a história das mulheres, o que não é recorrente em dramas épicos, cujas narrativas são, em sua maioria, protagonizadas por heróis homens. Há também características do drama de época, subgênero no qual o período inspira e dá contornos específicos a crises mais íntimas e fictícias. A trama também apresenta a renúncia, o sacrifício, o heroísmo e a morte de personagens protagonistas, elementos importantes do melodrama.

Por abordar a história do cangaço, a trama de Silveira também é vista pela crítica como um *western* brasileiro (SILVA, 2017), assim como outros filmes brasileiros sobre cangaço, especialmente *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Ainda segundo Bahiana (2012), o drama do oeste ou *western* é essencialmente um drama que apresenta paisagens belas, inóspitas, de possibilidades, perigos e desafios constantes, onde estruturas sociais ainda não estão plenamente construídas. Trata-se de um dos gêneros mais profundamente morais do cinema: seu tema essencial é o livre-arbítrio, a escolha entre bem e mal, entre o que

é certo e errado. Na “derradeira fronteira” ainda não há leis ou acordos que possam dizer às personagens como agir — apenas seus desejos e consciências os impulsionam, e cada escolha pode ser uma decisão fatal. Nesse sentido, na trama de Silveira, a protagonista Luzia passa da vida simples de uma costureira a uma vida aventureira de uma cangaceira, enfrenta as duras condições do cangaço, seus perigos e sua violência, passando a liderar um bando de cangaceiros até a sua morte.

Segundo o cineasta, a grandiosidade de um épico permite a transformação das personagens. "É muito bonito ver os seus personagens mudarem de posição. A vida transforma as pessoas". Ele também destaca o papel do destino nessa história que quase se chamou, justamente, "Destino" (CARMELO, 2017). Observa-se, nessa direção, que há, no filme, a representação de heroínas que passaram por grandes transformações diante das adversidades impostas às mulheres, na época retratada: de moças pobres num sertão nordestino, uma passou a viver na rica sociedade de aparências da capital pernambucana; e a outra virou líder de um bando de homens no cangaço.

Para dirigir essa trama regida pelo feminino, Silveira contou mais uma vez com a roteirista Patrícia Andrade. Nascida no Rio de Janeiro e formada em Jornalismo, Patrícia Andrade trabalhou por dez anos no jornal *O Globo*, exercendo as funções de repórter, editora e colunista. Atuou também como assessora de imprensa e diretora de conteúdo da Conspiração Filmes. Desde 2002 escreve roteiros para cinema, TV e teatro musical. O trabalho em *Entre irmãos* foi a quinta parceria da roteirista com o diretor Breno Silveira, que ocorria desde 2005, com os filmes *Dois Filhos de Francisco* (2005), *Era uma vez...* (2008), *Gonzaga De Pai para Filho* (2012) e *À Beira do Caminho* (2012). Andrade trabalha também como roteirista de publicidade e televisão, tendo assinado quatro episódios da série *Por toda a minha vida*, da TV Globo. Desde 2011 assina a redação final do programa *Esquenta!*, de Regina Casé, também na TV Globo (FILME B, [s.d.]). Foi corroteirista da série *Preamar*, da HBO, em 2012; e da minissérie *O Canto da Sereia*, Rede Globo, em 2013. No teatro, foi corroteirista dos musicais *Elis, a musical* (2013) e *S'Imbora, o Musical – A História de Wilson Simonal* (2015); e roteirista de *Cássia Eller – O Musical* (2014).

A roteirista, que se tornou um dos principais nomes do roteiro no Brasil, considera essa parceria com Silveira importante para o resultado do trabalho:

É muito importante ter uma afinidade com o diretor com quem você vai trabalhar. Em cada filme, são anos de convivência intensa. Breno e eu acabamos nos unindo por compartilhar emoções parecidas. A coisa flui bem. Ajudo a escolher o elenco, a trilha, vou para o set, enfim, participo de todo o processo, o que geralmente não ocorre com os demais diretores. Já sei o que ele quer, e ele sabe como eu vou fazer. A sintonia é impressionante, diz Patrícia (BRANT, 2015).

Sobre o protagonismo feminino do filme, Andrade confessou: “Escrever sobre mulher foi alívio. (...) É a primeira vez que a gente trabalha com protagonistas femininas. É o meu universo, minha essência máxima” (BARRETO, 2017). Esse depoimento da roteirista evidencia a hegemonia do protagonismo masculino na construção de narrativas ficcionais. O “alívio” externado pela roteirista refere-se à oportunidade de poder falar sobre o universo feminino, e se ver representada, de alguma maneira, em produções culturais.

As atrizes Marjorie Estiano e Nanda Costa, muito elogiadas pela crítica por suas atuações como as irmãs Emília e Luzia, respectivamente, também se posicionaram sobre importância do protagonismo feminino:

Acho que quando a gente resgata e pensa que essas mulheres viviam na década de 20 é ainda mais inspirador porque era tudo ainda tão mais difícil. O que é natural para gente hoje, poder estudar, poder fazer suas escolhas, não casar, foi uma conquista dessas mulheres, dessas precursoras. Eu sou muito grata a essas figuras – revela Marjorie. “É muito importante a gente ter um filme feminino, o Breno mesmo já dirigiu vários filmes que o universo era mais masculino. Ele tem muita sensibilidade”, completa Nanda (BARRETO, 2017).

A respeito da representação de personagens femininas em filmes que retrataram o Nordeste, a pesquisadora Carla Paiva (2019) assinala que, do início dos anos 1920 até a década de 1980, foram produzidos mais de 50 filmes sobre o Nordeste e sua gente, mas as mulheres sempre apareceram como coadjuvantes, com poucas falas e reduzida importância nas tramas. Essa forma de representar as mulheres nordestinas começou a modificar-se a partir dos anos de 1980, período em que se pode observar a preponderância de um protagonismo feminino em filmes ambientados no Nordeste. A esse exemplo, a pesquisadora cita os filmes: *Gabriela* (1983), dirigido por Bruno Barreto, inspirado no romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado (1958); *Parahyba, mulher-macho* (1983), de Tizuka Yamasaki, que teve seu roteiro edificado a partir do livro *Anayde: paixão e morte na revolução de 30*

(1980), de José Jofelly; *A hora da estrela* (1985), conduzido por Suzana Amaral, a partir do romance homônimo de Clarice Lispector (1977); e *Luzia Homem* (1988), dirigido por Fabio Barreto, inspirado no romance homônimo de Domingos Olímpio (1903). Segundo Paiva (2019), há, nesses quatro filmes, a representação da perspectiva feminina numa outra ótica, que tende a valorizar a liberdade e a independência feminina.

Ainda com relação à participação da mulher no cinema, nota-se que esse menor protagonismo feminino não ocorre somente no âmbito da construção da narrativa, mas também no campo de produção do cinema. Nesse sentido, o trabalho do especialista em cinema Fernando Gimenez (2020) apresenta um panorama da presença da mulher na direção de filmes brasileiros entre 1995 e 2019. Segundo a pesquisa, nesses 25 anos, dos 1.285 cineastas que conseguiram lançar ao menos um filme nos cinemas brasileiros, foram identificadas 262 mulheres e 1.023 homens, ou seja, pouco mais de um quarto dos cineastas que lançaram filmes brasileiros entre 1995 e 2019 são mulheres (25,6%).

Sobre a participação das mulheres no audiovisual, Andrade observa:

O audiovisual é um meio machista, mas as mulheres estão reivindicando espaço. Há meninas carregando câmeras, assumindo a direção de fotografia, exigindo salários iguais aos dos homens. Oriento um laboratório de escrita para negras e descobri que não há roteiristas negras no país. Nunca demos voz a elas. Isso é um absurdo! (ANDRADE, 2017a).

Além da questão de gênero, a roteirista ainda pontua a questão de raça, chamando atenção para a ausência de roteiristas negras na produção cinematográfica brasileira. Essa realidade foi constatada pelo primeiro levantamento da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) a contemplar dados sobre raça, publicado em 2018 (ANCINE, 2018). Dos 142 filmes nacionais lançados comercialmente em 2016, 59,9% tiveram o roteiro assinado por homens brancos, 16,2% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros e 0,0% por mulheres negras; em equipes mistas, 16,9% por mulheres e homens brancos e 3,5% por homens brancos e negros; em 1,4 % não foi encontrada informação de raça/cor. No cargo de direção, também foi observada a total ausência de mulheres negras: 75,4% foram dirigidos por homens brancos, 19,7% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros, 2,1% de pessoas brancas de gênero misto, 0,7% com informação de raça/cor não encontrada e 0,0% por mulheres negras.

A ausência ou pouca participação da mulher negra também deve ser observada na construção das narrativas, bem como quais são as suas representações. O filme *Entre irmãs*, por exemplo, tem apenas uma atriz negra em seu elenco, interpretando o papel de empregada doméstica na casa de uma família rica e branca da sociedade nordestina. Trata-se da inserção de uma personagem que reproduz o lugar destinado às mulheres negras na época de ambientação da narrativa e que não rompe com as representações de subalternidade que são atribuídas às personagens negras.

No que diz respeito à escrita do roteiro de *Entre irmãs*, Patrícia Andrade (2017b) relata que esse foi o segundo roteiro que ela escreveu adaptado de um romance. Seu trabalho de adaptação foi elogiado pela romancista Frances Peebles, que esteve presente na exibição de estreia do filme. Peebles relatou ter ficado muito satisfeita com o filme, destacando a dificuldade de escrever um roteiro a partir de um livro de mais de 600 páginas. Para ela, Patrícia Andrade captou a alma e o espírito do livro.

"O nível de fidelidade com a história me emocionou muito! O meu nível de participação foi simplesmente escrever o livro. Eu acho que o elogio mais forte e mais bonito que qualquer artista pode receber é que outro artista se inspire no seu trabalho. Isso me dá muita satisfação", contou ela, que não quis se envolver no filme e apenas confiou no resultado (IG SÃO PAULO, 2017).

Observa-se, nesse depoimento de Peebles, uma menção ao termo "fidelidade", uma noção que esteve muito presente no campo da tradução/adaptação: a exigência da fidelidade ao texto de partida. Conforme aponta Hutcheon (2013, p.22), baseado nos estudos de Naremore (2002), parte da crítica ainda vê as adaptações como "tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores". Segundo a teórica, quando se entende uma obra como adaptação, se anuncia abertamente sua relação declarada com outra(s) obra (s), o que não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou foco de análise. Assim, embora essa questão já tenha sido bastante relativizada pelos estudiosos da adaptação, ainda é possível flagrar, em declarações como a supracitada da romancista, uma satisfação com a similaridade encontrada entre o seu romance e o filme.

No que se refere às modificações que são inerentes a adaptações da literatura ao cinema, observa-se que, geralmente, em um processo adaptativo dessa natureza, o roteiro mantém uma relação temática com o texto de partida; havendo, por outro lado, as diferenças entre as linguagens que conferem a autonomia intrínseca ao

processo de adaptação. No que se refere ao processo de adaptação do romance de Peebles para as telas, a primeira modificação notada por um espectador que assiste ao filme como uma adaptação é a mudança do título para *Entre irmãs*. Uma alteração que este estudo considera acertada, pois o título do romance *A costureira e o cangaceiro* dá a impressão de que a história é protagonizada Luzia e Antônio, o que não ocorre. Tanto no romance quanto no filme, as protagonistas são as duas irmãs, que possuem o mesmo espaço em ambas as narrativas. A preposição “entre”, presente no título do filme *Entre irmãs*, evoca o elo fraterno que entrelaça as vidas das irmãs, que são conduzidas pela sororidade, um sentimento de irmandade, solidariedade, empatia e companheirismo entre as mulheres, conforme apresentado na seção anterior.

Com relação ao estilo da escrita, o romance é mais descritivo, logicamente por sua maior extensão, e a contextualização histórica tem bastante espaço na narrativa. Na leitura que fizeram do romance de Peebles, Silveira e Andrade destinaram um menor espaço ao contexto histórico e deram um tom mais melodramático ao filme, com o objetivo de emocionar o público, uma característica marcante no trabalho da dupla. A música que, no entendimento de Tony Berchmans (2012), é um rápido modo de atingir as pessoas emocionalmente no cinema, é um elemento de destaque em *Entre irmãs*. Em entrevistas, Silveira admitia que gostava da ideia de passar emoção para o público e via na música um recurso sempre válido para isso (MORAES, 2017). Seus dois primeiros filmes, por serem cinebiografias sobre músicos, tiveram naturalmente a música como base. Em *Entre irmãs*, o cineasta também fez um uso expressivo da música de Gabriel Ferreira, compositor que assinou a música original do filme, a qual é constituída principalmente por músicas sem letra e por melodias baseadas em cordas que remetem à cultura nordestina, sendo considerada também um componente que ajuda a inserir o público no sertão (BRITO, 2017).

No que concerne à estrutura da narrativa do romance, a história inicia-se e encerra-se com a voz da irmã Emília, através de uma narrativa em 3ª pessoa. O prólogo tem data de 14 de janeiro de 1935 e o epílogo, de 23 de junho de 1935. No intervalo desses cinco meses, todos os acontecimentos passados da vida das irmãs, entre março de 1928 a janeiro de 1935, omitidos no início da história, são narrados em *flashback*, em quatorze capítulos. Cada capítulo, alternadamente, centra-se nos relatos da vida de cada irmã. E, assim, o leitor vai acompanhando a saga de Luzia e

Emília, que, apesar de distantes, permaneceram unidas pelo amor fraternal que sentem uma pela outra.

A maneira não linear como a narrativa do romance foi escrita não atenderia bem à linguagem cinematográfica, que é caracterizada mais por mostrar do que por contar. Assim, na adaptação do texto literário para o roteiro do filme, os acontecimentos narrados no romance foram selecionados e organizados de maneira cronológica, com poucos *flashbacks*. A narrativa do filme inicia-se na infância das irmãs Luzia e Emília, chegando à fase adulta das personagens, momento em que as protagonistas se separam. Luzia, interpretada pela atriz Nanda Costa, vai para o cangaço; Emília, interpretada pela atriz Marjorie Estiano, vai para a capital, e suas vidas tomam rumos opostos.

Após essa separação, suas histórias passam a ser narradas de maneira intercalada, tal como no romance, até o desfecho do filme. Geograficamente separadas, as irmãs se aproximam pelos acontecimentos de suas etapas de vida: sofrimento pela separação, casamento, adaptação ao novo modo de vida, morte do marido, fortalecimento. Esse recurso de montagem paralela das cenas das vidas das protagonistas prende a atenção do espectador, criando um paralelo entre as diferenças e semelhanças no modo de ser de cada irmã, bem como entre os contrastes do sertão e da cidade, cenários distintos, nos quais cada protagonista vivenciou as opressões de uma sociedade patriarcalista, em que a mulher era constantemente silenciada.

Na narrativa do romance, após separadas, as irmãs não mais se veem. As notícias que sabem uma da outra são pelos jornais. No filme, por sua vez, é inserida uma cena bastante emocionante, a do reencontro das irmãs, num acampamento de flagelados. As irmãs se reencontram, entre lágrimas, e se tocam depois de tanto tempo separadas. Luzia entrega seu filho Expedito à irmã, pois, além das duras condições do cangaço, ela estava jurada de morte pelo Governo. Elas se abraçam com o pensamento de que, muito provavelmente, jamais se veriam outra vez. Essa modificação conferiu à narrativa audiovisual uma maior carga dramática, que foi constituída pelo cenário de miséria dos retirantes, pelos enquadramentos em primeiro plano das atrizes e por suas atuações emocionadas.

Outra alteração importante para atribuir outros sentidos ao filme, que não se fizeram presentes no romance, ocorreu na subtrama de Emília e Lindalva (interpretada pela atriz Letícia Colin). Lindalva é uma mulher solteira, à frente de seu tempo, com

nível superior, viajada, com uma vivência para além dos moldes estabelecidos pela capital pernambucana. As duas tornam-se amigas, montam um negócio e começam a trabalhar juntas. Na adaptação para a narrativa fílmica, a modificação que ocorre é que Lindalva é lésbica e apaixonou-se por Emília. As duas não chegam a ter um relacionamento homoafetivo, mas têm uma relação sexual. Tal vivência, apesar de única, possibilitou que Emília compreendesse que o amor é um sentimento que abarca inúmeras possibilidades.

No desfecho do filme, assim como no romance, Luzia é morta e decapitada, por ter desafiado o governo e, por extensão, a sociedade machista. Não se trata da representação de uma mulher derrotada, mas sim de uma mulher que, em um cenário adverso à afirmação feminina, se impõe no universo marcadamente masculino do cangaço. Emília, na narrativa literária, após a morte do marido e da irmã, vai para Nova Iorque com o sobrinho Expedito, ao encontro da amiga Lindalva. Lá abrem um ateliê juntas. A protagonista segue sua vida, casa-se novamente e reconstrói sua vida ao lado do novo marido, de Expedito e das duas filhas que teve: Sofia e Francisca. Na narrativa fílmica, a história encerra-se com a cena de Emília e Expedito no porto, aguardando o embarque de uma viagem de navio. Esse desfecho do filme indica um final mais aberto para o destino da personagem, que se recusa a continuar seguindo as normas da tradicional família dos Duarte Coelho e parte em busca de sua independência.

Apesar dessas modificações, que serão analisadas nas subseções seguintes, considera-se que a adaptação cinematográfica de Silveira possui muitas similaridades com o romance adaptado. O fio condutor de ambas as narrativas é o elo fraternal, de amor, que une as protagonistas. Tanto no filme quanto no romance há a construção de personagens femininas fortes, que constituíram uma trajetória de aprendizado e amadurecimento. Cada uma, em um estilo de vida bastante diverso, buscou o seu espaço na sociedade machista e patriarcal dos anos de 1930. A partir das histórias dessas irmãs, o filme, de uma maneira mais atualizada, tratou de questões sociais importantes da época retratada, que ainda se fazem presentes na sociedade atual.

3.2 A MULHER NO CANGAÇO

O romance *A costureira e o cangaceiro* inicia-se por um prólogo, ambientado em Recife, com data de 14 de janeiro de 1935. Essa parte inicial da trama é apresentada sob a perspectiva da protagonista Emília, uma mulher que acabara de ficar viúva e criava o seu sobrinho Expedito. Sua irmã Luzia havia morrido e naquele momento ela só pensava em fugir com o sobrinho da casa de seus sogros, os Coelhos - uma família rica da sociedade recifense. Após o prólogo, no primeiro capítulo, através do recurso *flashback*, há um retorno a março de 1928 para contar a história das protagonistas Emília e Luzia, em Taquaritinga do Norte.

Na adaptação do romance para as telas, a história de Emília e Luzia é apresentada de modo linear. A narrativa inicia-se pela infância das irmãs. A abertura do filme é a paisagem da caatinga em plano geral aéreo, plano aberto que procura registrar um grande espaço (LEONE; MOURÃO, 1993), ambientando o espectador ao local em que a história se passará. A cena, cuja fotografia, dirigida por Leonardo Ferreira, utiliza tons ocres, representativos do clima nordestino, mostra a vastidão do sertão, imagem muito usada para se referir ao Nordeste, segundo o historiador Durval de Albuquerque Júnior (2011). Em seguida, as irmãs aparecem, ainda crianças, correndo pela caatinga (FIGURA 1).

Figura 1 – Representação da caatinga no sertão nordestino



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h01min31s; 00h01min47s; 00h02min02s; 00h02min11s).

Enquanto correm, as irmãs cantam a música *Mulher rendeira*: “Olê, mulé rendera / Olê, mulé rendá / Tu me ensina a fazê renda / Que eu te ensino a namorá / Tu me ensina a fazê renda / Que eu te ensino a namorá”. Segundo aponta o crítico de cinema Marcel Martin (2013), na linguagem cinematográfica, a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforça o poder de penetração da imagem. Nesse sentido, observa-se que a música *Mulher rendeira*, música popular de autoria desconhecida que se tornou o hino do cangaço por ser entoada pelos cabras em invasões pelo sertão (NEGREIROS, 2018b), contribui para que o espectador seja transportado para o sertão, para o cangaço, fazendo alusão, também, à costura, futuro ofício das irmãs.

As irmãs decidem subir em uma árvore. Emília (Rebeca Bourseau) tem medo de altura e Luzia (Lissa Marie) a desafia. Para livrar-se da provocação, Emília inventa que está vindo alguém. Luzia se assusta, desequilibra-se e cai, ficando desfalecida. Emília e a tia Sofia, que as criava (Cyria Coentro), ficaram desesperadas e já estavam dando Luzia como morta. Mandaram chamar o padre para fazer as últimas orações, mas, felizmente, Luzia voltou a si, após as súplicas da irmã e as rezas da tia para Santo Expedito. Luzia sobreviveu, porém esse acidente deixou-lhe uma marca para o resto da vida. Seu braço ficou defeituoso, permanentemente dobrado no cotovelo, o que lhe resultou no apelido de Vitrola, como ficou conhecida por todos da região. Essa passagem da infância das irmãs serve para explicar como se deu a deformação no braço de Luzia (FIGURA 2).

Figura 2 - O acidente



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h02min56s; 00h04min26s; 00h04min46s; 00h04min47s).

Na cena seguinte, Luzia, interpretada pela atriz Nanda Costa, já aparece crescida, com o braço deformado, mas agradecendo a Santo Expedito por sua vida. A irmã Emília (Marjorie Estiano) aparece cuidando dos pés, porque “cavalheiro” gosta de “moça bem limpinha”. A atriz interpreta sua personagem representando²¹ um sotaque característico do nordestino, outro recurso que atua na composição da identidade regional do Nordeste e aproxima o espectador da região representada no filme. Tia Sofia lembra à sobrinha Emília que há muitos moços de Taquaritinga lhe fazendo a corte. Ela, porém, afirma que Deus a livre de se casar com os “trastes” da região. Sugere que a tia case Luzia com um deles. Ao ouvir isso, Luzia afirma que é aleijada e que ninguém vai querê-la (FIGURA 3).

Figura 3 - Mulheres no sertão



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h06min24s; 00h06min40s; 00h06min44s; 00h06min52s; 00h06min53s; 00h06min59s).

A partir desse diálogo, a narrativa fílmica já evidencia o que vai nortear as escolhas futuras e distintas dessas duas irmãs. Presas a uma vida simples e sem perspectivas, Emília está em busca de um casamento, de um homem da cidade que

²¹ As duas irmãs nordestinas são interpretadas por atrizes não nordestinas. Marjorie Estiano é de Curitiba (PR); Nanda Costa, de Paraty (RJ).

a tire do sertão, e Luzia acredita que nunca se casará, por causa de sua deficiência. Sendo a mulher restringida a um corpo que existe somente para servir sexualmente ao homem e à maternidade, o fato de ter ficado deficiente, fez com que Luzia passasse a ter um corpo fora da norma. Nesse sentido, a antropóloga Débora Diniz (2007) afirma que a concepção de deficiência como uma variação do normal da espécie humana foi uma criação discursiva do século XVIII, sendo a anormalidade um julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida. Assim, sob o rótulo de “aleijada”, termo pejorativo que humilha e segrega o corpo deficiente, Luzia foi condenada como “a que não serve para casar”.

Conforme descrito no romance, além da deficiência física, Luzia possuía um forte temperamento, o que a aproximava do estigma da loucura associada à mulher. Nesse sentido, a historiadora Magali Engel (2011) expõe que o temperamento nervoso, intimamente relacionado à predisposição às nevroses e nevralgias, era frequentemente considerado como típico das mulheres, cujas funções especiais ao sexo, em muito contribuíam para o seu desenvolvimento. Assim, faltavam à Luzia um corpo perfeito e o recato exigidos à mulher para o casamento.

Desde que sobrevivera ao acidente, Luzia tornou-se devota de Santo Expedito, para quem todos os dias fazia orações. Desde aquele tombo, não cortava seu cabelo. Em gratidão por sua vida, quando fizesse dezoito anos, cortaria o cabelo e o depositaria no altar de Santo Expedito. A fé da personagem, representação da religiosidade da região Nordeste, é, segundo Albuquerque Júnior (2011), uma característica marcante para construção dessa identidade regional. Além da adoração aos santos e das ladainhas, fenômenos messiânicos, notadamente em Canudos, e figuras como o Padre Cícero compuseram a imagem de uma religiosidade no Nordeste, que chegou a ser associada ao fanatismo e à loucura. Nesse sentido, Dalila dos Santos (2018) aponta que a religiosidade sempre foi um elemento presente na descrição das identidades femininas no Brasil, em especial no Nordeste. A obediência e clamor pela fé, o recato, a organização de atividades religiosas (novenas, trezenas, oratórios) e a manutenção da família no centro das ordens cristãs, em especial, na criação dos filhos são práticas associadas às mulheres.

Emília e Luzia eram criadas pela tia desde que ficaram órfãs. A mãe havia morrido de hemorragia, assim que Luzia nasceu; o pai virou um bêbado maltrapilho e morreu após um ataque de um enxame de abelhas. Tia Sofia era a melhor costureira da cidade e as sobrinhas aprendem o mesmo ofício. As três conseguiam o sustento

da casa com a costura, tendo como principais clientes o coronel Pereira e sua esposa, Dona Conceição. As personagens são a representação das mulheres pobres - as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras - tão conhecidas nas cantigas do Nordeste (FALCI, 2011). A essas mulheres não se estendida a norma patriarcal vigente que ditava que a mulher deveria ficar em casa, se ocupando dos afazeres domésticos, enquanto os homens asseguravam o sustento da família trabalhando no espaço da rua. As mulheres pobres sempre trabalharam para garantir seu sustento (FONSECA, 2011).

Sofia também orientou as sobrinhas para que aprendessem a ler e a escrever. Desde o início do século XX, houve uma ampliação do acesso das meninas à escolarização. Entretanto, essa possibilidade era mais acessível às filhas das famílias das elites e dos setores médios, que passaram a frequentar o curso primário, o ginásio e, eventualmente, o secundário nas escolas confessionais católicas femininas e de outras congregações religiosas presentes nas capitais dos estados da federação (AREND, 2012). Esse acesso à escolaridade não era, portanto, a realidade das meninas pobres, tais como as protagonistas em estudo. Nesse sentido, a personagem Sofia foi uma mulher à frente do seu tempo, quando considerou ser importante que suas sobrinhas, pobres e órfãs, soubessem ler e escrever. Muitas meninas, a essa época, foram impedidas de frequentar a escola. Um dos argumentos era que, sabendo ler e escrever, a moça escreveria cartas aos rapazes, conforme expõe a jornalista Adriana Negreiros (2018b).

Além de ensinar as sobrinhas a costurar e colocá-las para estudar, tia Sofia também lhes falava sobre o afeto. Segundo a feminista estadunidense bell hooks (2021)²², nós aprendemos sobre o amor na infância. Seja num lar feliz ou problemático, numa família funcional ou disfuncional, é essa a primeira escola do amor. Sofia aconselhava-lhes que fossem unidas, pois só tinham uma à outra. Em uma desavença, lhes alertou: “– Meu Deus, (...) – Fazei com que essas duas entendam que são a mesma carne e o mesmo sangue. Que tudo o que uma tem no mundo é a outra!” (PEEBLES, 2009, p.31). Esses sentimentos de afeto, união e fraternidade serão preservados pelas protagonistas, mesmo depois de distanciadas. Os ensinamentos dessa mulher que as criou irão acompanhá-las por toda a vida.

²² bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins. A feminista opta por registrá-lo em letras minúsculas para dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

Foi no retorno de uma aula de costura que Emília e Luzia souberam que havia cangaceiros na região. Um grupo de policiais, de macacos, como eram apelidados pelo povo do sertão, lhes avisou da presença de Falcão, o líder do bando, e de seus homens na cidade. Conforme representado na ficção de Peebles, os cangaceiros despertavam diversos sentimentos nos moradores. Alguns tinham medo, porque os viam como malfeitores e assassinos; outros os consideravam como heróis, por sua bondade e generosidade. Segundo Albuquerque Júnior (2013), na imagem dos cangaceiros também se faz presente a dicotomia Deus e Diabo, a qual atravessa a constituição da identidade regional do Nordeste.

Ainda nos termos do historiador, o cangaço é um dos temas eleitos pelo "discurso do Norte" para atestar as consequências perigosas das secas e da falta de investimentos do Estado na região, de sua não modernização, que adquire uma conotação pejorativa, marcando o nortista ou o nordestino com o estigma da violência, da selvageria. O cangaço, portanto, reforçou a imagem do nortista como um homem violento e a do Norte como uma terra sem lei, submetida ao terror dos "bandidos e facínoras", além da violência de suas "oligarquias". A descrição das façanhas dos bandidos, colhida principalmente entre amedrontadas populações urbanas daquela área, possui quase sempre a mesma estrutura: descrevem o que "os facínoras fizeram ao saquear as diversas localidades, matando gente e animais, incendiando propriedades, desordenando famílias numa série inenarrável de crimes dos mais pavorosos e hediondos". A seu ver, estas narrativas sobre o cangaço servem para marcar a própria diferença em relação ao "Sul" e veicular um discurso "civilizatório", "moralizante", racionalista, em que se remetem as questões do social para o reino da natureza ou da moral. O "Norte" é o exemplo do que o "Sul" não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora "a imagem civilizada do Sul" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Conforme aponta Negreiros (2018b), dentre as violências cometidas pelos cangaceiros, a violência sexual contra a mulher foi uma constante na história do cangaço. Assim, a presença dos cangaceiros em uma região era uma ameaça à integridade das moças, devido a sua fama de estupradores. Mesmo diante desse temor, Luzia costumava passear. O fato de não servir para casar, a deixava menos presa às convenções:

Quem, diziam as fofoqueiras rindo, estaria tão desesperado a ponto de tocar a Vitrola? Portanto, Luzia podia ir aonde bem entendesse. De manhã, depois de rezar no quartinho dos santos, dava longos passeios. Já antes do nascer do sol, lá estava ela, vagando pela cidade ainda escura e pelas fazendas das encostas dos morros. Gostava da calma e do ar fresco da manhã. Gostava da sensação de ser a única pessoa viva no mundo (PEEBLES, 2009, p.63-64).

Durante essas andanças, Luzia começou a soltar os pássaros que encontrava presos em gaiolas. Os boatos eram de que havia um ladrão de pássaros pela região. Certo dia, quando estava soltando um pássaro, Luzia foi surpreendida pelo cangaceiro Falcão e alguns de seus homens. No filme, Luzia também foi surpreendida por um bando de cangaceiros, enquanto soltava passarinhos. Carcará²³, interpretado pelo ator Júlio Machado, líder do bando, estava à procura desse ladrão de passarinhos para matá-lo, quando encontra Luzia. O cangaceiro diz que a sorte da moça era que ele respeitava as damas. Luzia lhe responde que não é uma dama, é uma costureira. Ele, por sua vez, ordena que ela vá embora (FIGURA 4).

Figura 4 - O encontro



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h13min41s; 00h13min46s; 00h14min13s; 00h14min21s; 00h14min28s; 00h14min44s).

²³ No filme, o nome do líder do bando de cangaceiros, Falcão (na 1ª edição do romance), passou a ser Carcará, o nome de um outro pássaro, a pedido da escritora Frances Peebles.

Observa-se, nessa cena, que a prisão dos pássaros em gaiolas é uma metáfora da vida da personagem, que vive presa aos rótulos de “braço de vitrola”, “aleijada”, “inútil”. Assim, quando Luzia abre a gaiola para os pássaros, ela lhes oferece a liberdade, condição essa que lhe fora negada: a liberdade de ser ela própria.

Amedrontada por esse encontro, Luzia seguiu para casa, quando encontra Emília, que estava a sua procura. Começa um temporal e as irmãs começam a brincar sob a chuva que é sempre comemorada no sertão. Conforme afirma Albuquerque Júnior (2011), a chuva, que é ansiosamente esperada em tempos de estiagem, sempre se faz presente nas imagens de filmes que caracterizam esse espaço de forma clássica e naturalista. Na adaptação de Silveira, no entanto, observa-se que essa cena também serve como pano de fundo para expressar o sentimento de fraternidade das irmãs, para mostrar a união e cumplicidade entre elas. Para Bahiana (2012), a “chuva/ser lavado pela chuva” é um exemplo de metáfora visual no cinema que traduz a força do destino. Nesse sentido, nota-se que essa cena é um marcador das futuras mudanças na vida das duas personagens (FIGURA 5). Essa será a última vez que elas compartilham um momento de felicidade juntas.

Figura 5 - Juntas e felizes



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h17min43s; 00h17min44s).

Carcará, sabendo que Luzia era costureira, ordenou que seus homens invadissem a casa da moça e trouxessem de lá quem soubesse costurar. Sem alternativa, tia e sobrinhas foram levadas até a casa do Coronel Pereira, cuja fazenda havia sido invadida por Carcará e seu bando.

Ao chegarem à casa do coronel, Luzia percebeu o desespero da irmã:

Podia imaginar do que Emília tinha medo, pois temia a mesma coisa: uma moça se torna mulher na primeira noite com o marido, nunca antes disso. Ora, no seu caso, já que o casamento não era uma opção, deveria viver e morrer virgem, com a honra absolutamente intacta.

Moças que se entregam a um homem sem serem casadas são consideradas perdidas. Estragadas, como um vestido manchado ou um bolo queimado. Segurou a mão de Emília e sentiu a palma molhada; não sabia, porém, se era a irmã que suava ou ela mesma. Caso os cangaceiros não mantivessem a palavra dada, o coronel só garantiria a sua reputação. De repente, Luzia teve ódio daquele homem. Ódio do seu bigode bem-aparado, do seu cabelo grisalho assentado com brilhantina. Ódio da sua calma.

– Nossa honra não está abaixo da barriga – disse, então, com voz trêmula.

Emília quase engasgou. O coronel ficou vermelho e olhou para Sofia como se esperando que a mulher ralhasse com a sobrinha. Mas ao ver que ela não dizia nada, virou-se e foi levando-as para dentro (PEEBLES, 2009, p.84).

Essa passagem do romance representa o temor que os cangaceiros representavam para a honra das moças de família, na época retratada. Segundo Negreiros, “a perda da virgindade também condenava a jovem sertaneja ao preconceito. Deflorada, tinha mais dificuldades para conseguir casamento. De uma futura esposa, esperava-se pureza absoluta” (2018b, p.54). Portanto, no sertão do começo do século XX, a jovem que fosse estuprada por um cangaceiro não havia muito a fazer além de maldizer a sorte. Como argumento a essa condição imposta à mulher, Luzia afirma, diante do Coronel, que a honra de uma mulher não se restringe à virgindade, uma fala que evidencia um pensamento à frente do seu tempo, em uma sociedade em que a virgindade não era um assunto de cunho pessoal, mas sim um capital que devia ser vigiado e controlado pelas famílias, cujas mulheres estavam destinadas ao fim exclusivo do casamento. Mesmo as mulheres que “não serviam para se casar”, como era o caso de Luzia, deveriam manter-se virgens, dedicando-se às atividades religiosas e aos cuidados com os mais velhos da família.

Tia Sofia, Luzia e Emília adentraram à casa do Coronel e passaram o resto do dia costurando para o bando. Quando finalizaram o trabalho, retornaram para casa, sem ter sofrido nenhuma violência por parte dos cangaceiros. Horas mais tarde, porém, quando já estavam dormindo, ouviram uma voz do lado de fora, chamando Luzia. Falcão havia ido buscá-la para seguir com o bando. O capitão lhe entregou um uniforme de cangaceiro e disse-lhe: “Nunca vi uma mulher como você’. E, naqueles olhos, não havia piedade ou fascínio. Sequer olhou o seu braço aleijado. ‘Vamos ver o que você decide’, disse ele” (PEEBLES, 2009, p.135).

Luzia encarou o “vamos ver” do cangaceiro como um desafio. Pegou o uniforme, dirigiu-se para o quartinho dos santos e pensou:

Emília acabaria indo embora. Tia Sofia morreria, com uma vela nas mãos enrijecidas para iluminar o seu caminho até o céu. E ela continuaria ali, ajoelhando-se no quartinho dos santos para rezar pela alma da tia e pela felicidade da irmã. Esperando. Só não sabia o quê. Não a morte – pois esta já tinha chegado, matando-a pouco a pouco, de forma lenta e furtiva, a cada dia de sua existência solitária –, mas alguma espécie de salvação. Um tantinho de graça que o chão escavado e os santos caprichosos jamais poderiam lhe dar, já que, por mais que rezasse ou acendesse velas, continuaria sendo a Vitrola – a Vitrola aleijada, taciturna – e nada além disso (PEEBLES, 2009, p.136).

Assim, certa de que, em algum momento, seria deixada pela irmã, que se casaria e iria embora, e pela tia, que morreria, Luzia, acreditando ter uma vida sem perspectiva, chegou ao quintal da casa, vestida com o uniforme de cangaceiro. “Dois cangaceiros cercaram Luzia, segurando-a pelos braços. Ela não lutou nem gritou. Ficou rígida, ereta, como se posasse para uma foto” (PEEBLES, 2009, p. 111). Tia Sofia tentou, sem êxito, evitar aquela tragédia. Luzia seguiu com o bando de cangaceiros.

No filme, as cenas da partida de Luzia são marcadas pelas atuações emocionadas de Emília e Sofia, inconformadas com o que estava acontecendo. Ao ver Luzia indo embora, Emília pergunta, entre lágrimas, porque a irmã está fazendo isso. Luzia nada responde e vai embora com o bando (FIGURA 6). Irresignada, tia Sofia, em pouco tempo, morre de desgosto.

Figura 6 - A partida





Fonte: Entre irmãs (2017, 00h24min34s; 00h25min56s; 00h27min11s; 00h27min47s; 00h27min53s; 00h 28min07s).

Luzia torna-se então, a primeira mulher a integrar o bando de Falcão, tal como Maria Bonita, a mulher que se tornou a rainha do cangaço. Conforme declarou a escritora Frances Peebles, seu desejo era ficcionalizar a história do cangaço da perspectiva do feminino²⁴, já que essa história sempre é contada do ponto de vista do masculino. Depois que Luzia seguiu com o bando, o sentimento que tomou conta da personagem foi o medo:

Não pensou no que aconteceria depois. Em Taquaritinga, era imune às preocupações de tia Sofia quanto aos perigos que espreitavam as moças. Nunca achou que corria o risco de perder a sua virtude. Mas essa segurança vinha do fato de ela ser a Vitrola, o que já não era

²⁴ Nessa mesma direção, a pesquisadora Jailma Moreira publicou o livro *Sob a luz de lampião: maria bonita e o movimento da subjetividade* (2016), procurando pôr em movimento um olhar genealógico que busca investigar as forças que fazem repetir um olhar patriarcal, falocêntrico, que instituiu uma subjetividade para as sertanejas, bem como tornar visível o movimento destas, o qual aponta para um modo de resistência, um outro modo de luta, uma força ativa maria bonita que abre trilhas para a contra-narrativa suplementar das mulheres. A pesquisadora esclarece que, nesse trabalho, a grafia do nome Maria Bonita e até de Lampião é adotada, muitas vezes, em letra minúscula, devido a um movimento conceitual que opta por marcar uma intervenção também na linguagem, com e contra a linguagem. O uso do traço menor/minúsculo alivia a fixidez do nome próprio, constituindo-se em uma potência que ajuda a ver e desencadear um/o movimento subjetivo. Assim, Moreira defende a existência de um movimento subjetivo de mulheres sertanejas, reinventando a vida, modificando o destino na sua dita imutabilidade ilusória, há um mau humor, uma energia, dizendo não a um esquecimento, a um apagamento, a uma imobilização do seu corpo que grita, que fala, que se afirma vivo ainda que o digam morto. Também nessa perspectiva, a jornalista Adriana Negreiros publicou o livro *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço* (2018), dando destaque às histórias das mulheres no cangaço. Em entrevista, ela expõe: “Sempre fui fascinada pela história do cangaço – minha família é da cidade de Mossoró (RN) e cresci ouvindo minha avó contar histórias de cangaceiros. Quando escolhi o tema para meu primeiro livro, motivada por esse fascínio, decidi que deveria contá-lo a partir da perspectiva de Maria Bonita, e não de Lampião. A história costuma ser contada pelo ponto de vista do homem (branco e ocidental) e a decisão de adotar como fio condutor uma personagem feminina foi, também, um ato político. Na universidade, há excelentes estudos sobre a participação das mulheres no cangaço. Mas, nas livrarias, são raros os livros a respeito do tema. Geralmente, quem escreve sobre o cangaço escolhe como personagem central a figura de Lampião” (NEGREIROS, 2018a). Em seu livro, Negreiros relata o papel que Maria Bonita e suas companheiras tiveram como personagens históricas do cangaço, com ênfase para as constantes violências sofridas pelas cangaceiras, na esfera doméstica e privada, embora estivessem ao ar livre do sertão. Durante suas pesquisas, ela afirma ter constatado que, historicamente, os relatos das mulheres sobreviventes ao cangaço são geralmente desacreditados em relação à extrema brutalidade da qual foram vítimas.

mais verdade. Ali, naquele mato desconhecido, era uma mulher – a única mulher no meio de um bando de homens. E continuou andando (PEEBLES, 2009, p. 138).

Assim, nas primeiras noites, com medo de ser atacada, Luzia dormiu com um canivete junto ao peito. Nenhum dos homens, porém, se aproximou dela. Falcão considerava que a honra de uma mulher era o maior tesouro de uma família, por isso eles e seus homens respeitavam as famílias. A representação da personagem Falcão, na ficção de Peebles, parece estar mais associada à conduta de Antônio Silvino, que foi um cangaceiro na vida real. Segundo aponta Albuquerque Júnior (2011), na história do cangaço, Silvino costuma ser contraposto à figura de Lampião. Silvino representaria o momento romântico deste tipo de atividade, um homem que agia, muitas vezes, sozinho, que se mantinha afastado da exploração política, que tirava de quem tinha para dar para quem não tinha, vingando aqueles atingidos por prepotências de poderosos. Já Lampião representou a perda de qualquer valor ou espírito romântico, era uma figura perversa, capaz de cometer sem motivações os mais torpes crimes, se locupletava desta atividade, negociando seus préstimos a poderosos. Era malvado, ladrão, estuprador, incendiário e espalhava uma onda de perversidade inútil e de malvadeza congênita onde passava (CASCUDO, 1934, *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013).

Os homens do bando de Falcão, inicialmente, sequer dirigiam a palavra a Luzia. Alguns murmuravam: “Mulheres são azar na certa!” (PEEBLES, 2009, p. 147). Até mesmo Falcão, que orientava a seus homens que respeitassem Luzia, confessou à moça que ele a trouxe para o bando, mas que não fazia ideia se ela traria sorte ou azar para ele e seus homens. Essa dúvida a que cangaceiro se refere está relacionada com a concepção de que as mulheres, por sua própria natureza de fêmea, traziam consigo a má sorte. Essa crença remonta ao ensino teológico da “maldição bíblica de Eva”, mulher que foi responsável pela queda do homem, sendo considerada, portanto, a instigadora do mal. Esse estigma passa a se traduzir por todo o corpo da mulher, tido como fonte de malefícios. É a formação e o triunfo do tabu sexual, conforme expõem as pesquisadoras Branca Alves e Jaqueline Pitanguy (1991). Inclusive, as relações sexuais estavam proibidas aos cangaceiros em véspera de ataques. “Homem que tivesse relação sexual deixava o corpo igual melancia: qualquer bala poderia atravessá-lo” (NEGREIROS, 2018b, p. 75). A proibição vinha da crença de que o órgão sexual da mulher se assemelhava a uma voragem, a um rodaminho a

sugar desejos e fraquezas masculinos, sendo a mulher um demônio em forma de gente (DEL PRIORE, 2009).

No filme, as imagens mostram as duras condições do cangaço que Luzia enfrentava: o cansaço, os ferimentos, o medo, a fraqueza por má alimentação. (FIGURA 7).

Figura 7 - A sobrevivência



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h31min30s; 00h31min48s; 00h32min18s; 00h34min45s; 00h36min02s; 00h47min22s).

Para além das dificuldades de adaptação ao cangaço, Luzia também teve de enfrentar diversas formas de violência simbólica, fundamentada no machismo que permeava fortemente as relações em todo o sertão. Trata-se do exercício da dominação masculina, que, nas palavras de Pierre Bourdieu (2014), é uma forma particular, mas de certa forma extrema da violência simbólica. Tal violência é, a seu ver, uma violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, de maneira mais precisa, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

Essa violência, no cangaço, foi representada com veemência pelo cangaceiro Orelhinha. Certa feita, Luzia foi limpar as vísceras de uma cabra para fazerem uma

buchada. Quando retornou, Orelhinha olhou o conteúdo da vasilha, achou que não estava tudo bem limpo, jogou areia por cima e ordenou que Luzia fosse lavar tudo novamente²⁵. Como resposta, Luzia jogou um bule de água quente nas pernas do cangaceiro. Ele tirou o punhal da cintura e Luzia embrenhou-se no mato. Em outra ocasião, Orelhinha queixou-se de um feijão queimado e grosseiramente ordenou que Luzia lhe trouxesse sal, chamando-a de Vitrola. Antes que Luzia respondesse, o capitão pediu que ela lhe trouxesse o sal e despejou a lata inteira no prato de Orelhinha, obrigando-o a comer. “– Você pediu sal – disse ele. – Pronto. Agora coma. E, da próxima vez, lembre-se de ter um pouco de educação” (PEEBLES, 2009, p.170).

Embora Luzia nunca tenha sofrido violência sexual, no período representado pelo romance, porém, o estupro foi uma violência constante no sertão nordestino, perpetrada tanto por cangaceiros e capangas de coronéis quanto por policiais. Os cangaceiros eram tidos em todo o sertão como violadores de donzelas. Para Lampião, quanto mais resistência por parte das jovens, mais ele se sentia sexualmente atizado. “Virgulino²⁶ tinha prazer intenso em ‘cobrir uma fêmea’, como se referia ao ato de estuprar uma mulher, enquanto ela chorava” (NEGREIROS, 2018b, p. 52). Para o médico sergipano Ranulfo Pereira, cujos apontamentos sobre o cangaço transformaram-se no livro *Lampião, documentário* (1934), no entanto, essa violência sexual cometida contra as mulheres no sertão não passava de “peraltices insignificantes”, como ele classificou os muitos estupros coletivos cometidos por Lampião e seu bando (NEGREIROS, 2018b).

Os cangaceiros do bando de Falcão cometem diversos crimes, mas não estupros. Segundo as recomendações do líder dos cangaceiros, as mulheres estão divididas entre “as de família” e “as raparigas”. Apesar da distinção, nenhuma mulher deve ser violentada. “Só os macacos e os tarados as tomavam à força; os cangaceiros do Falcão se orgulhavam dessa distinção” (PEEBLES, 2009, p.173). Essa conduta dos cangaceiros pode ser entendida quando se toma conhecimento do porquê Falcão

²⁵ Com relação à divisão do trabalho por gênero, havia uma organização no preparo dos alimentos. Os homens caçavam os bichos e as mulheres lavavam, temperavam e devolviam a carne para que eles a assassem. Nos lares convencionais do sertão nordestino, além da higiene e da arrumação da casa, cabia às mulheres o cuidado das crianças. As mais pobres ainda trabalhavam na roça com os maridos, e havia as que faziam bicos para aumentar a renda, como trabalhos de costura e preparo de doces que podiam ser vendidos nas feiras e pequenos comércios da região. Do ponto de vista restrito ao trabalho doméstico, pode-se dizer que as cangaceiras tinham uma vida mais privilegiada do que a média das sertanejas. A vantagem ainda permanecia quando a comparação era feita com as mulheres da zona urbana (NEGREIROS, 2018b).

²⁶ Virgulino Ferreira da Silva, nome de registro de Lampião (NEGREIROS, 2018b, p. 52).

foi para o cangaço. Ele é filho de um coronel que violentou a sua mãe, deixando-a grávida. Como sua mãe estava exigindo dinheiro do coronel, ela foi morta por seus capangas, que também feriram Antônio, deixando parte de seu rosto deformado. Para vingar a morte da mãe, Antônio matou o pai, arrancando-lhe os olhos, por isso ficou conhecido por Falcão.

Além desse relato sobre a mãe de Falcão que fora violentada, a temática do estupro, no romance de Peebles, também foi representada a partir do caso da personagem Lia, a filha de um lavrador que foi estuprada por um grupo de capangas de um coronel. Após o ocorrido, Tomás, seu irmão, entrou para o bando de Falcão para lavar a honra da família. Segundo Albuquerque Júnior (2013), a honra é outro tema constante no discurso regionalista nordestino. Dentre as características do homem da região, está o do valor que este confere à honra pessoal, em nome da qual é legítimo até matar. A honra não podia ser atacada nem por outro homem, nem por sua mulher. Um homem sem honra não existia mais, era considerado um pária na sociedade²⁷.

Além de o irmão ter entrado no cangaço para vingar a sua honra, Lia teve de mudar de cidade juntamente com seu pai. Mais uma vez Luzia contesta a ordem patriarcal vigente, questionando a Falcão sobre o fato de que a honra não era nem do irmão, nem do pai de Lia. A honra era da garota, que deveria fazer o que quisesse e não ir embora a contragosto. No filme, em uma conversa com Lia, Luzia lhe afirma que esse mundo não é bom para as mulheres, lembrando-se do dia em que disse a Emília que a honra de uma mulher não estava debaixo da barriga. A fala da personagem evidencia sua consciência de que a virgindade não poderia resumir a vivência de uma mulher.

Decorrido algum tempo de Luzia no cangaço, os cangaceiros ainda não sabiam se ela lhes traria sorte ou azar, porém já tinham descoberto a “sua serventia”: costurar. À época, a mulher era “por natureza” destinada a servir. Assim, por saber costurar, os cangaceiros consideraram que aquela mulher era útil no bando. Luzia enfeitava as cartucheiras dos cangaceiros, fazia capas para as cabaças e os cantis, bordava as

²⁷ Sobre a questão da honra, Albuquerque Júnior (2013) ainda comenta sobre o adultério feminino, temática não representada nas ficções aqui analisadas. A traição feminina tinha que ser duramente punida pelo marido sob pena de ficar desonrado. Nesses casos, a morte do amante e da esposa era o que faria este homem ser novamente aceito no convívio social. Este sentido de honra era um elemento da tradição cultural vinda desde os tempos coloniais. Sem autoridade judiciária ou policial para resolver os atentados à honra dos potentados da colônia, estes tinham de recuperá-la com as próprias mãos.

luvas de vaqueiro. Por causa dos trabalhos de costura que fez no cangaço, Luzia ficou conhecida como “A Costureira”²⁸.

Na caatinga, chegaram os jornais que traziam notícias sobre a candidatura de Vargas, pois já se aproximavam as eleições de janeiro de 1930.

– Vargas? – grunhiu o Falcão. – Quem é esse tal de Getúlio Vargas? O que foi que ele fez para sair todo santo dia na primeira página? Luzia começou a ler os artigos em voz alta, bem devagar, enfatizando cada palavra. Vargas concorreria à presidência pelo novo partido, a Aliança Liberal (PEEBLES, 2009, p.252).

Através de um coronel, Falcão ficou sabendo que Vargas estava prometendo construir uma rodovia nacional, a Transnordestina, e dar às mulheres o direito de votar. As opiniões estavam divididas: havia os que diziam que, se Vargas se elegeisse, os coronéis ficariam ainda mais ricos; outros afirmavam que a vitória de Vargas seria o fim dos coronéis.

Pelos jornais que traziam as notícias de Vargas, Luzia também soube das primeiras notícias de sua irmã Emília. Na coluna social do *Diário de Pernambuco*, jornal de ampla circulação no começo do século XX, sendo Recife o centro jornalístico de uma vasta área que ia de Alagoas até o Maranhão, havia a notícia do casamento da Srta. Emília dos Santos. Luzia pensou que poderia ser outra Emília dos Santos, mas, mesmo assim, recortou a nota e guardou.

A partir de então, Luzia se interessava em ler todos os jornais que chegavam, à procura de notícias de Emília. A leitura, ensinada por tia Sofia, propiciou que as irmãs, através dos jornais, mantivessem um elo a distância. Em uma dessas leituras, Luzia encontrou uma nota sobre o Carnaval, referindo-se à primeira ida da Sra. Emília Coelho ao clube. Luzia imediatamente guardou o recorte no bornal. Considerou que precisava proteger a irmã, caso Falcão lhe perguntasse alguma coisa. Não queria que o cangaceiro soubesse que Emília estava casada com um homem rico da sociedade recifense.

No filme, as imagens de Luzia sabendo de notícias de Emília são acompanhadas pela música instrumental de Gabriel Ferreira, que sensibiliza o espectador, contribuindo para a percepção do sentimento de amor que personagem tem por sua irmã. Filmada em primeiro plano (*close-up*), plano que enquadra de

²⁸ Tal representação assemelha-se à história da cangaceira Dadá, que ficou conhecida por ter iniciado a moda dos cangaceiros andarem com bornais bordados coloridos (NEGREIROS 2018b).

maneira muito próxima o assunto; no caso da figura humana, o rosto, por exemplo (LEONE; MOURÃO, 1993), Luzia ri e chora ao mesmo tempo, quando ver, pelos jornais, que Emília se tornou uma senhora da sociedade recifense. A fotografia tem pouca luz, pois é noite, mas rosto de Luzia é iluminado, de modo a destacar para o espectador a emoção da personagem ao descobrir que a irmã havia se transformado em uma dama como sempre quis (FIGURA 8).

Figura 8 - Uma dama



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h44min15s; 01h45min59s; 01h46min54s; 01h47min01s).

Luzia e Falcão se aproximaram cada vez mais até que fizeram amor pela primeira vez.

Já o conhecia. Conhecia cada ruga, cada músculo, cada marca escura e reluzente. E esse conhecimento lhe permitia ousar. Fitou aqueles lábios retorcidos. Eles lhe pareciam estranhos e inacessíveis, mas as cicatrizes não. Antes que o cangaceiro pudesse se afastar, ela colou a boca na marca que havia no seu pescoço, nas picadas circulares que ele tinha nas mãos, no talho longo e torto do seu braço. O gosto era de sal e de cravos. Ele afastou a sua trança e se inclinou para o seu pescoço. Não a beijou, mas respirou fundo e foi subindo em direção à sua orelha, como se a inalasse. A voz dele soou baixa e ansiosa. Luzia não conseguiu ouvir o que ele dizia, não conseguiu distinguir se eram pragas ou orações. Os óculos lhe caíram da mão. Ela fechou os olhos e teve a sensação de estar de novo naquele açude, flutuando em águas estranhas e, de repente, perdendo o pé. Sentiu-se agarrada, abraçada, puxada para baixo. Ele estava ao seu lado, no chão duro do quarto de hóspedes. Luzia sentiu uma onda gelada de medo. Não conseguia recobrar o fôlego. Veio o movimento, depois, a dor e, depois, um jorro de calor lá dentro dela, como se estivessem derramando açúcar queimado no seu ventre. Enrijeceu-se e o agarrou, respondendo aos seus estranhos murmúrios, e

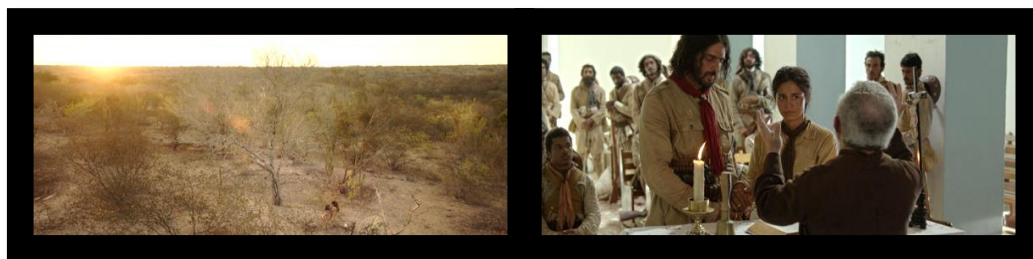
encerrando cada um deles não com a palavra *Amém*, mas com o nome *Antônio* (PEEBLES, 2009, p.301-302).

Conforme descrito no romance, a relação sexual entre Luzia e Falcão evidencia um sexo fora dos padrões do casamento da época e do destino da procriação. Uma experiência que se completava nos detalhes do corpo, no toque, na voz, no cheiro, nas carícias, um sexo que buscava o prazer.

No filme, a cena da primeira relação sexual entre Luzia e Carcará também evidenciou a atração que um sentia pelo outro. Filmados, inicialmente, em primeiro plano, Luzia toma a iniciativa de se aproximar do capitão, de tocá-lo e os dois se beijam. A cena explora a iluminação natural do pôr do sol e, entre sussurros, os dois se amam. As imagens mostram que aquele era um momento desejado por Luzia, inclusive a sua posição na relação sexual, sentada por cima de Carcará, demonstra o seu controle na situação, visto que, normalmente, essa é a posição designada ao homem, para domínio da relação sexual. A cena é finalizada com o casal sendo filmado em plano aberto, em meio à caatinga, passando uma sensação de amplitude, de liberdade, de sexo livre de convenções. Quando encontraram uma oportunidade, casaram-se. Carcará acreditava que a união do casal precisava ser abençoada por Deus (FIGURA 9).

Figura 9 - O amor





Fonte: Entre irmãs (2017, 00h56min35s; 00h56min51s; 00h57min08s; 00h57min32s; 00h57min43s; 00h01h10min17s).

Em princípios de 1932, o bando de Falcão estava famoso tanto pela crueldade quanto pela generosidade. Luzia estava com uma excelente pontaria, já liderando combates²⁹ e grávida pela terceira vez. Ao contrário das outras gestações, essa estava prosseguindo, apesar da seca que se fazia rigorosa. Conforme expõe Albuquerque Júnior (2011), desde a grande seca de 1877, esse fenômeno tornou-se o problema mais importante desta área, dando origem à própria ideia da existência de uma região à parte, chamada Nordeste, cujo recorte se estabelecia pela área de ocorrência desse evento de escassez prolongada de água.

Grávida, Luzia desejava ter um pedaço de terra, onde pudesse criar seu filho, mas Antônio lhe advertiu que não poderiam ficar com a criança. Assim que nascesse, dariam o filho para que fosse criado em segurança. Essa prática de as mães entregarem seus filhos à criação de terceiros, geralmente gente de posse, era recorrente no cangaço. Como não havia métodos contraceptivos à época, as cangaceiras podiam engravidar a qualquer momento. Uma vez que os filhos nascessem, deveriam passá-los adiante, já que frágeis recém-nascidos não combinavam com a bruta rotina do cangaço. Ademais, o choro denunciaria a presença dos bandoleiros para as forças oficiais (NEGREIROS, 2018b).

Com o propósito de desafiar o governo, Falcão resolveu enviar à capital uma foto do bando e também uma foto das cabeças decepadas dos dois cartógrafos que haviam sido aprisionados. A partir dessas fotos, Luzia ficou conhecida na capital. A sua fisionomia facial foi analisada pelos estudos criminalistas³⁰, que a condenaram

²⁹ Conforme aponta Negreiros (2018b), essa também foi uma característica da cangaceira Dadá, que desenvolveu o gosto por revólveres e, em muitas ocasiões, liderou o grupo do marido Corisco, chegando a comandar fugas, na ausência dele.

³⁰ De acordo com Negreiros (2018b), no começo do século XX, no Brasil, um grupo de médicos se debruçava sobre os estudos da criminalidade na esteira das teorias positivistas do psiquiatra italiano Cesare Lombroso, principal expoente da escola criminológica positiva no final do século XIX. Sua tese principal era a de que alguns homens, por não terem evoluído por completo, constituíam-se criminosos

como um “tipo criminoso nitidamente perigoso e irregenerável”. O fato de estar grávida e mesmo assim insistir em participar dos confrontos provava que “para esses tipos criminosos, nem mesmo a maternidade é sagrada” (PEEBLES, 2009, p.427-428).

A atuação de Luzia no cangaço modifica-se após a morte de Falcão, que foi assassinado pelo cangaceiro Orelhinha. A discussão que ocasionou a morte do capitão ocorreu porque Orelhinha não queria aceitar mais uma mulher no grupo.

- Mulheres só causam transtornos – disse Orelhinha, abanando a cabeça e dando as costas ao capitão. – Foi o senhor mesmo quem disse que precisamos ser um exército, não uma família.
- Isso não é problema seu – replicou Antônio.
- É problema meu, sim – retrucou Orelhinha, enfiando o dedo no peito.
- Faça parte desse grupo. Não podemos sair levando conosco toda rapariga que encontrarmos por aí (PEEBLES, 2009, p. 441-442).

Ao escutar isso, o capitão exigiu que Orelhinha pedisse desculpas. O cangaceiro se recusou e disse que estava indo embora do bando. Luzia pede ao marido que o deixe ir embora, ouvindo de Orelhinha que seu pedido se tratava da misericórdia de uma mulher. Falcão não podia aceitar tamanha desobediência e decidiu matar o cangaceiro que, por sua vez, conseguiu golpear o capitão e matá-lo. Luzia consegue atirar em Orelhinha, que foge ferido.

Viúva, Luzia declara-se capitã do bando. Já se aproximava o tempo de ter seu filho e ela decide ir procurar abrigo na fazenda do Dr. Eronildes, um médico que já havia cuidado de Falcão. Ao chegar à fazenda, Luzia fez com que o médico e a velha empregada jurassem que não a deixariam tocar na criança, ou sequer vê-la, pois se fizesse isso, ela ia querer ficar com o filho e ele estaria condenado. Disse que a criança se chamaria Expedito³¹, mostrando ao médico a coleção de recortes de jornal com fotos de Emília. Seu filho deveria ser entregue à sua irmã, no litoral.

atos. No Brasil, o médico e antropólogo maranhense Nina Rodrigues foi um dos principais divulgadores das ideias de Lombroso. Em suas pesquisas na Faculdade de Medicina da Bahia, Rodrigues utilizou a Frenologia, método que estudava o caráter e a personalidade de um indivíduo a partir da forma de sua cabeça, na tentativa de identificar os delinquentes. Ao longo da vida, por causa de suas investigações, Rodrigues examinou inúmeros crânios de anônimos e famosos, como o do líder de Canudos, Antônio Conselheiro, e dos cangaceiros Jesuíno Brilhante e Lucas da Feira.

³¹ É provável que o nome do filho de Luzia e Falcão, Expedito, tenha sido inspirado no nome da filha do casal Lampião e Maria Bonita, batizada por Expedita. Outra possibilidade é uma homenagem ao Santo Expedito, de quem a protagonista é devota.

Após o parto, a empregada levou a criança para longe do quarto, não dando tempo de Luzia vê-lo. Em seguida, Luzia renegou todos os pensamentos anteriores e desejou ter seu filho nos braços. Gritou e passou os olhos pelo quarto escuro, mas mal podia se sentar. Suas pálpebras pesavam e Luzia as fechou.

Essa passagem do romance evidencia uma dentre as muitas violências que as mulheres sofriam no cangaço: o impedimento de maternar. Propriedades dos seus homens, estavam no bando, umas por vontade própria, outras raptadas, exclusivamente para servirem aos maridos. Não tinham nem o direito de criar seus filhos, os quais eram considerados estorvos, após o nascimento. Em entrevista, a ex-cangaceira Dadá disse que sentiu “a maior dor do mundo”, quando deu adeus a seu bebê (NEGREIROS, 2018b, p. 63).

Após quatro dias de resguardo, Luzia deixou a fazenda de Dr. Eronildes na liderança do bando. Ficou sabendo, então, que Orelhinha formou um pequeno bando, fazendo-se passar por Falcão. Ele estava marcando com ferro em brasa as mulheres da redondeza, como castigo se elas estivessem usando vestidos indecentes ou cabelo curto. Ferrava-lhes o rosto, a barriga ou o peito, como se fosse gados³².

A seca persistia. Sob a liderança de Luzia, o bando saqueava trens e dividia os alimentos com os moradores locais, que beijavam as mãos dos cangaceiros, aclamavam a Costureira e ofereciam ao bando abrigo e proteção. Luzia teve acesso a jornais e viu uma foto de Emília com uma criança. Soube, então, que seu filho Expedito já estava em companhia de sua irmã.

Expedito foi entregue a Emília, durante uma delegação de senhoras recifenses que foram entregar doações para os retirantes do campo de Rio Branco. Foi a estratégia que o médico encontrou para que a criança fosse entregue em segurança à tia, passando-se por uma criança qualquer, vítima da seca. Essa passagem do romance é acompanhada pela descrição da miséria do que é a seca para os que dela precisaram fugir. Observa-se, nessa representação dos campos de retirantes criados pelo governo à época da seca de 1932, no sertão, reflexos da literatura regionalista de 1930 no romance de Peebles, que é confirmada pela própria escritora em entrevista

³² Segundo expõe Negreiros (2018b), essa era uma das violências perpetradas contra as mulheres pelo bando de Lampião. Um cangaceiro chamado Zé Baiano carregava em seu bernal dois ferros de marcar boi com a inscrição JB, iniciais de seu nome. Depois de esquentar o objeto no fogo em brasa, pressionava-o contra a face, a genitália, a nádega ou a panturrilha de suas vítimas, todas do sexo feminino. Para receber a punição, bastava que as mulheres tivessem cabelos curtos - a *la garçonne* ou usassem vestidos acima do joelho.

(PEEBLES, 2008), sobretudo do romance *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz (2012), que apresenta os dramas da seca de 1915 e aborda os campos de retirantes como uma das alternativas de sobrevivência dos sertanejos durante esse período.

Nas telas, Luzia tem o filho na caatinga, conferindo uma maior carga de emoção à cena, devido às condições pouco propícias do local para um parto (FIGURA 10).

Figura 10 - Uma criança no cangaço

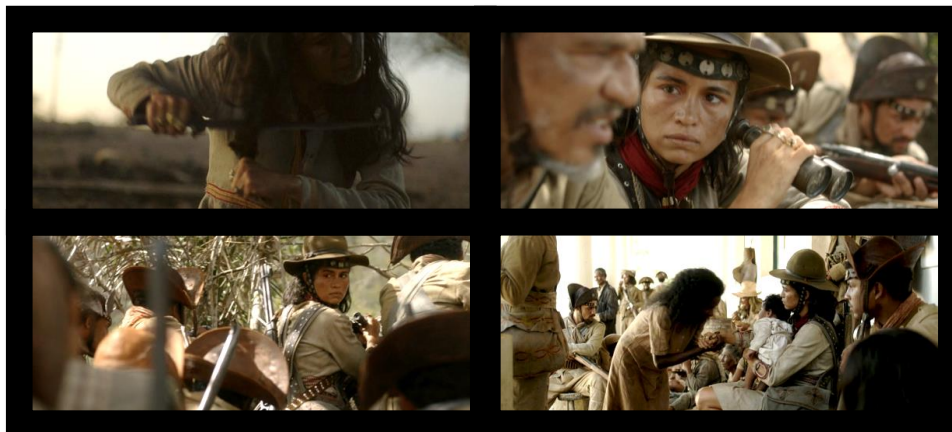


Fonte: Entre irmãs (2017, 01h57min57s; 01h58min27s; 01h59min18s)

No filme, Carcará morre após o nascimento do filho, assassinado por Orelhinha, que também morre, já que o capitão consegue golpeá-lo. As narrativas, tanto a literária quanto a audiovisual, não representam Antônio como um homem perverso e violento com as mulheres. Pelo contrário, percebe-se certo respeito no seu trato com as mulheres, o que terminou ocasionando a sua morte. Nota-se seu olhar para os mais necessitados, assemelhando-se, conforme já foi mencionado, ao cangaceiro Antônio Silvino, que se instaurava “protetor dos humildes e desgraçados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 200). Ainda assim, Carcará praticava muitos atos de violência imensuráveis com seus opositores. Pedia, porém, que seus companheiros fossem respeitosos como as famílias e com as pessoas de bem. Era vaidoso e queria ser visto e lembrado por seus atos.

Após a morte do marido, Luzia corta o seu enorme cabelo, uma característica de feminilidade que deveria ser eliminada, já que ela assumiria o comando do cangaço. A cena simboliza um ritual de passagem à sua posição de líder de um bando de homens (FIGURA 11).

Figura 11 - A capitã



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h19min04s; 02h23min47s; 02h23min58s 02h24min43s).

Conforme narrado no romance, outras mulheres passaram a fazer parte do bando de Luzia. A maior parte eram vítimas da seca. Durante os ataques, algumas ficavam à parte, outras lutavam ao lado de Luzia e de seus maridos, agindo com rapidez, eficiência e frieza. As mulheres sabiam que se fossem capturadas, teriam de enfrentar outras violências, como o estupro, para só depois morrerem.

Na capital, havia boatos de que Falcão tinha morrido e de que foi a Costureira quem planejou todos os ataques às obras da rodovia, escreveu as cartas dirigidas ao presidente e enviou os telegramas assinados por Falcão. Entretanto, quase todos os políticos, os policiais e até mesmo o próprio presidente consideravam essa versão impossível. A Costureira era alta, inflexível e perversa, mas continuava sendo uma mulher. Ou seja, para os homens dirigentes do país, uma mulher jamais seria inteligente o suficiente para criar tais estratégias.

Os rivais que tinham contato com Luzia no cangaço, por sua vez, ficavam impressionados com uma mulher liderando um bando de cangaceiros. Muitos, ao invés de atacá-la, ficavam olhando-a impressionados, chamando-a de bruxa e de cobra³³. Ambas as denominações estão ligadas ao lugar da mulher insubmissa. Luzia

³³ Conforme apontam Alves e Pitanguy (1991), a chamada “caça às bruxas” iniciou-se na Idade Média. Essa perseguição às feiticeiras, silenciada da história da mulher, foi mais uma estratégia de luta pela manutenção do poder masculino, já que uma mulher tida como bruxa, supostamente, possuiria conhecimentos que lhe conferiam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino. A imagem da mulher como uma cobra, por sua vez, remonta ao mito de Lilith, pertencente à tradição rabínica de transmissão oral e contestado pelas igrejas católica e protestante. Lilith foi primeira companheira de Adão, que não aceitou ser submissa a ele, alegando que ambos teriam sido feitos do pó, sendo, portanto, iguais. Tornou-se, então, a serpente-demônio, um veículo do pecado e da transgressão, que posteriormente teria enganado Eva, que veio substituí-la como esposa de Adão. Eva foi uma mulher que, embora tenha falhado, mostrou-se uma esposa companheira, submissa, ficando ao lado do marido (GOMES; ALMEIDA, 2007).

era uma bruxa, uma cobra, porque, ao invés de estar numa posição de submissão aos homens, ocupava um lugar de liderança no cangaço, um espaço marcado pela atuação do masculino. Armas e lutas sempre estiveram associadas à masculinidade, como se a violência fosse uma exclusividade masculina. Assim, embora muitas mulheres tenham se envolvido em guerras, revoltas e guerrilhas, essa participação é geralmente esquecida, dificilmente reconhecida (WOLFF, 2012).

Os cangaceiros que estavam sob seu comando ficavam intimidados com a sua altura, com seu cabelo curto e com a ameaça do fantasma de Falcão. Com as mulheres, porém, não era assim:

Com as mulheres era diferente; às vezes, chegava a lamentar ter permitido que elas se juntassem ao grupo. A impressão que a sua aparência pudesse lhes causar se dissipava ao cabo de uns poucos dias de convivência. Durante esse período crucial, Luzia precisava se tornar outra coisa. Não podia ser vista simplesmente como mais uma mulher. Se não era capaz de surpreender as moças do bando, precisava assustá-las. Aos poucos, foi se tornando a Costureira: nem mulher, nem homem, mas algo diferente. Uma espécie de predador da caatinga: impiedoso e indecifrável (PEEBLES, 2009, p.541).

Segundo Albuquerque Júnior (2013), no Nordeste, as mulheres pareciam ter que se masculinizar. Não era apenas o mundo masculino que estava fechado às mulheres, mas a própria região parecia excluir o feminino. A mulher-macho passou a ser uma exigência da natureza hostil e da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante. Assim, o discurso regionalista nordestino vai criando não só o homem nordestino, mas a própria mulher nordestina, como caracterizados por traços masculinos, traços herdados do meio rural, das atividades agrícolas e pecuárias, em grande medida, traços da sertaneja. A seca era uma realidade que contribuía para o embrutecimento das mulheres. A necessidade de as mulheres se masculinizarem durante os períodos de estiagem prolongada é um tema presente na literatura regionalista, que será uma constante, desde o romance *Luzia Homem*³⁴ (1903), de Domingos Olímpio, até *Memorial de Maria Moura* (1994), de Rachel de Queiroz.

³⁴ Coincidentemente, as protagonistas de Peebles e de Domingos Olímpio têm o mesmo nome: Luzia. Em entrevista, a escritora afirma que os nomes de suas personagens são uma homenagem a sua avó Emília e a sua tia-avó Luzia, que eram costureiras e tinham uma máquina Singer operada por pedal. “Claro que minha tia-avó Luzia não foi cangaceira. Colocá-las no livro foi uma maneira de mantê-las vivas por meio dessa história” (PEEBLES, 2017a).

Luzia já estava famosa como cangaceira e matérias da imprensa estrangeira já se referiam à Costureira como “Bandida é o terror do Brasil”. Quando a personagem refletia sobre o que a levou a se tornar “A Costureira”, lembrava-se de seu apelido de Vitrola. Assim como Luzia, que seguiu o bando sem resistir, para fugir da condição de aleijada inútil que os outros lhe atribuíam, as outras mulheres que entraram para o cangaço também estavam fugindo da condição de esposas, filhas e irmãs. Eram mulheres submissas, acatando estoicamente os castigos da vida e do marido, do pai ou do irmão. Por isso, quando trocaram o lenço pelo chapéu de aba de meia-lua e pelos trajes de lona, carregavam consigo uma amargura que homem algum era capaz de entender (PEEBLES, 2009).

A chuva chegou trazendo a esperança de que a caatinga ia crescer e florescer com o fim da seca. Luzia descobriu que os soldados de Vargas estavam portando armas novas. Querendo saber de mais notícias, Luzia é aconselhada a ir ao cinema, que apresentava noticiários recentes. Quando viu a imagem de Emília, de seu filho Expedito e de Vargas, ordenou que desligassem o projetor.

– Se não estão gostando, vão embora! – gritou uma voz vinda da parte mais escura da sala.

– Cangaceiros sujos! – disse alguém.

Protegidos pela escuridão e pela presença persistente da imagem de Vargas, os espectadores se sentiam mais corajosos. Luzia ficou transtornada com aquela raiva.

– Comunistas! – disse uma mulher.

– Porcos ingratos! – gritou Ponta Fina, pondo-se de pé também. Em poucos instantes, o resto do bando já tinha se levantado.

– Amantes dos macacos! – esbravejou Canjica.

– Viva Getúlio! – gritou uma voz bem jovem (PEEBLES, 2009, p.550-551).

Luzia considerou que aquelas pessoas a quem ela havia ajudado e a própria irmã escolheram Vargas em vez dela. Enfurecida, tocou fogo no cinema e em pouco tempo os arredores estavam em chamas. Depois do ocorrido, soldados e moradores se aliaram para tentar apanhar os cangaceiros. Através de um soldado desertor, Luzia descobriu que em breve os soldados estariam portando armas novas e potentes, que foram apelidadas de “costureiras melhores”, pois faziam quinhentos disparos sem precisar recarregar.

Dr. Eronildes já havia se aliado a Vargas e ficou incumbido de armar uma cilada para Luzia, usando para isso um falso encontro entre as irmãs. Emília, porém,

descobre o plano e dá ao médico uma fita métrica com marcações erradas para que fosse entregue a irmã. Luzia entenderia, conforme os ensinamentos da tia Sofia, que não se deve confiar numa fita estranha, e perceberia que o encontro se tratava de uma emboscada.

Luzia olhava para a fita métrica e observava que sua irmã tivera o cuidado de avisá-la da emboscada. Mesmo ciente da armadilha, Luzia decide ir ao suposto encontro com a irmã. Antes disso teve o cuidado de queimar todos os recortes de jornais com as fotos de Emília e de Expedito. “Se os soldados a matassem, pegariam as suas sacolas. Não podia deixar que encontrassem aqueles recortes e associassem a Costureira à viúva Coelho” (PEEBLES, 2009, p.600).

Os cangaceiros consideraram a decisão de Luzia um risco, mas ela não recuou.

(...) não ia se esquivar a essa briga. A gravidez não a tinha enfraquecido. A seca não a tinha matado. As inúmeras brigadas de Vargas não a tinham capturado. A cabeça da Costureira continuava firme ali, presa no seu pescoço. Ela não podia deixar que essa nova arma, essa “Costureira melhor”, modificasse isso (PEEBLES, 2009, p.601).

No dia e na hora marcada, Luzia e seu grupo estavam na fazenda de Dr. Eronildes. Não tiveram muito tempo para defesa, as armas realmente eram muito potentes e logo as rajadas de tiros começaram a matar os cangaceiros até alcançarem o seu alvo principal: A Costureira. Logo os jornais trouxeram a notícia para Emília na capital: a Costureira estava morta e sua cabeça estava sendo levada para o Recife³⁵.

³⁵ A decapitação foi um método de execução muito comum no cangaço. Na mitologia grega, uma personagem chamada Medusa teve esse tipo de morte. Segundo o mito, Medusa era uma górgona, um ser monstruoso representado com feições femininas, tendo serpentes no lugar dos cabelos. Conhecida por sua ferocidade e pelo fato de que transformava em pedra quem a encarasse, Medusa era temida por todos até o dia em que o herói Perseu a encontrou dormindo e a decapitou. Esse mito tem sido retomado, contemporaneamente, pelas feministas, a exemplo da crítica literária francesa Hélène Cixous. Em seu ensaio intitulado “O riso da Medusa” (1975), Cixous expõe que a escrita, atividade tradicionalmente reservada aos homens, foi um espaço no qual a mulher nunca teve sua fala. Assim como a Medusa, que, segundo a lenda, foi mutilada, castrada, tendo a sua cabeça decapitada, a ideologia patriarcal se assenta na “decapitação” da cabeça das mulheres, castrando-as e afastando-as do mundo das letras. Essa exclusão constitui-se em uma barreira para que a mulher não possa se posicionar enquanto sujeito, já que a escrita é, segundo Cixous, a própria possibilidade de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. Assim, a feminista francesa convida as mulheres à escrita, que é, em suas palavras, a maneira mais íntima de investigar, a mais potente, a mais econômica, o suplemento mais mágico, o mais democrático. A escrita é um chamado ao riso. Em seus termos, se a Medusa começa a rir, não é porque ela ressurge inscrevendo-se no mundo dos vivos sob a forma de uma morta-viva, mas sim, porque ela consegue se escrever (CIXOUS, 2022).

No filme, as irmãs se encontram mais uma vez, antes da morte de Luzia, pois é a própria Luzia quem entrega seu filho à Emília, para que ela possa criá-lo longe do cangaço. Emília vai ao encontro da irmã, no campo de retirantes de Rio Branco. O encontro é antecedido das imagens dos retirantes, em busca de uma alternativa de sobrevivência em meio ao sofrimento provocado pela seca. Enquanto distribui doações, os olhos de Emília procuram a irmã. Filmadas em primeiro plano, novamente ao som da música *Mulher rendeira*, a canção de abertura do filme, as irmãs se reencontram, entre lágrimas, e se tocam depois de tanto tempo separadas. Os planos são enquadrados em campo e contracampo, forma mais habitual de mostrar um diálogo, em que duas personagens estão conversando e vê-se a face ora de uma ora de outra. É a chamada "câmara subjetiva", que faz como se, alternadamente, estivesse no lugar de uma e depois de outra personagem (BERNARDET, 1980). Tal recurso faz com que o espectador compartilhe o modo como cada irmã está vendo a outra depois de tanto tempo separadas.

As irmãs ficam frente a frente. Luzia está vestida com calça e camisa sujas e rasgadas, lenço amarrado por cima dos cabelos desgrenhados; Emília está vestida com saia e blusa de um fino tecido, com o cabelo modelado por cachos. Assinado pela figurinista Ana Avelar, o figurino das personagens, um dos meios de expressão fílmicos pelos quais o espectador reconhece características das personagens (MARTIN, 2013), evidencia a condição socioeconômica de cada irmã, demonstrando a mulher que cada uma se tornou. Luzia diz a Emília que ela realmente virou uma dama, uma princesa. Emília lhe responde: "Mas foi tu que encontrou o príncipe" (ENTRE irmãs, 2017, 02h29min52s). Esse diálogo evidencia que Emília, apesar de ter realizado o sonho de se casar com um homem rico da capital, não encontrou o amor nesse casamento; ao passo que Luzia, aquela que nem cogitava se casar, vivenciou um amor.

Ambas estão viúvas e Emília lembra-se de um ensinamento da tia: "Tia Sofia tinha razão. No fim, tudo que a gente tem no mundo é uma à outra" (ENTRE irmãs, 2017, 02h30min09s). Depois de tanto tempo distantes e de terem se tornado pessoas completamente diferentes, as irmãs reconhecem que o mais importante em suas vidas é o amor fraternal. Luzia entrega o filho à irmã, dizendo-lhe: "Abandonar o meu filho é quase como morrer, Emília, mas contigo ele vai ter uma chance" (ENTRE irmãs, 2017, 02h31min47s). Emília lhe diz que vai ensinar ao sobrinho a ler e a escrever como tia Sofia fez com elas e que o criará, dividindo-o com uma mãe imaginada como a que

elas tiveram. Essa cena (FIGURA 12) evidencia que Luzia e Emília, apesar do rumo distinto que suas vidas tomaram, preservaram o sentimento de fraternidade que as uniam e que foi um elo de fortalecimento para suas escolhas de vida.

Figura 12 – O reencontro



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h27min09s; 02h27min17s; 02h27min23s; 02h27min58s; 02h28min59s; 02h29min04s; 02h30min01s; 02h32min32s).

Antes de ir embora levando consigo o sobrinho, Emília avisa a Luzia que novas armas foram importadas da Alemanha, as metralhadoras *Bergmanns*, que davam quinhentos tiros por minuto. Isso anunciava o possível fim dos cangaceiros, que não possuíam um armamento de tamanha potência. Emília suplica que a irmã não volte para o cangaço, porque ela irá morrer. Luzia diz que todos sabem que ela é uma cangaceira e que vão persegui-la onde ela estiver. Esse foi o último contato que as irmãs tiveram.

Luzia preferiu continuar defendendo o cangaço a fugir, o que já era esperado por sua personalidade forte e decidida. Tempos depois, ela foi surpreendida por policiais. Vendo que não tinha como enfrentá-los sozinha, Luzia sai da casa onde tentou se esconder, empunha a arma e grita: “Viva a Carcará!” (ENTRE irmãs, 2017, 02h37min13s) (FIGURA 13). Ouve-se o estampido dos tiros e a cena termina com o recurso do escurecimento (*fade-out*), técnica em que o plano vai sendo escurecido até ficar sem nenhuma imagem (LEONE; MOURÃO, 1993). Possivelmente, esse recurso estético pode ter sido escolhido para não mostrar, de forma violenta, o fim da personagem.

Figura 13 - A escolha



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h36min36s; 02h36min37s; 02h37min02s; 02h37min14s).

A análise da personagem Luzia tanto no texto literário quanto no fílmico, permite uma reflexão acerca da condição da mulher sertaneja, no início século XX, que não difere, guardadas as peculiaridades próprias da região, da condição subalternizada da mulher na capital ou nas demais regiões do país naquela época. Luzia é uma mulher pobre que carrega o estigma da deficiência, “a que não serve para o casamento”, o único destino considerado honroso para uma mulher nos anos de 1930. Percebendo, então, que ficaria sozinha, opta por aceitar o chamado do cangaceiro e segue com o bando sem resistências.

No cangaço, Luzia conseguiu empoderar-se, tornando-se a líder do grupo, apesar do pouco espaço reservado às mulheres nesse ambiente em demasia masculino. A personagem representa, nessa ficção, o protagonismo das mulheres nesse movimento, conhecido historicamente pela liderança masculina. Nesse sentido,

ao trazer a perspectiva do feminino, na maioria das vezes, silenciada pela história oficial, as ficções de Frances Peebles e de Breno Silveira contribuem para compor a memória do cangaço, a partir do entendimento da memória como um instrumento e um objeto de poder (LE GOFF, 1990). A partir de produções como essas, as vozes das mulheres, normalmente, silenciadas na história, na literatura e nas produções audiovisuais, podem ser evidenciadas, mostrando a história de lutas, de fracassos e de vitórias das mulheres. Nota-se também que essas ficções destacaram o sentimento de fraternidade, pelo viés da união e do companheirismo entre as irmãs, que se constituiu em um elo de fortalecimento no enfrentamento de suas adversidades.

A trajetória da personagem Luzia demonstra as possibilidades e limitações que são impostas às mulheres. Trata-se de uma história emancipatória de quebra de paradigmas que são alicerçados pelos valores patriarcais, os quais ainda se fazem presentes na atualidade. Nesse sentido, as ficções aqui analisadas constroem um discurso que tensiona questões sociais, culturais e de gênero, propiciando discussões que ainda são motivos de luta da sociedade. Constituem-se, assim, em um ato de memória que se reveste, conforme aponta Márcia Santos (2007), de uma intencionalidade que para além da perspectiva de “conhecer o passado”, reconstruí-lo, delimita também ações e reações necessárias ao exercício político, seja ele individual ou coletivo, marcando identidades e lutas.

Segundo o historiador Albuquerque Júnior (2013), é importante desnaturalizar as figuras e os papéis de gênero, fazendo-os retornar à sua historicidade, à sua dispersão constitutiva, permitindo pensar outras formas possíveis de ser homem e ser mulher no Nordeste, para além do estereótipo do macho e sua companheira submissa. Nessa perspectiva, observa-se que o romance e o filme aqui analisados, dentro do espaço do campo da ficção, a partir da representação da personagem Luzia, preenchem uma lacuna nas representações da história do cangaço nordestino, rememorando as lutas das mulheres numa região, da qual elas foram sistematicamente excluídas.

3.3 A MULHER NA ALTA SOCIEDADE NORDESTINA

Diferente da irmã Luzia, Emília era uma moça, sem qualquer deformação física, “apta” para casar-se, segundo os padrões do início do século XX. Emília deveria, portanto, comporta-se como uma “moça de família” já que, a essa época, o primeiro

controle à sexualidade feminina era a exigência da virgindade da mulher antes do casamento.

Certa vez, Emília viu, num dos exemplares de revistas femininas da época que sua patroa lhe dava, a moda que circulava na capital: o corte feminino de cabelos curtos, à *la garçonne*³⁶. Decidiu seguir a moda e cortou seus cabelos bem curtos, o que a fez ter que usar lenço na cabeça sempre que saía de casa.

- Tenho de pôr o lenço hoje, tia? – perguntou Emília.
- Claro – respondeu Sofia. – Vai usá-lo até o cabelo voltar a crescer.
- Mas, lá na capital, todo mundo está usando o cabelo desse jeito.
- Não estamos na capital.
- Por favor, tia. Só hoje. Só para a aula de costura!
- Não – retrucou a tia, abanando o fogo com mais força. As brasas reluziram, alaranjadas.
- Mas fico parecendo uma colhedora de café.
- Melhor parecer uma colhedora de café do que uma moça fácil! – esbravejou Sofia (PEEBLES, 2009, p.29-30).

Assim sendo, tia Sofia, responsável por guardar as honras das sobrinhas, educou-as para não serem confundidas com “mulher de vida fácil”, pois “o valor de uma moça está na sua capacidade de se manter intocada” (PEEBLES, 2009, p.63).

Muitos jovens lavradores iam à casa de Emília fazer-lhe a corte, mas eram desprezados pela moça, que sonhava casar-se com um homem da capital, que a levasse embora do sertão. Vendo que a sobrinha rejeitava todos os pretendentes de Taquaritinga, tia Sofia sempre lhe lembrava que não se esquecesse de sua origem. Emília compreendia o que o alerta da tia queria dizer: “(...) lembre-se das manchas alaranjadas nos seus pés, dos calos da agulha nos seus dedos, das roupas feias que você usa. Lembre-se que é filha de uma colhedora de café e do bêbado da cidade” (PEEBLES, 2009, p.58). Assim, embora correspondesse ao padrão de beleza da época exigido para o matrimônio, o fato de ser uma moça pobre era um empecilho, já que o casamento estava estritamente relacionado com os interesses patrimoniais socioeconômicos a zelar das classes dominantes, conforme expõe a historiadora Rachel Soihet (2011).

O primeiro rapaz que chamou a atenção de Emília foi o professor Célio, que lhe ministrava aulas de costura. O moço vinha de São Paulo, para onde voltaria quando

³⁶ Em dezembro de 1924 a *Revista Feminina* já indagava se o cabelo curto não seria “um sintoma da emancipação do belo sexo”. Devia ser, já que a própria revista identificava, pelo corte dos cabelos, a escultora, a literata, a estudante, a datilógrafa, a *sportswoman* (MALUF; MOTT, 1998).

o curso terminasse. Chateada com as diversas indagações de Luzia a respeito desse interesse dela no professor, Emília imaginou, então:

E, qualquer dia desses, ele a levaria para uma cidade de verdade, com postes de iluminação, bondes e restaurantes. Nunca tinha ido a um restaurante na vida. Ele a levaria para uma cidade onde as pessoas sabiam ler e escrever, assinavam o nome com canetas-tinteiro de verdade em vez de pressionar o dedo num mata-borrão e deixar, nos documentos, a impressão digital dos analfabetos. Uma cidade onde não havia seca no verão e enchentes no inverno; onde a água corria brandamente pelos canos e ralos. Imaginava a sua casa, um lugar com piso ladrilhado e fogão a gás. Imaginava a própria desforra – como deixaria Luzia ali mesmo, no meio daqueles bodes, daquelas fofocas e daqueles homens banguelas. Até que, um dia, voltaria para encontrar Luzia velha e solitária (PEEBLES, 2009, p.58-59).

Diferentemente dos planos de Emília, Luzia não viveu solitária, esperando o seu retorno na velhice. Pelo contrário, Luzia decidiu ir embora primeiro, seguindo com um bando de cangaceiros. O flerte com o professor não foi à frente e, em pouco tempo, Emília estava sozinha, pois sua tia Sofia morreu de desgosto com destino da sobrinha Luzia.

A vida de Emília muda quando ela conhece um jovem chamado Degas, que era de Recife e estava passando as férias de inverno na casa do amigo Felipe, filho do coronel Pereira e de D. Conceição, para quem ela trabalhava. Os dois se aproximaram e Degas passou a acompanhar Emília no retorno para casa. Em pouco tempo, todos comentavam aquelas caminhadas de uma moça sozinha com um rapaz.

Mesmo assim a vizinhança ficava se perguntando o que um rapaz da cidade, estudante universitário, poderia querer com uma bela órfã. Na feira, as mulheres julgavam saber a resposta para essa pergunta e fofocavam bem alto sempre que a moça passava por suas barracas: “Essa menina não vai poder mostrar os lençóis da cama depois da noite de núpcias” (PEEBLES, 2009, p.130-131).

Segundo a historiadora e feminista francesa Yvonne Knibiehler (2016b), por volta do século VII antes de nossa era, o sangue surge como prova da virgindade. Inicialmente, o sangue da última menstruação comprovava que a moça não estava grávida, sendo o sinal de sua virgindade. Posteriormente, o tipo de sangue muda: o da menstruação é substituído pelo da defloração. Assim, a defloração com sangue é transformada em emblema, se não prova, da virgindade feminina, atendendo à satisfação masculina por muito tempo na história das mulheres.

Para evitar mais falatórios, Felipe passou a acompanhar os passeios de Emília e Degas. Num desses passeios, Degas a pede em casamento:

– Recebi um telegrama do meu pai – disse ele. – A greve acabou. Tenho de voltar para o Recife.

(...)

– Emília – disse ele, com um suspiro. – Já faz muito tempo que perdi a prática de construir castelos no ar. Tanto você quanto eu temos as nossas necessidades. Você precisa ir embora daqui, e eu preciso... – Baixou o tom da voz. (...) – Vou voltar para a capital – prosseguiu ele –; se aceitar, virá comigo. Será mais que uma visita. Vai ser como minha esposa.

(...)

Emília concordou com um aceno de cabeça (PEEBLES, 2009, p.131-132).

Na mesma semana, todos da cidade ficaram sabendo do noivado de Emília e Degas. Os boatos eram de que Degas tinha desonrado a moça e o coronel havia obrigado o seu hóspede a se casar imediatamente. Nem Degas nem Emília preocuparam-se em desmentir os comentários. Para Emília, o importante era ir embora daquela cidade, conforme confessou ao padre. “(...) a maioria das moças de Taquaritinga se casa por necessidade e não por amor” (PEEBLES, 2009, p.132). A fala da personagem evidencia a noção do casamento como garantia de sustento para a mulher, sendo um “bom partido” o marido que era capaz de manter a sua família (PINSKY, 2011).

Na adaptação fílmica, a personagem do professor Célio foi suprimida da história e apenas a personagem de Degas (Rômulo Estrela) é mantida no enredo do filme como esse homem que poderia levar Emília embora do sertão. Degas era homossexual e viu em Emília, uma pobre moça desamparada do interior, a mulher ideal para acobertar a sua orientação sexual. Na cena em que Degas pede Emília em casamento, há a presença de Felipe, que acompanhava, de longe, o passeio do casal. Antes do pedido de casamento, Degas olha para Felipe, que acena com a cabeça, confirmando o que deveria ser feito. Emília aceita o casamento, que ocorre lá mesmo, em Taquaritinga do Norte (FIGURA 14).

Figura 14 - A realização de um sonho



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h17min01s; 00h29min43s; 00h38min20s; 00h38min49s; 00h39min09s; 00h39min40s).

Logo após o casamento, Emília e Degas pegaram o trem noturno para o Recife. Ao chegar à capital, enquanto estava a caminho da casa dos sogros, Emília tentava reconhecer as paisagens e as mulheres bem-vestidas que tinha visto nas fotografias de Recife que ela havia recortado das revistas. Quando chegou à casa dos Coelhos, Emília chorou de alívio ao ver aquela casa de dois andares, que para ela pareceu um bolo de noiva.

A primeira pessoa para quem Emília foi apresentada foi a sua sogra, D. Dulce Coelho, que a pegou pelo braço para mostrar-lhe a casa. A primeira repreensão que a sogra fez foi quanto ao vocabulário de Emília, indicando-lhe que esquecesse determinadas palavras. A cabeça deveria estar sempre erguida. Segundo D. Dulce, a nora iria sofrer críticas mais duras que as delas.

– Significa que você agora é uma Coelho – disse enfim. – Não faço ideia de quais são as suas intenções. Não sou clarividente. É inútil e indelicado eu ficar tentando imaginar o que a preocupa. Sei que isso representa uma melhora considerável com relação à vida que levava antes. Também tenho certeza de que sabia disso ao se casar com o meu filho. O que você talvez ignore é a responsabilidade que vem junto com a sua boa sorte. Vai ter de viver à altura do seu novo nome. E Degas, o pai dele e eu temos de zelar para que seja assim. Agora, a responsabilidade é nossa. Porque qualquer coisa que você diga ou faça a partir de hoje vai se refletir sobre todos nós. Entendeu? (PEEBLES, 2009, p.193-194).

O discurso de D. Dulce reproduz a troca implícita existente no casamento na classe dominante. A esse respeito, afirmam as historiadoras Marina Maluf e Maria Lúcia Mott (1998, p. 381-382):

Não se pode esquecer ainda que a contrapartida do marido provedor era a mulher responsável pela honra familiar. Ou seja, em troca do sustento garantido, a mulher casada deveria se distinguir socialmente, respeitando os ditames da moral e dos bons costumes, evitando assim incorrer em injúria grave, definida como o procedimento que "consiste em ofensa à honra, respeitabilidade ou dignidade do cônjuge". Isso significa dizer que o julgamento do comportamento do marido pela sociedade dependia em grande parte do comportamento da mulher.

Sobre as obrigações da mulher casada, é importante notar que, na ficção de Peebles, Dr. Duarte, o pai de Degas, não é o único responsável por essa imposição dos valores patriarcais à família Coelho. A sua esposa, D. Dulce, é a representação da mulher de classe dominante que tinha o papel de procriadora e transmissora desses valores que sustentam a família tradicional. Ainda conforme Maluf e Mott (1998), o pensamento vigente, no Brasil, sobre as mulheres nas três primeiras décadas do século XX, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes de reformistas, acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais. As representações do comportamento feminino ideal limitaram o horizonte das mulheres ao recôndito do lar e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-las no papel de “rainha do lar”, sustentado pelo tripé mãe-esposa-dona de casa.

Durante o jantar, Emília conheceu seu sogro, Dr. Duarte Coelho, que lhe falou sobre suas propriedades, explicando-lhe a diferença entre as famílias da sociedade recifense. Havia as famílias tradicionais - aquelas que tinham perdido a sua fortuna,

mas mantinham o seu prestígio, e as famílias novas - aquelas que se interessavam pelos negócios. Após o jantar, Emília recolheu-se ao quarto para, enfim, ter sua noite de núpcias. Degas, porém, olhou-a e disse-lhe que estavam cansados e que precisavam dormir. A ansiedade de Emília foi substituída pela frustração, sentimento que se estendeu pelos demais dias.

No filme, na cena da primeira noite do casal, Emília aparece no quarto, colocando a sua melhor camisola. Deita-se em uma posição que lhe parece atraente e aguarda o marido. O olhar de expectativa que ela dirige a Degas é desfeito quando ele se vira para o outro lado da cama e dorme, alegando cansaço (FIGURA 15).

Figura 15 - A frustração



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h49min22s; 00h49min43s; 00h50min11s; 00h51min18s).

A cena é acompanhada pela música instrumental de Gabriel Ferreira, que intensifica a situação de frustração da personagem com relação ao que imaginou para aquela noite. Em sua cena seguinte, Emília já aparece aprendendo regras de etiqueta (FIGURA 16).

Figura 16 - Uma Duarte Coelho



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h52min17s; 00h52min43s; 00h53min22s).

Diante da mesa posta, estão Emília, a sogra e a empregada da casa. A imagem reproduz as diferenças de classe e raça que perpassam a dimensão do gênero. A única personagem negra da narrativa fílmica, Raimunda, interpretada pela atriz Jussara Mathias, é a empregada que serve a uma mulher branca e rica, que está ensinando a mulher não branca (sertaneja) a comportar-se como uma mulher da alta sociedade. Nesse sentido, bell hooks (2019) lembra que, mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, seus corpos e seres estão lá para servir, aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico. Nessa cena, D. Dulce diz à nora que ela não pode ignorar a responsabilidade que a boa sorte desse casamento lhe trouxe. Em outras palavras, já que esse casamento propiciou a Emília uma mudança de condição social, restava-lhe, portanto, aceitar e reproduzir a ordem dos bons modos e da submissão imposta às mulheres casadas pela alta sociedade.

Depois que voltou para a universidade, Degas mal dirigia a palavra a Emília. Saía depois do café da manhã e só voltava tarde para o jantar. De dia, tratava-a com educação, dando-lhe um beijo na bochecha antes de sair. De noite, depois que a esposa já estava deitada, ele entrava no quarto, pegava o pijama e se dirigia ao quarto de solteiro.

Vivendo um casamento bem diferente do que sonhou, Emília passa seus dias, enfrentando o vazio daquela casa. Um dos cômodos que lhe chamava atenção era o escritório do seu sogro. Lá estava a coleção dos estudos frenológicos de Dr. Duarte. Ao ser flagrada pelo sogro no escritório, ele aproveitou para explicar-lhe um pouco sobre seu trabalho, que procurava investigar tipos criminosos, sob a crença de que eles são identificáveis, mensuráveis e previsíveis. Seus estudos apoiavam-se em teses que defendiam que os criminosos precisavam ser definidos para serem contidos, controlados ou curados, sendo esta a única forma de purificar o Brasil e sanar os seus males sociais.

Naquele momento, os cangaceiros eram o alvo das investigações de Dr. Duarte e Emília precisaria esconder do sogro que tinha uma irmã no cangaço. Entretanto, durante essa conversa, essa não foi a sua maior perturbação, o que a desestabilizou, porém, foi ter descoberto como o seu casamento foi aceito pela família do marido. Dr. Duarte disse-lhe:

– Devo confessar que fiquei chocado quando recebi os telegramas de meu filho sobre a sua... a sua ligação. No início, achei que fosse mais uma de suas histórias. Mas é claro que eu queria que ele assumisse uma atitude honrada. E, depois de refletir um pouco sobre o assunto, passei a gostar da ideia. É evidente que não gostaria que ele manchasse a honra de uma moça honesta! – prosseguiu, enrubescendo. – O que quero lhe dizer é que fiquei aliviado ao vê-lo arranjar uma esposa. Uma boa moça do interior: é tudo de que ele precisava (PEEBLES, 2009, p.212).

A fala do sogro de Emília menciona a importância da castidade da mulher para “honra familiar”. No começo do século XX, ainda permaneciam as heranças europeias do medievo que valorizavam a pureza sexual das mulheres e condenavam as que se deleitavam no sexo (PINSKY, 2012). Entretanto, observa-se no discurso de Dr. Duarte que sua decisão de aceitar o casamento do filho com uma moça pobre do interior se deu, sobretudo, por outro motivo: pela imposição da heteronormatividade, já que havia a suspeita da homossexualidade de Degas, ainda desconhecida por Emília.

Indignada com a calúnia de ter tido sua honra manchada, Emília foi tirar satisfações com Degas. Ele afirmou que era a única maneira de seus pais concordarem. Nessa época, embora o modelo de casamento romântico já estivesse se instaurando, em muitas famílias das classes dominantes, o matrimônio ainda era feito seguindo motivações de interesse econômico, político e étnico, em que a escolha do futuro marido ou mesmo da futura esposa, dos filhos, era feita pelos patriarcas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Assim, dizer ao pai que tinha desonrado Emília foi a alternativa que Degas encontrou para que seu casamento com uma moça pobre do interior fosse aceito.

Apesar da justificativa de Degas, Emília exige que o marido diga a verdade aos pais, mas ele se recusa. Degas aproveita o momento para ameaçar a esposa, lembrando-lhe que foi horrível o que aconteceu com Luzia: ter sido levada por cangaceiros. Abraçando Emília, Degas a “tranquiliza”:

– Não fique chateada – disse Degas, abraçando-a com força. – Não contarei a ninguém o que aconteceu com sua irmã. Meu pai é perverso com relação a essas coisas. Ele se intitula uma autoridade em termos de criminosos. Na verdade, não tem noção do que está dizendo; tudo o que faz é acrescentar uma pitada de matemática às conclusões a que chega para que elas pareçam coisa de especialista. – Ele a soltou. Quando voltou a falar, foi num tom de voz mais baixo. – Temos de ser discretos com os seus problemas familiares, Emília. O que fere a sua reputação fere a minha, e vice-versa. É como a história que contei aos meus pais: verdade ou não, não nos faria nenhum bem, nem a você

nem a mim, que isso se espalhasse. Essa é a nobreza do casamento: temos o compromisso de proteger o outro dos falatórios (PEEBLES, 2009, p.216).

A partir dessa conversa, Emília conhece um dos vínculos que une as famílias das classes favorecidas: o interesse para a manutenção dos privilégios. No sertão de Pernambuco, ela tinha a vivência de uma família não tradicional, a qual era sustentada por vínculos de afeto que a uniam a sua irmã e a sua tia. Na alta sociedade da capital, ela se depara com outro conceito de família, que se sustenta pelas necessidades. Ela percebeu, nesse momento, que se estabeleceu um pacto entre ela e Degas. Trata-se do casamento como um contrato tácito de troca, que estabelece que o sustento econômico e a proteção sejam dados pelo homem em troca da subordinação da mulher em todos os aspectos. Tal contrato é subjacente ao contrato social, sendo a base do patriarcalismo (PATEMAN, 1993). No caso de Emília, estaria obrigada a aceitar um casamento de aparências, em troca da manutenção do seu segredo de ter uma irmã cangaceira.

No filme, Emília observa, no escritório do sogro, um feto deformado dentro de um vidro, quando é interrompida pela chegada dele (FIGURA 17). Dr. Duarte explica a Emília que, se esse feto sobrevivesse, certamente seguiria as tendências criminosas da mãe. Ele também fala sobre os cangaceiros, como pessoas que já nasceram para o mal, deixando Emília desconcertada. Emília observa aquele feto condenado, preso dentro das paredes daquele vidro. A imagem pode ser entendida como uma metáfora visual que sinaliza a vida que Emília terá dentro daquela casa, sendo aprisionada pelos estereótipos socioeconômicos, machistas e patriarcais da época.

Figura 17 – Aprisionada pelas normas sociais



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h57min47s; 00h57min53s; 00h58min11s).

Degas chega ao escritório, interrompendo a conversa, e o pai lhe diz que ele escolheu a moça mais bonita de Taquaritinga. Degas lhe responde: “Bonita e prendada que só ela.” (ENTRE irmãs, 2017, 00h59min31s), ratificando o ideal de que

uma esposa deveria ser bela e dedicada aos afazeres domésticos. A esse respeito, Del Priore (2016) afirma, em entrevista, que a beleza da mulher passou a ser uma característica determinante nos séculos XX e XXI, mas recato e ser uma boa dona de casa acompanharam a história da mulher brasileira desde sempre. No século XIX, ser dona de casa era uma característica importante, voltar-se para as atividades domésticas, estar ocupada dentro de casa. Segundo a historiadora, essa é uma permanência que está presente até hoje, apesar das rupturas ocorridas, especialmente na década de 1970, com a chegada da pílula anticoncepcional, a inserção da mulher no mercado de trabalho, o que faz determinadas mulheres que participaram dessas rupturas reagirem a esse modelo de permanência. Em seus termos, é importante atentar para o fato de que o Brasil não é o mesmo. O Brasil das capitais, do Rio de Janeiro, de São Paulo, onde se tem o movimento feminista organizado, mulheres em cargos de comando, mulheres formadas pela universidade, não é o mesmo do interior. Assim, em muitas localidades brasileiras, sobretudo no interior do Brasil, onde ainda vive 20% da nossa população, adjetivos como esses ainda podem fazer a diferença, sendo considerados características importantes para a escolha de uma esposa.

Mesmo diante de um casamento por conveniência, Emília tinha esperanças de que as coisas mudassem. Assim, a fim de se tornar uma mulher refinada, Emília tomava aulas de etiqueta com a sogra. Acreditava que, se aprendesse as regras do seu novo mundo, Dona Dulce passaria a respeitá-la e Degas a tocaria como um marido deve tocar a esposa.

Além das regras de etiqueta, D. Dulce menciona que Emília precisava despertar o interesse do marido.

Nenhum homem sabe exatamente o que quer. Especialmente Degas. Ele é muito suscetível às más influências, como aquele tal de Felipe. Mas, agora, você é sua esposa e precisa influenciá-lo. Faz parte das tarefas de uma esposa treinar o marido para ter preferências. Com isso, ela pode lisonjeá-lo, correspondendo a tais expectativas. É assim que uma esposa se torna indispensável. Torna-se mais que uma simples falta de juízo momentânea (PEEBLES, 2009, p.222).

O discurso de D. Dulce representa o pensamento de que a esposa era valorizada por sua suposta capacidade de indicar “com a luz do seu olhar, o caminho do amor e da felicidade àqueles que a rodeavam”. Considerá-la a rainha do lar, a

principal responsável pela felicidade doméstica, significava não somente atribuir-lhe um poder intransferível e significativo sobre a família, mas também reforçava o papel central da família na vida da mulher e sua dependência em relação aos laços conjugais (PINSKY, 2011).

Após muitas aulas de etiqueta, D. Dulce marcou o primeiro passeio com Emília, pois já era hora da nora pôr em prática o que aprendeu. Na Praça Derby, Emília passou a conhecer as mulheres da sociedade recifense. O primeiro convite que recebeu para uma visita foi da baronesa Margarida Lapa. Degas observou que se tratava de uma visita importante, já que a baronesa era a única mulher sócia do Clube Internacional. Para D. Dulce, a visita era preocupante. Lindalva, a filha da baronesa, era uma sufragista. Ela precisava acompanhar a nora naquela visita.

A filha da baronesa tinha acabado de retornar a Recife, após sua formatura em Literatura Portuguesa, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Quando se conheceram, Lindalva considerou que Emília era diferente da maior parte das mulheres do Recife, e não poderia, por ter se casado, transformar-se em uma dona de casa. “Os Coelho não podem mantê-la trancada em casa para sempre. Especialmente alguém como você, uma trabalhadora! Tenho certeza de que, antes, você tinha uma vida social” (PEEBLES, 2009, p.231). Esse discurso representa as mudanças das aspirações das mulheres brasileiras, a partir de fins do século XIX, com o advento da República. Ao lado das mulheres pobres, desde sempre inseridas no mercado de trabalho, passaram a buscá-lo também aquelas dos segmentos médios e mesmo mais elevados da sociedade. As mulheres da alta burguesia passaram, então, a desejar a realização profissional e a autossuficiência econômica (SOIHET, 2012). Nas palavras da feminista Bertha Lutz, em carta enviada à *Revista da Semana*, em fins de 1918:

(...) poder trabalhar é determinante, pois propicia às mulheres os meios de subsistência, livrando-as de uma “dependência humilhante para elas” e “nefasta para os homens”, e favorece o amadurecimento da personalidade feminina, ajudando a “disciplinar a vontade e educar o pensamento” (SOIHET, 2012).

Lindalva é a personagem que representa, no romance, os ideais do feminismo das mulheres de classe média dos anos de 1930, que tinha por principal bandeira a luta pelo direito do voto feminino. “Votar, argumentava ela, era um dever moral como outro qualquer: criar os filhos, cuidar da casa e preparar os jovens líderes do futuro”

(PEEBLES, 2009, p.309). A justificativa da personagem representa o pensamento da época, que impunha a divisão das atribuições entre mulheres e homens. Assim, a conquista dos novos direitos de participação na política não implicava uma reformulação no âmbito das obrigações familiares distintas para mulheres e homens; às mulheres ainda cabia a responsabilidade total pelas atividades domésticas e pela socialização dos filhos na primeira infância (SOIHET, 2012).

Tal como registrado pela história do sufragismo brasileiro, as feministas das classes média e alta, em sua maioria, não incluíam entre as suas reivindicações o direito ao divórcio ou à posse de bens próprios, mantendo tais liberdades afastadas da sua campanha. Conforme aponta a historiadora Branca Alves (2019), as sufragistas brasileiras atuaram com campanhas de imprensa e concentrando-se na tática de *lobby* para obter reformas jurídicas por meios pacíficos. Assim, na tentativa de convencer os legisladores, as feministas resolvem deixar de lado reivindicações como o divórcio, o amor livre e as críticas à estrutura familiar, educacional e religiosa. Nesse sentido, é importante mencionar que, embora a maioria das militantes buscasse revestir o seu discurso de um tom moderado, nessa mesma época, destacaram-se ainda mulheres ativistas de outras linhas, que explicitavam bandeiras mais radicais, como a defesa do amor livre e do controle da natalidade, e/ou apoiavam reivindicações especificamente anarquistas ou comunistas alimentadas nos meios operários (SOIHET, 2012). Esse contexto explica o porquê D. Dulce não queria sua nora em companhia de uma sufragista.

Ainda segundo Alves (2019), as ações que se delinearão em meados da década de 1910-1920 e pautaram toda a luta sufragista no Brasil seguiu a corrente “bem-comportada” americana da *Nawsa* (National American Woman’s Suffrage Association), afastando-se dos combates mais radicais, tais como a estratégia de luta de parte das sufragistas inglesas, cujos métodos incluíam confrontação e vandalismo. Tal atuação era lamentada pela personagem Lindalva: “Afim, as feministas brasileiras não eram como aquelas britânicas radicais que se martirizavam e bombardeavam prédios, como Lindalva vira e mexe repetia, e Emília sempre notava amargura em sua voz” (PEEBLES, 2009, p.327).

No que se refere à extensão e penetração social do movimento, a ficção de Peebles também se baseou na história: o sufragismo brasileiro ficou bastante limitado à elite local. Segundo Soihet (2012), as mulheres que aqui lideravam a luta pelo voto eram em sua maioria de segmentos elevados da sociedade; intelectualizadas,

parentes de políticos importantes ou de outras figuras nacionais de relevo. Mesmo sendo um movimento articulado às elites, várias militantes estavam também preocupadas em garantir conquistas para os trabalhadores, particularmente, às mulheres das classes trabalhadoras. Entretanto, isso não foi a prioridade do movimento. Assim foi também a representação no romance: as mulheres exigiam o direito ao voto, mas não se envolviam em discussões políticas, apenas eram defensoras das opções dos maridos. As famílias antigas não eram partidárias de Vargas. Já a maioria dos chefes das famílias novas, entre os quais se incluía o sogro de Emília, acreditava que Vargas modernizaria o Brasil (PEEBLES, 2009).

Ao saber do interesse de Emília pelo movimento sufragista, Degas comenta: “– Ah, esqueci. Você é *suffragette* – observou ele, rindo. – Por favor, Emília! Você é bonita demais para ser uma delas... Não quero nem imaginá-la de óculos, usando esses sapatos rasinhos e pregando a liberdade” (PEEBLES, 2009, p.324). O comentário de Degas refere-se às caricaturas publicadas na imprensa, a qual ridicularizava a luta pelo voto feminino, com argumentos de que as mulheres queriam trocar de lugar com os homens ou deixariam de bem cumprir suas funções domésticas e seu papel de mãe (SOIHET, 2012). No começo do século XX, a tomada do poder pelas mulheres que, nas praças públicas, gritavam *slogans* em defesa de seus direitos de cidadã, parecia uma ameaça real aos homens das elites do Nordeste, conforme expõe Albuquerque Júnior (2013).

Nesse sentido, Dalila dos Santos (2018) cita como exemplos de mulheres nordestinas que se destacaram, nessa época, na busca por direitos, em especial, o voto e a educação: Nísia Floresta, do estado do Rio Grande do Norte, escritora, considerada por muitos a primeira feminista brasileira; a também potiguar, Celina Guimarães Viana, a primeira eleitora de que se tem registro no Brasil, ao votar em 5 de abril de 1928; Alzira Soriano, eleita, em 1929, a primeira prefeita no Brasil, em Lajes, interior do Rio Grande do Norte.

No filme, Lindalva é também uma mulher que desafia os padrões sociais vigentes. Seu vestido e acessórios já demonstram a sua ousadia e sensualidade. Na cena em que conhece Emília, ela está com um vestido longo vermelho, braços desnudos, maquiada e com as unhas pintadas de vermelho. O figurino, de Ana Avelar, e a caracterização, de Martín Macías Trujillo, destacam Lindalva ao lado de Emília, que está com um vestido com mangas, de tom azul claro, e não usa maquiagem. O

breve encontro que tiveram anunciou o começo de uma relação de amizade (FIGURA 18).

Figura 18 - Uma relação afetuosa



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h12min38s; 01h12min42s; 01h12min43s; 01h13min33s).

Emília comenta com Lindalva que já fazia tempo que estava em Recife e ainda não tinha visto o mar. Lindalva, então, pega seu veículo e a leva para conhecer o mar. A imagem de Emília chorando, vendo o mar pela primeira vez, é enriquecida pela música instrumental de Gabriel Ferreira que contribui para a emoção da cena. Ao ver a emoção de Emília, Lindalva propõe que elas tirem suas roupas e entreguem-se ao mar de corpo e alma (FIGURA 19).

Figura 19 - O mar



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h16min11s; 01h16min16s; 01h18min37s; 01h18min53s).

O cineasta Breno Silveira faz menção à alusão sertão-mar, também encontrada em outros filmes nacionais ambientados no sertão nordestino, como, por exemplo, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, dentre outros. No entanto, percebe-se que Silveira expande a noção da imagem sertão-mar para mostrar, nessa cena, a subjetividade da sertaneja, na primeira vez que viu o mar, destacando o seu corpo nu, uma metáfora da liberdade. É uma das primeiras cenas de riso e de felicidade de Emília, depois que chegou ao Recife, ilustrando o início de uma relação afetuosa.

A liberdade sentida por Emília ao conhecer o mar contrapõe-se à sua vivência na casa dos sogros. Conforme descrito no romance, Emília sentia-se apertada, enclausurada, incapaz de respirar. “Às vezes, quando se sentava à mesa dos Coelho para o café da manhã ou se deitava na cama, tinha uma vontade louca de gritar ou assobiar, pedindo socorro” (PEEBLES, 2009, p.239). Dentro desse espaço familiar sufocante, Emília ainda tinha de lidar com a falta de desejo do marido. O motivo dessa rejeição foi elucidado, quando ela descobre a homossexualidade de Degas, na ocasião do baile de carnaval, ao vê-lo tocar delicadamente Felipe, amarrando-lhe o lenço da fantasia de cigano. Conforme exposto por Albuquerque Júnior (2013), numa sociedade pensada no masculino, o carnaval era um momento de feminização da sociedade, momento de luxo, fantasia, sedução, mascaramento. Momento de leveza, de delicadeza, de erotismo. A visibilidade de homossexuais aumentava nessa ocasião, que oportunizava um momento de brincar com os códigos sociais, um ultrapassar de fronteiras estabelecidas pelos costumes, valores e hábitos, um momento de invenção do novo, de criação, de confusão de fronteiras, de horizontalização das relações e questionamento das hierarquias, de brincar com as identidades e construir o diferente.

Atordoada com o que presenciou, Emília sai do clube e volta para casa, recordando-se do que viu no baile:

(...) lembrou das mãos do marido atando com todo o cuidado o lenço de cigano, e teve uma certeza assustadora: tinha feito uma péssima escolha. E todos à sua volta – d. Dulce, as criadas da casa, até aquelas moças da família Raposo – pareciam desconfiar do que ela agora sabia: que Degas era incapaz de tecer aqueles vários fios invisíveis que fazem a felicidade de uma mulher (PEEBLES, 2009, p.244).

No filme, o olhar de Emília traduz a sua decepção ao descobrir a homossexualidade do marido. Num canto recuado do salão do baile de carnaval, Emília avista Degas em companhia de Felipe e flagra um beijo entre os dois. A cena é filmada por meio da câmera “subjéctiva”, isto é, cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar de uma personagem (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET, 2009). Assim, através do olhar de Emília, o espectador ver a cena do beijo entre Degas e Felipe, podendo compartilhar o sentimento de desilusão da personagem (FIGURA 20).

Figura 20 - A decepção



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h21min10s; 01h22min17s; 01h22min56s; 01h22min59s; 01h23min11s; 01h23min15s).

Em casa, Emília chora, recordando-se da conversa que teve com a irmã, quando eram pequenas, sobre o que será que acontecia entre um homem e uma mulher. A cena é acompanhada novamente pela música *Mulher rendeira*, a canção que era cantada pelas irmãs no sertão, ativando nossa memória afetiva para a relação de cumplicidade entre elas. Mais tarde, Degas chega e indaga por que Emília veio embora sozinha, alegando que no dia seguinte a cidade inteira estaria falando. Emília pouco se importa e pergunta-lhe o porquê ele nunca a beijou como um homem beija

uma mulher. Degas, então, aproxima-se de Emília e os dois têm a sua primeira relação sexual, desprovida de carinho e desejo, conforme narrada no romance, constituindo-se no cumprimento do “débito conjugal”, como, provavelmente, deve ter sido para muitas mulheres de classe média da época:

Os lençóis lhe pareceram ásperos ao roçar suas costas. As mãos dele estavam frias. Começaram a se mover com alguma hesitação, mas, depois, ganharam força, passando a agarrá-la e empurrá-la como se ele a estivesse moldando com os dedos esguios. Em pouco tempo, Degas tinha tirado a sua calcinha. A combinação estava toda embolada na altura de seus quadris. Ele era muito pesado. O peito de Emília mal podia subir ou descer. Ela foi ficando sem fôlego. E com dor de cabeça. Fechou os olhos e se lembrou da casa de farinha em Taquaritinga: aquele calor úmido, aquele cheiro acre de mandioca, aqueles homens e mulheres suados curvados diante dos tubérculos claros que eram raspados, prensados, amassados e triturados até se transformarem em algo inteiramente diferente (PEEBLES, 2009, p.-245-246).

Observa-se, nesse fragmento, a representação da frieza de uma relação sexual em que o homem não se importava com o prazer da mulher. Trata-se de uma prática sem nenhuma entrega, sem indícios de erotismo nem de preocupação com o prazer sexual da esposa, sendo o sexo resumido a mais uma obrigação do casamento. Dificilmente seria diferente, já que Degas era homossexual e não sentia atração por mulheres. No entanto, é importante destacar que, para além desse motivo, nessa época, a afinidade sexual do casal era um fator menos importante no ideal de felicidade conjugal. A esposa perfeita era antes de tudo o complemento do marido no cotidiano doméstico e o seu bom desempenho erótico não fazia parte das expectativas sociais (PINSKY, 2011). O sexo para a mulher casada era apenas um dos cumprimentos dos deveres conjugais, para fins de procriação.

Nas telas, as imagens da primeira relação sexual de Emília também evidenciaram a ausência de afetividade entre o casal. Enquanto chora, Emília é penetrada por Degas na tradicional posição do homem deitado por cima da mulher, e o beijo tão esperado por ela não acontece. A cena é, na maior parte do tempo, constituída de planos fechados, que destacam o rosto de Emília e a sua situação de desconforto e de tristeza. A fotografia é escura, a qual, para além de caracterizar a noite, também representa, nessa cena, a situação de clausura a que ambas as personagens estão submetidas pelo sistema patriarcal: um homem que precisa

esconder a sua homossexualidade e uma mulher que precisa da legitimação social de um casamento (FIGURA 21).

Figura 21 - O cumprimento do “débito conjugal”



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h23min36s; 01h27min06s; 01h27min44s; 01h28min02s).

Tanto no romance quanto no filme, a primeira relação sexual entre o casal só ocorreu quando Emília confrontou o marido, após ter descoberto a sua homossexualidade. Conforme exposto na narrativa literária, a vivência da sexualidade de Emília reduziu-se a uma relação sexual por semana, quando o marido a procurava. Essa vivência de um sexo sem prazer não é motivada somente pela circunstância de o casamento de Emília ser de aparências para esconder a homossexualidade do marido, pelo contrário, essa é a representação da norma do amor conjugal, nessa época, sob a égide do patriarcado. O sexo era tolerado no matrimônio somente como fim precípua da procriação, sendo o desejo e o prazer vetado às esposas (SCOTT, 2012). No filme, a pouca vivência sexual de Emília evidenciou-se pela ausência de outras imagens de sexo entre o casal.

Após começar a ter relações sexuais com o marido, Emília passa a evitar uma gravidez através do uso de chás. Apesar de a família Coelho já estar exigindo a vinda de um bebê, Emília, por sua vez, não queria ser mãe, o que era quase um ultraje, em se tratando de mulheres casadas, naquela época. Nas primeiras décadas do século XX, a sexualidade da mulher ainda era reduzida ao "dever conjugal" e ao dever da maternidade, que completava sua feminilidade (PINSKY, 2012).

Assim, embora a maternidade fosse uma “sagrada missão” da qual não se podia abrir mão, o que fez Emília confrontar o marido por nunca terem tido relações

sexuais foi a ausência de afetividade. Lá em Taquaritinga, sempre se imaginou como uma senhora fina, nunca como mãe. Depois de um ano de casada, ela entendeu que uma criança a prenderia à casa dos Coelhos e o que ela queria era um jeito de escapar dali. Assim, depois que Degas passou a ir a seu quarto uma vez por semana, ela passou a tomar diariamente chá de casca de caju roxo. Numa época sem meios eficazes de contraceptivos, essa era uma receita de tia Sofia para algumas de suas clientes casadas e desesperadas, porque não queriam voltar a engravidar. Dr. Duarte já estava atribuindo a infertilidade de Emília a algum transtorno uterino. Nessa época, a virilidade masculina estava fortemente associada ao tamanho da prole, assim, temida e vergonhosa, a esterilidade era sempre atribuída à mulher, esse vaso que recebe um sêmen que se supõe sempre fecundo (PERROT, 2012).

Para revidar a cobrança dos Coelhos por um bebê, Emília decidiu pôr uma das lições que a sogra lhe ensinara em prática: a arte de pedir com discrição. Na ideologia patriarcal dominante, as esposas eram aconselhadas a ceder e a resignar-se em nome da manutenção da felicidade conjugal. Qualquer forma de protesto feminino era desestimulada. A melhor maneira de as esposas fazerem valer sua vontade era usar estratégias sutis e subterfúgios, em outras palavras, aplicar o “jeitinho feminino”. O truque, o “jeitinho”, fazia com que o marido cedesse aos interesses da esposa sem zangar-se com ela e, em certas situações, até mesmo sem o saber. Era tido também como uma receita infalível para manter o marido feliz e fiel; a fórmula do sucesso para tudo (PINSKY, 2011).

Emília queria uma máquina de costura, pois odiava as roupas sem graça que usava. Assim, para ter seu desejo atendido, agiu conforme os conselhos de D. Dulce. “Disse a Degas e ao dr. Duarte que sentia muita saudade de casa. Que sentia falta do barulho da velha máquina de costura, da sensação do tecido deslizando pelas pontas dos dedos” (PEEBLES, 2009, p.315). Degas entendeu e lhe comprou uma Singer a pedal.

Emília passou, então, a costurar suas próprias roupas, que fizeram sucesso nos eventos sociais. No começo do século XX, emergia o tema da evolução da mulher, entendida como passos evolutivos na formação cultural, no trabalho, na emancipação econômica, mas também na ousadia dos trajes (SETTE, 1934 *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Assim, Emília tornou-se uma pessoa influente na moda das mulheres ricas de Recife, as quais passaram a não mais se referir à sua origem ou fazer-lhe perguntas sobre o sertão. Emília sabia que, exceto em questões de moda, aquelas

mulheres de Recife a punham abaixo de si mesmas pelo seu sotaque do interior, por sua incapacidade ou a sua falta de vontade de ter filhos, por seu marido e a sua orientação sexual, que sequer podia ser mencionada.

Embora fosse criticada, os pensamentos de Emília passavam ao largo da maternidade. Assim, com o incentivo de Lindalva, Emília pensa em abrir um ateliê de costura.

Emília seria a força criativa, ao passo que Lindalva ficaria responsável pelas finanças. Sendo uma mulher casada, Emília era legalmente tutelada pelo marido, como uma criança ou um membro demente da família. Qualquer empresa que criassem ficaria em nome de Lindalva; assim, não precisariam da autorização de Degas e não teriam de lhe dar parte dos lucros caso tivessem sucesso. Mas, se fracassassem, Lindalva arcaria com o grosso do prejuízo (PEEBLES, 2009, p.312).

Passado algum tempo, depois dos efeitos da crise de 1929, devido ao *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, Emília e Lindalva abriram seu ateliê de confecções. Para elas, duas mulheres respeitáveis, a confecção deveria ser um *hobby* e não um negócio. Inicialmente, D. Dulce quis esconder a origem pobre e humilde da nora - uma trabalhadora, costureira. “No interior, essa era uma profissão tida em alta conta, mas, no Recife, essa respeitabilidade não existia – as costureiras eram como empregadas ou lavadeiras” (PEEBLES, 2009, p.13). Assim, nos grandes centros urbanos, das mulheres de classes mais abastadas, que almejavam o título de boas esposas, esperava-se que soubessem pilotar uma Singer. Tal talento, porém, deveria ser usado para a confecção das roupas necessárias ao seu lar, não como uma atividade profissional (NEGREIROS, 2018b). Conforme apontam Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2012), profissões como operária, costureira, lavadeira, doceira, florista e artista foram estigmatizadas e associadas à “perdição moral” e até a prostituição. Desse modo, apesar de a loja de Emília fazer muito sucesso, a atividade deveria ser considerada um passatempo, como fazer crochê ou se dedicar a obras de caridade.

Sendo o trabalho feminino considerado legítimo somente quando necessário para o sustento da família, raramente para a realização pessoal (MALUF; MOTT, 1998), o “devido lugar” da mulher casada das classes média e alta era o lar. Contrárias a essa situação, as feministas já reivindicavam, além do exercício do voto, melhores ofertas de educação para as mulheres e o direito de trabalhar, sem precisar, para isso de autorização do marido, como estabelecia o Código Civil de 1916, em vigor à época

(NEGREIROS, 2018b). O correto era a esposa economicamente dependente e satisfeita com o que lhe é dado para as despesas pessoais e domésticas. Assim, o trabalho feminino era visto com ressalvas sob o argumento de que, trabalhando, a mulher deixaria de lado “seus afazeres domésticos” e suas atenções e cuidados para com o marido, ameaçando não só a organização doméstica como também a estabilidade do matrimônio. Outro perigo alegado era a perda da “feminilidade e dos privilégios do sexo feminino – respeito, proteção e sustento” garantidos pelos homens (PINSKY, 2011). Esses argumentos camuflavam outro temor: o trabalho feminino poderia conferir a independência da qual as mulheres precisavam para sair do lugar de submissão que lhes era imposto, como de fato ocorreu, a partir da segunda metade do século XX.

A parceria de Emília e Lindalva pode ser lida como um ato de sororidade, apesar de essa questão não ser pauta do feminismo de 1930 e do termo não ter uso nessa época. Conforme expõe a antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos (2012), especialista no feminismo latino-americano, a princípio, redes de apoio entre mulheres se deram, sobretudo, entre parentas, companheiras e amigas. Essas redes, chamadas por ela de “redes genealógicas de apoios entre mulheres”, remontam a várias gerações de parentas e também a mulheres e a movimentos de protesto do passado reivindicatórios da causa das mulheres. Lagarde ainda afirma que as mulheres não teriam sobrevivido em condições de opressão se não tivessem esses apoios vitais e questiona: o que seria das mulheres sem nossas mães, filhas, avós, sem nossas parentas? O que seria de nós sem nossas companheiras e amigas? O que seria de nós sem nossas ancestrais? A seu ver, a partir dessas relações de parentesco positivas, de companheirismo e de amizade entre nossas antecessoras, surgiu a prática que se denomina sororidade como uma forma de relacionamento entre mulheres, amigas, parentas, conhecidas ou desconhecidas, que prioriza o bem-estar pessoal e mútuo, baseado em uma ética feminista de relacionamento inovador.

Nesse sentido, uma questão que deve ser observada na análise da amizade entre Emília e Lindalva é que, apesar de estar encantada com a generosidade de Lindalva, Emília desconfiava da amiga. Nunca lhe falou sobre seu passado, nem sobre Luzia. “Lembrava sempre do que lhe dissera d. Dulce: as mulheres do Recife fazem alianças, não amizade” (PEEBLES, 2009, p.312). Trata-se, portanto, do discurso de que as mulheres são sempre rivais, desunidas e invejosas. Tal estereótipo vai sendo

desconstruído, na narrativa, a partir da representação da vivência da amizade entre as personagens.

No filme, a sociedade entre as amigas inicia-se quando Lindalva observa a qualidade da roupa que Emília estava usando na chegada do dirigível *Graf Zeppelin*, em Recife, e propõe que elas abram um negócio juntas. Emília estava vestida com um modelo costurado por ela mesma. O vestido trazia um tom amarelo forte e seguia os modelos da estilista francesa Gabrielle Bonheur Chanel (1883-1971), conhecida por Coco Chanel (FIGURA 22). A trajetória que será traçada por Emília assemelha-se a da estilista, que era uma garota órfã e pobre antes de se tornar um ícone no mundo da moda do século XX. Assim como Chanel, Emília também dará um outro rumo em sua vida a partir do ofício da costura.

Figura 22 - Amigas e sócias



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h48min04s; 01h48min11s; 01h48min16s; 01h48min23s).

À medida que Emília vai tentando se afirmar no Recife, seu figurino também vai se modificando. Usava sapatos, acessórios e vestidos de cores mais fortes e vibrantes, seguindo a tendência veiculada pelas revistas femininas da época, apresentando-se como uma mulher mais forte e menos apática (FIGURA 23).

Figura 23 - A transformação pelo figurino



Fonte: Entre irmãs (2017, 00h59min01s; 01h12min25s; 01h17min37s; 01h34min09s; 01h48min29s; 01h53min59s; 02h23min32s; 02h26min53s).

Emília foi conquistando seu espaço profissional, mas sua vida conjugal continuava a mesma. Degas permanecia distante. Em público, o casal mantinha as aparências, sendo corteses um com o outro, frequentando juntos eventos sociais. Em algumas horas, Emília tinha raiva do marido, em outras sentia pena. Degas notava esse sentimento e repreendia a esposa, sempre com um tom de deboche. “Eram como dois galos obrigados a dividir o mesmo quintal: ambos orgulhosos, ambos condenados a bicar o outro para manter a dignidade” (PEEBLES, 2009, p.314).

Apesar de ter mudado totalmente de vida, a personagem não se esqueceu da irmã. Mesmo Luzia estando distante, Emília pensava nela diariamente, ressuscitando aquela irmã forte e esperta. Já que tinham o mesmo sangue, Emília achava que poderia ter dentro dela alguma coisa da fortaleza de Luzia, portanto fazia questão de

cultivá-la. Percebe-se, nesse sentimento da personagem, a concepção dos estudos da Psicanálise, que compreende o irmão como um outro, diferente e complementar simultaneamente, que funciona como fundador do eu e constitutivo da alteridade (KANCYPER, 1999 *apud* MUNIZ; FÉRES-CARNEIRO 2012).

Sempre que tinha acesso a jornais, Emília procurava as reportagens sobre os cangaceiros, na esperança de saber alguma notícia sobre Luzia. O jornal, constituiu-se, então, em um narrador das vidas dessas irmãs distanciadas, pois no sertão, em qualquer jornal que encontrava, Luzia também procurava, na coluna social, por notícias da irmã. Emília lia os jornais de modo discreto, pois, segundo D. Dulce, uma dama não devia ler jornais em público, para qualquer um ver. As mulheres finas não deviam se mostrar interessadas em vulgaridades. Certo dia, um trecho de reportagem lhe chamou atenção: “O repórter afirmava que, entre os cangaceiros que haviam fugido, estava uma mulher: *companheira* daquela gente. Aquilo lhe pareceu muito estranho. Seria Luzia?” (PEEBLES, 2009, p.317, grifo da autora).

Nas notícias seguintes sobre os cangaceiros, o seu líder, o Falcão, deixou de ser o foco principal. O assunto favorito da imprensa era a sua *companheira*, chamada pelos cangaceiros de “Costureira”. Quando Emília leu o trecho que dizia que a costureira tinha uma altura incomum e um braço deformado, não teve mais dúvidas: Luzia estava viva.

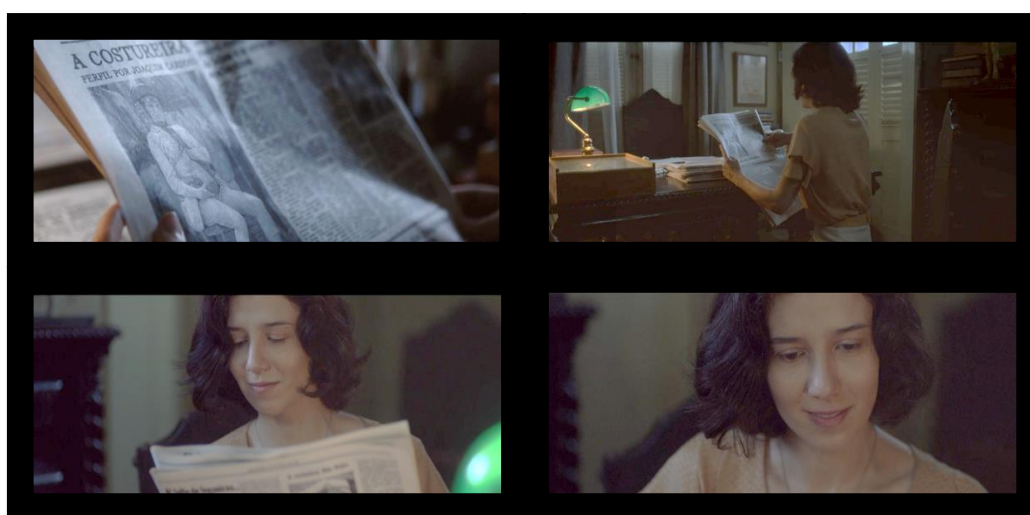
Nas semanas que se seguiram, Emília aliou-se ao jornaleiro e começou a comprar os seus próprios jornais. Ansiosa, lia as notícias sobre a vida de Luzia, para saber qual seria o próximo passo da irmã. “Luzia estava a centenas de quilômetros de distância, mas, agora, era como se estivesse ao seu lado novamente” (PEEBLES, 2009, p.334). Nesse sentido, observa-se que acompanhar a vida da irmã pelos jornais era uma maneira de diminuir a distância entre elas, bem como de fortalecer os laços de cumplicidade que se estabelecem na relação fraternal, conforme o entendimento de Maria Rita Kehl (2000).

Além de recortes de textos sobre Luzia, Emília guardou uma foto da irmã junto ao bando de cangaceiros. Ela era impiedosa, diziam os jornais. Não tinha vergonha, qualidade admirável numa mulher tanto no sertão quanto na capital. Naquela época, as características estabelecidas para as mulheres tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento. A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal.

Exigia-se das mulheres uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse a sua honra. Assim, sendo uma cangaceira, Luzia era considerada, segundo os argumentos da criminologia, uma criminosa nata, e, assim como as prostitutas e as loucas, deveria ser afastada do convívio social (SOIHET, 2011).

Quando Emília lia as matérias sobre a Costureira nos jornais, não eram os traços de criminalidade de uma cangaceira que ela procurava, mas sim buscava, naquelas linhas, as notícias da vida daquela mulher que era a sua irmã, emocionando-se com cada característica que ia reconhecendo (FIGURA 24).

Figura 24 - Notícias de Luzia



Fonte: Entre irmãs (2017, 01h45min48s; 01h45min50s; 01h45min55s; 01h46min17s).

Durante o período da seca, que assolou o sertão em 1932, Emília recebeu uma carta de Dr. Eronildes, um médico que ela havia conhecido durante um jantar comemorativo da vitória da Revolução de 1930. Na carta, o médico pedia-lhe que viajasse em delegação ao campo de retirantes de Rio Branco com doações de roupas, comida, água e remédios. O pedido do médico era uma desculpa para que ele pudesse encontrar Emília e entregar-lhe seu sobrinho, o filho de Luzia.

Emília deixou o campo de retirantes com um bebê nos braços. Seu nome era Expedito, mas era chamado pelos membros da delegação de “filho da seca” “órfão”, “o enjeitado”. Quando consultado, Dr. Duarte achou que Expedito fosse um capricho caro da nora, mas aceitou a adoção, considerando que seria um bom exemplo que eles, os Coelhos, fossem os primeiros a adotarem o espírito da caridade das nações modernas: “Fidelidade, Igualdade e Fraternidade”. Degas reagiu com alguma preocupação, achando que sua mãe não gostaria da ideia. Para os demais, Emília

havia encontrado uma solução natural para a sua esterilidade. “– Ele é saudável e de pele clara – sussurrou a sra. Coimbra antes que ambas entrassem na plataforma. – Ninguém pode censurá-la por querer ficar com ele” (PEEBLES, 2009, p.475). O comentário da personagem representa o discurso eugenista da época que sustentava o preconceito racial e a visão depreciativa do negro como uma raça inferior.

Ao chegar em casa, D. Dulce reprovou a atitude da nora: “Não vou ter mais um pedinte do sertão aqui em casa!” (PEEBLES, 2009, p.512). Depois dos pedidos de marido e do filho, D. Dulce aceitou Expedito, exigindo que a criança não fosse registrada com o sobrenome dos Coelho. Nos documentos de adoção, Emília constava como única guardiã de Expedito, dando a ele o seu sobrenome: dos Santos.

Além de trabalhar no ateliê, Emília organizava doações de roupas para os retirantes, ao passo que a Costureira e o seu bando continuavam a atacar os canteiros de obras e a saquear os trens de carregamento que vinha de Recife. Os carregamentos de doações anunciados por Emília sempre chegavam em segurança, porque Luzia e o seu bando não os atacava. Por conta disso, Degas obrigou Emília a anunciar um carregamento com doações, no qual iria uma munição escondida, ameaçando-a que caso não fizesse isso, ele contaria a Dr. Duarte, quem era Expedito. Por ostentar o nome de Emília, as cargas não seriam atacadas e as armas não cairiam nas mãos dos cangaceiros. Segundo Degas, se essa ideia desse certo, o mérito seria todo seu e todos iriam esquecer os boatos a respeito de sua sexualidade.

Os boatos sobre a orientação sexual de Degas já haviam se espalhado pela cidade, porém, conforme alertou Lindalva a Emília, os comentários eram de que Emília estava protegendo e acobertando a homossexualidade do marido. Lindalva contou a Emília que Degas ia toda tarde encontrar o piloto Chevalier, não fazendo questão de ser discreto. “Falam de Degas, mas é você que todos condenam, por não o impedir. Isso não é justo” (PEEBLES, 2009, p.516). Indignada, Lindalva chama a atenção da amiga para o machismo que responsabiliza a mulher por todos os desvios que atentassem contra a moralidade da família patriarcal.

Sem alternativa, Emília começou a anunciar as cargas beneficentes, nas quais ia um carregamento de armas escondido. Tentava enviar alguns sinais a Luzia, na esperança de que a irmã desconfiasse de algo.

A Costureira era uma criminosa, mas, em algum lugar lá dentro daquela mulher, estava Luzia. E Luzia lhe tinha mandado esse

menino, o maior presente que jamais recebera na vida. A sua irmã lhe havia confiado não apenas a vida do filho, mas também as suas recordações. Era ela que daria forma à ideia que ele teria da mãe de verdade. E a Luzia de que Emília se lembrava não era uma cangaceira, mas uma moça alta, de cabelo comprido e orgulhosa. Que dançava sozinha no quarto, toda desajeitada. Que dava de comer às galinhas-d'angola no quintal da casa de tia Sofia. Que rezava no quartinho dos santos (PEEBLES, 2009, p.529).

Emília estava se sentindo muito culpada por causa das armas escondidas nas suas remessas de caridade, que estavam chegando à caatinga. Apesar de não entender o comportamento de Luzia, os vínculos fraternos que as uniam eram mais fortes. Emília admirava a ousadia, a força daquela cangaceira e sofria por estar contribuindo com a captura da irmã.

A essa altura, Dr. Duarte estava sendo pressionado pelo governo a cumprir a promessa de seus estudos frenológicos: descobrir meios de prever o comportamento da mente criminoso e capturar bandidos antes que mais crimes pudessem ser cometidos. Assim, durante um almoço de finados, em homenagem às vítimas de um incêndio que Luzia havia provocado, o criminologista anunciou o seu plano. Foram compradas várias metralhadoras *Bergmanns*, vindas da Alemanha, que disparavam quinhentos tiros por minuto, para o enfrentamento dos cangaceiros. Emília não parou mais de pensar nisso, precisava avisar a Luzia. A previsão era que essas armas chegassem dentro de três meses.

Degas não conseguiu esconder sua orientação sexual por muito mais tempo. Quando seu pai ficou sabendo, o condenou, rotulando-o como um doente. Ele e Emília foram chamados ao escritório do chefe da família. A primeira fala de Dr. Duarte foi para a nora: “– Tenho certeza que você estava apenas sendo leal ao seu marido. Tenho certeza que você não participou voluntariamente dessas saidinhas” (PEEBLES, 2009, p.576). Em seguida, dirigiu-se a Degas:

– Filho – disse ele, baixinho –, não há nada que disciplina e força de vontade não curem. Isso não é irreversível. É uma fraqueza mental. Vamos livrá-lo dela. Há uma clínica, nos arredores de São Paulo: o sanatório Pinel. Eles são especializados nesse tipo de coisa. O filho dos Fonseca esteve lá não faz muito tempo. Voltou curado. Degas estava pálido (PEEBLES, 2009, p.577).

Para a sociedade patriarcal, o modelo do dominador é o homem branco, rico e heterossexual. Conforme aponta Albuquerque Júnior (2011; 2013), as práticas

homossexuais também simbolizam a decadência de uma sociedade cujo núcleo era a família e nela o patriarca, o homem viril. Numa região onde o imperativo era “o nordestino é macho”, não havia espaço para a homossexualidade.

No filme, após ser interpelada pelo sogro sobre a homossexualidade do marido, Emília vai desabafar com a amiga Lindalva, queixando-se das frustrações de seu casamento. “Eu sonhava com os salões repletos de luxo, com as ruas cheias de gente bem vestida, mas eu não contava com esse vazio, o vazio daquela casa, o vazio da minha cama” (ENTRE irmãs, 2017, 02h04min47s). Lindalva lamenta que Emília, sendo tão romântica, não tenha conhecido o amor. Pede, então, que Emília lhe deixe mostrar o que é o amor. A cena da relação sexual entre Lindalva e Emília é caracterizada pelo carinho que não foi oferecido a Emília em seu casamento. As imagens (FIGURA 25) mostram um ato sexual conduzido pelo toque e pela delicadeza, representando um sexo movido pelo desejo e pela descoberta. Trata-se da representação da afirmação dos desejos femininos, do sexo voltado para o prazer, da descoberta das possibilidades de satisfação sexual feminina fora dos padrões heteronormativos.

Figura 25 - Outras possibilidades de amar



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h04min48s; 02h06min50s; 02h07min52s; 02h08min19s).

Essa é uma importante modificação presente na adaptação cinematográfica: a inserção da temática da homossexualidade feminina, a partir da personagem Lindalva (Letícia Colin), que vivia em uma época em que não havia espaço para o exercício da sexualidade feminina heterossexual, muito menos para a homossexual. As mulheres eram doutrinadas pela ideologia da heterossexualidade, que, nas palavras da

romancista e teórica feminista francesa Monique Wittig (1980 *apud* NOGUEIRA; COLLING, 2015), é um regime político que obriga as mulheres a reproduzirem para sustentar a sociedade heterossexual. A seu ver, a heterossexualidade não é uma orientação sexual, mas um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres. Trata-se, portanto, de mais uma forma de controle da sexualidade feminina.

No filme, não é mostrado o envolvimento de Lindalva na luta sufragista. Tampouco é evidenciado se ela sofre algum tipo de pressão familiar por causa de sua orientação sexual. A personagem é a representação da invisibilização do lesbianismo, que, nesse momento de ambientação da narrativa, ainda não era uma questão do feminismo. Na adaptação cinematográfica, as questões políticas são pouco evidenciadas e a ênfase recai sobre as experiências da vida privada. O feminismo aparece a partir do plano da subjetividade, em consonância com a concepção do lema do feminismo, nos anos de 1970: “o pessoal também é político”. Nesse sentido, Maria Ligia Prado e Stella Franco (2012, p.194) advertem:

Lembremos que *política* não se restringe à esfera do Estado e de suas instituições. Ela atravessa os domínios da vida cotidiana e se encontra presente nas relações variadas que se estabelecem entre os indivíduos, incluindo aquelas entre homens e mulheres.

Após o encontro com Lindalva, Emília teve uma conversa com Degas, dizendo-lhe que não tinha mágoa dele. Disse-lhe que entendia os seus sentimentos e o incentivou a procurar Felipe. Em entrevista, a roteirista Patrícia Andrade (2017b) relata que, quando leu o livro, ficou chocada com a questão do pai de Degas querer mandá-lo a um sanatório para curar a sua homossexualidade. A roteirista considerou, então, que não queria fazer da personagem um vilão, por ter enganado Emília no intuito de esconder sua orientação sexual. Ela queria que Emília entendesse o conflito vivido pelo marido. Assim, aproveitando que Lindalva já aparece no romance como uma mulher transgressora, Andrade criou esse encontro entre Emília e Lindalva no filme. A seu ver, a experiência sexual com uma mulher ajudaria a personagem, que estava decepcionada com o amor, a compreender outras formas de amor e a perdoar Degas.

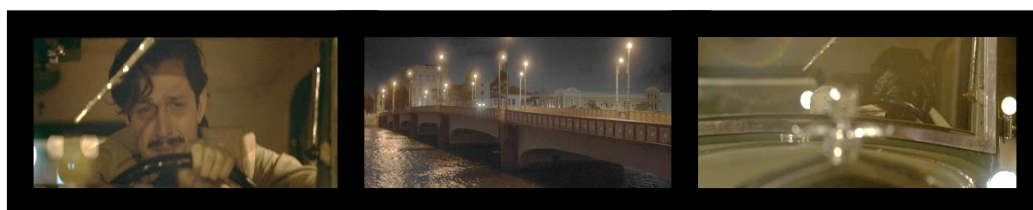
Nesse sentido, entende-se que Degas também foi oprimido pela sociedade patriarcal. Entretanto, ainda que não tenha sido um vilão, não se pode deixar de registrar que ele não só enganou Emília, como se utilizou dos papéis que eram

reservados às mulheres, na sociedade daquela época, para subjugar a sua mulher e usá-la para esconder a sua homossexualidade. Ele não tinha nenhuma intenção de tentar uma relação com Emília, nem tinha vontade de deixar de ter relações homossexuais, apenas queria se esconder e, para isso, chantageava a esposa e a oprimia para manter seus privilégios e sua posição social na sociedade machista dos anos de 1930.

Para não se submeter ao tratamento psiquiátrico, a alternativa da personagem foi suicidar-se, jogando-se com o carro da família no Capibaribe, um rio que banha o estado pernambucano. Oficialmente, a morte foi considerada um acidente, embora os boatos tenham persistido, pois testemunhas disseram que a guinada que o carro deu foi abrupta demais para ser acidental.

No filme, as imagens (FIGURA 26) mostram a situação de desespero de Degas. Filmado em primeiro plano dentro do carro, ele chora muito até que baixa a cabeça ao volante, seguindo com o carro em movimento. O plano é escurecido e ouve-se o barulho da colisão do carro. O escurecimento do plano evidencia o estado psicológico da personagem, mostrando que é o seu fim, o fim desse dilema.

Figura 26 - A desesperança

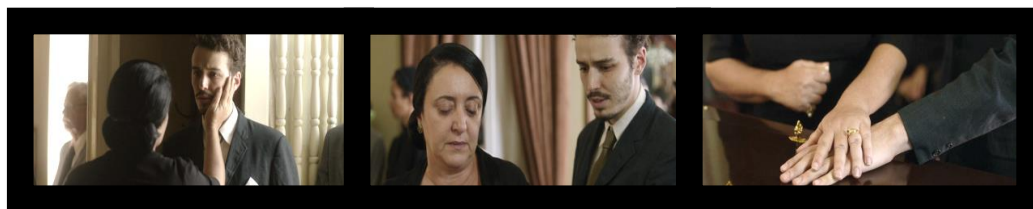


Fonte: Entre irmãs (2017, 02h11min37s; 02h11min41s; 02h11min59s).

Segundo a narração do romance, D. Dulce considerou que uma esposa certa – uma moça de boa família, da cidade – teria curado a fraqueza de Degas e lhe dado um filho. Assim, tendo a esposa o dever de guiar a vida de seu marido, no entendimento da sogra, Emília, ainda que indiretamente, teve uma parcela de responsabilidade na morte do marido. No filme, porém, D. Dulce (Rita Assemany) demonstra ter outro tipo de compreensão. Quando Felipe chega ao velório, Dr. Duarte faz menção de ir retirá-lo do local, mas é contido pela esposa, que lhe lembra que já basta o que ele fez. Dr. Duarte lhe responde que só queria que Degas se curasse. D. Dulce discorda, afirmando que seu filho não estava doente. Ela vai ao encontro de

Felipe e o leva até próximo do caixão, dizendo-lhe que Degas gostaria de se despedir dele (FIGURA 27).

Figura 27 - Outro olhar para a homoafetividade



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h18min30s; 02h18min44s; 02h18min53).

Na narrativa fílmica, D. Dulce tem uma atitude diferente com relação à orientação sexual do filho. O fato de uma mulher dos anos 1930, guardiã da moral e dos bons costumes da família tradicional, levar o ex-namorado do filho para dar-lhe um último adeus evidencia que houve uma mudança de postura da personagem. Nesse momento, os sentimentos do filho se sobrepuseram às imposições da sociedade opressora dos anos de 1930, as quais a personagem defendeu ao longo da narrativa. Trata-se de uma atualização da adaptação com relação ao texto adaptado, no sentido de comunicar-se com o público do século XXI, sinalizando indícios de mudanças de pensamento, no que diz respeito à liberdade sexual, no momento representado pela ficção.

Em entrevista, o diretor Breno Silveira afirmou que se interessa por personagens que se modificam durante a trama de um filme. Essa modificação de postura da personagem D. Dulce, com relação ao texto do romance, evidencia essa opção estética do cineasta e da roteirista. Além das irmãs, protagonistas da trama, que se modificaram ao longo da narrativa, Silveira, em sua adaptação, também direciona a personagem de D. Dulce para uma mudança de pensamento no desfecho da trama, indicando que as mulheres, naquela época, já estavam trilhando caminhos para a construção de uma sociedade menos preconceituosa, coercitiva e intolerante.

Após a morte de Degas, Lindalva tenta se aproximar novamente de Emília, mas esta lhe diz que seguirá na busca por seu príncipe encantado. Lindalva chora, afirmando que as coisas não são tão simples para ela. Trata-se da constatação de uma mulher que tem ciência das barreiras que são impostas à vivência de quem não se encaixa nos padrões da heterossexualidade. Sobre essa cena, entende-se que,

embora a criação cinematográfica tenha optado pelo fechamento do arco da personagem de uma maneira tradicional, encerrando a possibilidade de sua relação homoafetiva com Emília, a inserção da temática da homossexualidade feminina foi outra importante atualização do filme em relação ao romance. Essa adaptação propiciou a discussão de uma questão polêmica na época representada, possibilitando um maior diálogo do discurso fílmico com as discussões contemporâneas sobre feminismo, sobre orientação sexual e sobre as possibilidades de vivenciar o sexo e o amor fora dos padrões heteronormativos.

Ainda sobre o exercício da tradução criativa (CAMPOS, 2006), inerente a toda adaptação, observa-se que Breno Silveira e Patrícia Andrade optaram por uma grande similaridade com relação ao texto de partida. No que se refere às modificações necessárias ao processo adaptativo, conforme já foi mencionado, nota-se que a referência à política pública, que ambientou toda a narrativa do romance, foi menos enfatizada nas telas, ao passo que a subjetividade das personagens foi mais destacada. Tal mudança atribuiu à narrativa fílmica um tom mais novelesco, que também é evidenciado pelo elenco composto, em sua maioria, por atrizes e atores da Rede Globo. Com relação à ênfase na vida privada das personagens, considera-se que essa é também uma abordagem política. Nas palavras de Foucault (2006, p. 262):

O poder não opera em um único lugar, mas em lugares múltiplos: a família, a vida sexual, a maneira como se trata os loucos, a exclusão dos homossexuais, as relações entre os homens e as mulheres... todas essas relações são relações políticas. Só podemos mudar a sociedade sob a condição de mudar essas relações.

Emília passa, então, a ser a viúva Coelho. Apesar de ter de permanecer em luto fechado por um ano, ela decidiu que fugiria da casa dos Coelho junto com Expedito para encontrar Luzia. Dr. Eronildes aproveitou a ocasião do velório e pediu a Emília uma prova para que Luzia acreditasse no encontro. Ao perceber a proximidade do médico e do seu sogro, ela concluiu que Degas tinha razão: era um plano para capturar Luzia. Assim, Emília conseguiu alertar a irmã de que esse encontro era uma armadilha para capturá-la.

Emília planejava tão logo que pudesse ir ao encontro de Luzia. Até lá, torcia para que a fita transmitisse o seu recado. Quando vivia no sertão, Emília acreditava que possuir um vestido da moda, um fogão a gás, uma cozinha ladrilhada ou um automóvel apagaria os vestígios da sua origem. Entretanto, depois do casamento e

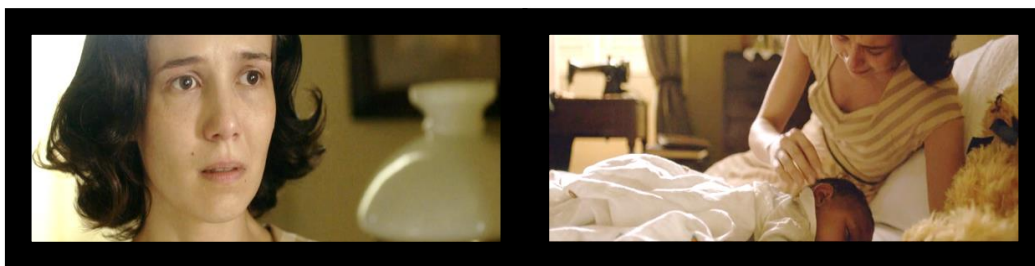
da mudança para o Recife, ela percebeu que nada disso era verdade. Compreendeu que se permanecesse na casa dos Coelhos, nunca seria uma dama, tampouco ela mesma. Estaria condenada a ser a viúva Coelho, e Exedito passaria a vida toda consertando coisas nos imóveis que a família alugava ou carregando caixas nos seus entrepostos. Um “filho da seca” não podia entrar para a universidade.

Enquanto esperava o momento oportuno para fugir em segurança, Emília recebeu a notícia da morte de Luzia, que foi comemorada por Dr. Duarte. Atônita, Emília subiu para seu quarto. Ajoelhou-se e rogou a todos os santos, em especial a Santo Exedito, que trouxesse sua irmã de volta da morte. Já havia feito isso quando Luzia era criança, poderia fazê-lo novamente.

No filme, Emília está costurando quando Dr. Duarte chega, exultante, com o jornal nas mãos. O barulho da máquina de costura de Emília anuncia o barulho das metralhadoras que mataram Luzia. Essa associação já havia sido feita, antecipadamente, ao espectador, pela fala de Dr. Duarte, quando ele apelidou as metralhadoras *Bergmanns*, de costureiras, por causa do som que faziam durante os disparos. Emília não consegue esconder do sogro seu desespero e suas lágrimas, indo, em seguida, para junto do sobrinho (FIGURA 28). A cena é acompanhada pela música instrumental de Gabriel Ferreira, que reforça a sua densidade dramática. Nessa cena, observa-se que a música desempenha um papel dramático, conforme expõe Martin (2013), no qual intervém como contraponto psicológico tendo em vista fornecer ao espectador um elemento útil para a compreensão da tonalidade humana do episódio.

Figura 28 - “Mataram a Costureira!”





Fonte: Entre irmãs (2017, 02h36min40; 02h37min21; 02h37min39; 02h38min06).

Nos cinco meses que se seguiram até deixar a casa dos Coelho, Emília gritava e quebrava o que estivesse ao seu alcance. O médico dos Coelhos disse que era o sistema nervoso, a dor tardia pela perda de Degas. Depois que o Dr. Duarte recebeu o espécime criminoso que tanto desejava, Emília passou semanas trancada no quarto. Chorava e se questionava como podia chorar por uma pessoa que não conseguia compreender, alguém que tinha feito coisas terríveis. Por trás de todos aqueles rótulos estranhos – Vitrola, a Costureira, a criminosa, o espécime – sempre haveria um nome bem familiar: Luzia.

Um dia, Emília levantou-se, vestiu-se, saiu em silêncio juntamente com Expedito, comprou duas passagens de navio e embarcou a caminho de Nova Iorque. Emília estava feliz, iria para um lugar onde os dois não teriam passado, nem parentes ou qualquer ligação com o interior. Ninguém falaria da Costureira e dos seus cangaceiros, ou das dimensões e da circunferência da sua cabeça.

Essa decisão de Emília evidencia o processo de amadurecimento de uma mulher que soube lidar com a frustração de um sentimento não correspondido e que não se curvou às imposições das normas que eram impostas às mulheres à época. Ela percebeu que manter o *status* de senhora da sociedade recifense não lhe traria felicidade e teve coragem de deixar de ser a viúva Coelho para voltar a ser Emília dos Santos. Nota-se, assim, a representação de uma mulher forte, determinada, que soube traçar um outro caminho para si, assemelhando-se à representação das personagens femininas dos romances de Raquel de Queiroz, tal como observado por Jailma Moreira (2008, p.38):

O que encontramos na escrita de Queiroz são personagens destemidas: Santa de *João Miguel*, com sua resistência política, Conceição em *O quinze* questionando o casamento e interessando-se pelo estudo e não-estudo da população sertaneja, Maria Bonita afrontando Lampião em sua peça de mesmo nome, entre outras da galeria que constrói, encenando outras possibilidades de produção de

si. Com isso, temos o traçado de mulheres que retracejam o seu destino, que falam, gritam e se fazem ouvidas.

Durante a viagem, Emília mostrou ao sobrinho uma foto sua com Luzia, de quando fizeram a Primeira Comunhão, dizendo-lhe que ele era um menino de sorte, pois tinha duas mães. Expedito perguntou-lhe onde estava sua outra mãe. Emília sabia que um dia teria de lhe dar uma resposta. Enquanto olhavam o mar, ela sussurrou em seu ouvido, sem saber se Expedito estava dormindo ou acordado: “– Eu tinha uma irmã com um braço torto (...). Todo mundo a chamava de Vitrola” (PEEBLES, 2009, p.615). Ficou evidente, portanto, que, apesar de Luzia ter morrido, o sentimento de fraternidade continuaria acompanhando Emília nessa nova trajetória.

Ao chegar em Nova Iorque, Emília encontrou-se com Lindalva e a baronesa. Juntas abriram um novo negócio. Expedito e ela moravam em cima do ateliê. Tempos depois, Emília casou-se novamente com um emigrante de Minas Gerais, com quem teve duas filhas, Sofia e Francisca. Em 1954, quando Expedito acabara de entrar para a Faculdade de Medicina da Universidade de Columbia, chegaram as notícias de que Getúlio Vargas foi pressionado a renunciar, mas ele, porém, se matou com um tiro, na sua escrivaninha do Palácio do Governo. Depois da queda de Vargas, Lindalva voltou para o Brasil. Nas suas cartas a Emília, dizia que as estações de rádio tocavam música de forró falando do Falcão e da Costureira. Estatuetas de barro representando o casal, com seus chapéus de aba em forma de meia-lua e seus uniformes rebordados, começaram a aparecer nos mercados para turistas. Eruditos agora escreviam artigos sobre a Costureira e o fenômeno dos cangaceiros. Construía-se, portanto, novas representações acerca dos cangaceiros. Emília, porém, tinha ciência da outra versão dessa história que estava sendo encoberta.

No filme, antes de deixar a casa dos Duarte Coelho, Emília deixa uma carta de despedida ao sogro, relatando que ela era irmã da cangaceira que ele comemorou a morte e que a criança que ela estava criando, Expedito, era o seu sobrinho. Essa revelação é mostrada numa sequência de cenas que se alternam entre as imagens de Emília escrevendo a carta, as imagens de Dr. Duarte, estupefocado, lendo a carta, e as imagens dela chegando ao porto com Expedito (FIGURA 29). O conteúdo da carta é revelado pela voz de Emília, através do recurso de voz em *off*, que consiste em uma voz que está fora do campo da cena (MARTIN, 2013), desvelando, assim, o pensamento da personagem.

Figura 29 - A irmã da Costureira



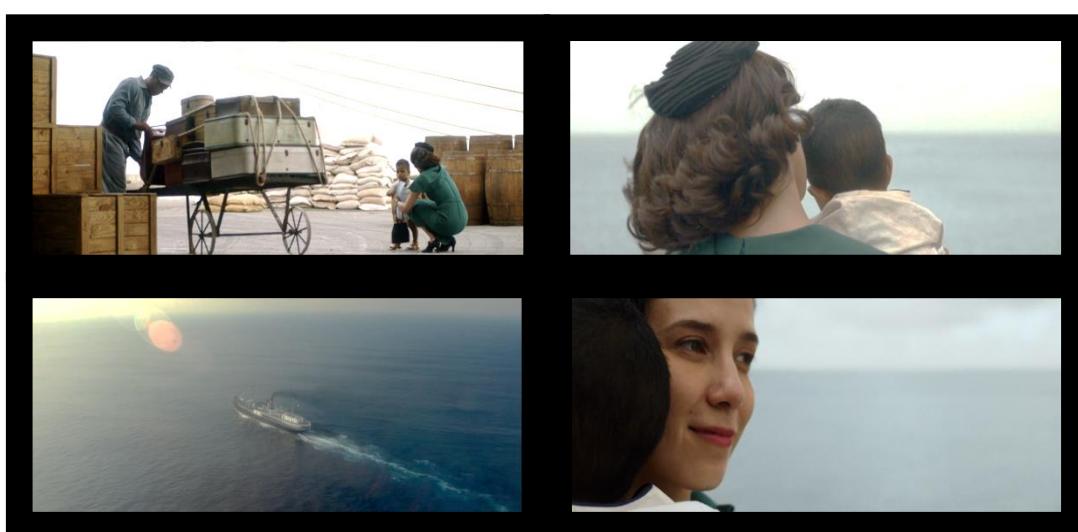
Fonte: Entre irmãs (2017, 02h38min15; 02h38min41; 02h38min45; 02h39min13; 02h39min17; 02h39min27).

Escrever essa carta, acertando as contas com o sogro e tendo a coragem de revelar sua origem, demonstra a transformação pela qual Emília passou. Mais uma vez, ter aprendido a ler e a escrever, realidade pouco acessível a mulheres de sua condição social de origem, foi importante para que Emília registrasse, através da escrita, o seu processo de autoconhecimento. Nessa carta, além de afirmar a sua identidade, Emília também questiona o sogro sobre a validade de sua ciência, já que ela, com medidas cranianas consideradas normais, era irmã de uma mulher, que, segundo a Frenologia, possuía tendências criminosas. Assim, quando a personagem revela o segredo que contribuiu para que ela aceitasse seu casamento de aparências e parte em busca de sua independência, recusando o título de viúva Coelho e as normas da família tradicional, evidencia-se o processo de amadurecimento vivenciado durante sua trajetória.

Emília chega ao porto com Exedito. Um navio, filmado em plano geral, em meio à imensidão do oceano, evidencia a ida de Emília em busca de uma nova vida. A imagem do mar é uma metáfora para a travessia, um símbolo de renascimento, de que a vida de Emília se abrirá a outros caminhos. Será uma vivência diferente da que

ela teve no interior do sertão, lugar de onde sempre desejou sair; e também da capital pernambucana, onde ter uma casa grande, azulejada e repleta de utensílios modernos, vestir-se bem e frequentar os salões de festas não lhe trouxeram felicidade. O filme termina com a imagem de Emília e Exedito abraçados, sendo filmados em primeiro plano, e a voz de Emília, em *off*, falando para Exedito sobre Luzia, conforme prometera à irmã: iria criar o sobrinho, dividindo-o com uma mãe imaginada (FIGURA 30).

Figura 30 - Uma nova vida



Fonte: Entre irmãs (2017, 02h39min22; 02h39min40; 02h39min47; 02h39min58).

Assim, observa-se que tanto o romance quanto a sua adaptação cinematográfica enfatizam a importância da fraternidade, pelo viés do afeto. Na impossibilidade de criar seu filho, Luzia o entrega a Emília, com a certeza que a irmã cuidaria dele como se fosse filho dela. Emília, que nunca quis ter filhos, não cogita a possibilidade de não acolher o sobrinho, prometendo à irmã que o criaria, como tia Sofia as criou, numa família de afetos. Trata-se da representação do amor, sentimento que Emília transferiria a seu sobrinho, extensão da irmã perdida.

4 “NO INÍCIO DÓI MESMO, DEPOIS ACOSTUMA”: A SUJEIÇÃO DA MULHER NOS ANOS 1950

Antigamente, no tempo das avós, era ainda mais complicado. Nem se escolhia o marido; a família decidia pela noiva. Tampouco as mulheres saíam de casa; o trabalho era doméstico. Ao passar de senhorita à senhora, a mulher se tornava uma matrona respeitosa. Tinha de se comportar como uma santa. Os constrangimentos para ganhar dinheiro – coisa de homem – eram enormes. A rua? Lugar de mulher “fácil”. (DEL PRIORE, 2013, p. 5)

O romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, e sua adaptação cinematográfica *A vida invisível* (2019), dirigida por Karim Aïnouz, narram a trajetória das irmãs Gusmão, no Rio de Janeiro. O romance se passa entre os anos 1940 e 1960; enquanto o filme centra-se nos anos 1950. Tratam do tempo das avós, conforme descrito em epígrafe, pela historiadora Mary Del Priore (2013), em que os sentimentos e os desejos das mulheres tinham pouco ou nenhum espaço, e suas vidas se resumiam a prestar serviços domésticos e sexuais aos homens e serem reprodutoras da espécie.

Filhas de um casal de imigrantes portugueses, as protagonistas possuem desejos diferentes: Guida tem um espírito aventureiro, quer viver grandes amores; Eurídice tem vocação para a música e quer seguir carreira. As irmãs vivem uma relação de amor e cumplicidade até serem separadas pelo pai, que não aceita a gravidez fora do casamento da filha Guida e a expulsa de casa. Eurídice, por sua vez, assume a responsabilidade de não causar mais uma decepção aos pais e casa-se com um “bom partido”. Separadas, as irmãs seguem destinos opostos, mas o amor e o carinho que sentem uma pela outra perduram por toda a vida.

Assim, considerando-se as narrativas apresentadas no romance e no filme, o propósito desta seção é analisar as trajetórias das personagens protagonistas nessas ficções, tomando-se como referência as relações de gênero que perpassam o espaço familiar. Pretende-se que essa investigação exponha como o romance abordou a história do silenciamento e da subjugação das mulheres aos homens, evidenciando como elas lidavam com o preconceito e o machismo da época. Tem-se em vista também analisar o modo como o filme adapta as temáticas do texto literário, reinterpretando seus sentidos e agregando-lhes novos, de forma a compor, juntamente com o romance, esse cenário de produções ficcionais que representam a

trajetória de lutas das mulheres, a partir do viés do afeto, da amizade e da solidariedade.

4.1 DA TRAGICOMÉDIA AO MELODRAMA TROPICAL

A vida invisível de Eurídice Gusmão (2016) é o romance de estreia da escritora Martha Batalha, nascida no Recife, mas criada no Rio de Janeiro. Licenciada em Jornalismo com especialização em Literatura, Martha Batalha atuou nos principais jornais do Rio de Janeiro e, depois, abriu a sua própria editora, a Desiderata. Após vender a editora, Batalha muda-se para Nova Iorque, onde fez um mestrado em edição, área em que trabalhou durante algum tempo, antes de se dedicar à escrita ficcional, seu desejo desde sempre.³⁷ Em entrevista, a escritora afirma que chegou uma hora que ficou insuportável não escrever e, após o nascimento de sua filha, decidiu realizar seu sonho (BATALHA, 2018).

Assim, sem maiores pretensões de ser uma escritora famosa³⁸, Martha Batalha publica seu primeiro romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Embora tenha sido recebido com sucesso, em mais de dez países, o Brasil não foi o primeiro país a se interessar pela publicação do romance da escritora. Pelo contrário, inicialmente o livro foi recusado por várias editoras brasileiras:

Quando minha agente apresentou o livro para editoras brasileiras o mercado editorial estava em crise. O governo, um dos principais compradores das editoras, tinha interrompido vários programas de leitura. Investir em um novo autor é um risco que a maior parte das editoras não podia tomar naquele momento. (...) De certa forma foi bom para o livro, porque depois de receber várias respostas negativas eu e minha agente, Luciana Villas-Boas, não desistimos. Reeditei o romance mais uma vez (foram muitas!), tornando-o mais polido. Se ainda assim ninguém quisesse publicar, ao menos eu tinha tentado o

³⁷ Atualmente, Martha Batalha vive em Santa Monica, Califórnia, com o marido e dois filhos. Depois do sucesso de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a escritora já publicou seu segundo romance *Nunca houve um castelo* (2018). Ambos os romances têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro, abordam o espaço da vida familiar e tratam de questões sérias como o machismo, o feminismo e a sexualidade, de maneira leve, bem-humorada e, por vezes, irônica.

³⁸ Conforme reportagem de Luciana Veras, Martha Batalha declara: “O pavor maior era o de não tentar. Depois de escrever quatro livros devidamente enterrados, tive a sensação de encontrar minha voz com *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Naquela altura, minha motivação era mais subjetiva que objetiva. O que eu queria era me dar o direito de experimentar, independentemente do resultado. Se o livro fosse publicado, ótimo. Se não fosse, eu tinha feito o melhor que podia naquele momento, e isso já era o suficiente para o principal, que era cultivar uma vida de poucos remorsos” (VERAS, 2019).

meu melhor, e poderia seguir tranquila com minhas escolhas (BATALHA, 2016c).

A estratégia seguinte, muito bem sucedida, da escritora e de sua agente literária, Luciana Villas-Boas, foi divulgar o romance no mercado estrangeiro. O primeiro contrato foi com a editora alemã, Sürhkamp, que escreveu sobre a obra, evidenciando suas qualidades. Em seguida, a apresentação do livro na *Feira de Frankfurt*, de 2015, foi um sucesso e os seus direitos de publicação foram vendidos para outras editoras estrangeiras. Os direitos do livro também foram comprados pelo produtor Rodrigo Teixeira, para adaptá-lo ao cinema. Tudo isso ocorreu antes da publicação no Brasil. Nas palavras de Luciana Villas-Boas, a *Feira de Frankfurt* foi o ponto de virada:

Quando voltamos de lá, em outubro, com cinco acordos de publicação internacional e o contrato de adaptação audiovisual com a RT Features, a situação mudou. Chegou a haver um breve leilão pelos direitos da obra e ganhou a Companhia das Letras, rememora Luciana (VERAS, 2019).

Somente depois do sucesso no mercado editorial estrangeiro, a editora Companhia das Letras voltou atrás e publicou *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. Quando indagada sobre as dificuldades iniciais no percurso editorial de seu romance, Martha Batalha, que conhece bem esse mercado, aponta, em entrevista, as dificuldades que um escritor iniciante encontra para publicar. Atribui também a rejeição inicial de seu romance, por parte das editoras brasileiras, à crise no mercado editorial, que, em 2015, sofria o impacto do anúncio da presidente Dilma Rousseff do fim dos planos de aquisição de livros pelo governo.

Os aspectos citados pela escritora são comuns à trajetória inicial da maior parte dos escritores, entretanto não passa despercebido o fato de um livro brasileiro, de uma escritora estreante na ficção, fazer sucesso no exterior antes de ter sido publicado no Brasil. Conforme aponta a estudiosa de literatura brasileira contemporânea Regina Dalcastagnè (2010), coordenadora da pesquisa “Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos 1970, anos 1990³⁹”, executada na

³⁹ A pesquisa realizou uma espécie de “recenseamento” de autores(as) e personagens da literatura brasileira contemporânea, como o objetivo de realizar um extenso levantamento da produção literária recente, buscando detectar quem está construindo as representações literárias e como elas estão sendo feitas.

Universidade de Brasília entre 2004 e 2006, apesar de toda a evolução da condição feminina, a literatura - ou, ao menos, o romance - continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Segundo a pesquisadora:

A produção literária das mulheres ainda é rotulada como “literatura feminina”, que se contrapõe à “literatura” *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo “masculina” para singularizar a produção dos homens. Portanto, cada escritora tende a ser vista como representante de uma certa “dicção feminina” típica, em vez de reconhecida como dona de uma voz autoral própria. Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros permanecem praticamente como áreas interditas (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 40).

Nesse sentido, cabe a reflexão se, para além da crise financeira pela qual passava o mercado editorial brasileiro, no momento, o fato de o livro ser escrito por uma mulher, trazendo uma denúncia ao machismo e ao patriarcalismo, não teria sido também um dos motivos pelo qual o mercado brasileiro não se interessou, inicialmente, pelo livro. Como bem observou Paula Dutra (2018), para além de a ficção de Batalha ter como tema a invisibilidade das mulheres, o percurso editorial de seu romance também mostra a invisibilidade das muitas escritoras brasileiras que encontram dificuldades para publicar suas obras, evidenciando, assim, o sexismo presente no mercado editorial brasileiro.

Quando questionada pela motivação em abordar a temática feminina, em seu primeiro livro, a partir de histórias de silenciamento e de opressão vividas pelas mulheres, Martha Batalha afirma que conhece esse universo profundamente:

É algo que vivenciei, que minha mãe e avó vivenciaram, que todas as mulheres do Brasil vivenciam. O romance tem uma série de personagens femininas que esbarram no machismo cotidiano. É o marido que reclama com a mulher sobre as natinhas que encontra no leite, o pai de família que pula o muro enquanto a companheira está de resguardo, a moça jovem que não consegue um emprego decente por ser mulher (BATALHA, 2016b).

Ainda em entrevista, Batalha relata que a história da invisibilidade da mulher contada em seu romance foi motivada por todas as mulheres com as quais ela conviveu desde a sua infância, e que, por variadas razões, não conseguiram se realizar. Elas estavam na sua família, na vizinhança, no Conservatório Brasileiro de Música, onde ela se formou em piano e teoria musical; outras estavam no rígido

colégio de freiras em que ela estudava pelas manhãs e bordava e tecia durante as tardes.

No prefácio de *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, a autora afirma que as histórias das irmãs Eurídice e Guida foram baseadas na vida das suas e de nossas avós. Há no romance, porém, um recorte de classe, de raça e de sexualidade: a ênfase da narrativa é a história da mulher de classe média, branca e heterossexual. Embora a irmã Guida passe a viver em uma situação financeira ruim, há uma menor representação da vivência de mulher pobre na narrativa, sobretudo da mulher negra, que aparece na história em uma situação subalternizada. Essa é uma representação recorrente na literatura brasileira. “Às mulheres negras, restam as funções de empregadas domésticas e prostitutas” (DALCASTAGNÈ, 2010, p. 58). Em entrevista, Batalha afirma:

Tive que escolher um ponto de vista para contar essa história, e este ponto de vista é o da mulher branca de classe média. Não há nada de errado nessa escolha, e tudo aquilo que acontece com a protagonista - mulher branca de classe média - **é universal**. Ou seja - acredito que todas as mulheres vão se identificar com Eurídice, independentemente de raça, classe social ou país (BATALHA, 2016c, grifo nosso).

Certamente não cabe aqui censurar a escolha do ponto de vista da escritora. Entretanto, é importante salientar que é o seu ponto de vista, o de uma mulher branca de classe média. Nesse sentido, a filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro (2021) problematiza a universalização da categoria mulher, discutindo a teoria do ponto de vista feminista (*feminist standpoint*), segundo a qual, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos. Ribeiro também apresenta o conceito “lugar de fala”, defendendo que o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. Esse debate leva em consideração as várias possibilidades de ser mulher, abdicando da estrutura universal ao se falar de mulheres e levando em conta outras intersecções, como raça, orientação sexual e identidade de gênero.

Assim, pode-se considerar que os acontecimentos da vida da protagonista Eurídice não são universais e eles não representam, nem de longe, as opressões sofridas pelas mulheres negras e pobres. Nessa perspectiva, os estudos dos feminismos negros evidenciam que há diferenças no modo como as mulheres brancas

e as mulheres negras sofrem a opressão sexista, bem como existem especificidades na maneira como mulheres negras e homens negros são discriminados por questões raciais. É da ciência desses preconceitos vividos pelas mulheres negras, que tiveram um passado histórico marcado pelo trabalho duro com os seus homens e pela resistência às chicoteadas e à violação, que emergem propostas como a de hooks (2015), que propõe um feminismo moldado por mãos pretas, que esteja atento à supremacia branca como estratégia, ao impacto psicológico da classe e à condição política dentro de um Estado racista, sexista e capitalista.

Nessa mesma direção, a filósofa, escritora e ativista negra Sueli Carneiro (2003) traz a proposta de enegrecer o feminismo, a partir desse mesmo entendimento de que as mulheres negras tiveram essa experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, bem como não tem considerado o efeito que essa violência sofrida no período escravocrata teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. Nessa perspectiva, entende-se que a história da invisibilidade da mulher da ficção de Batalha, é, portanto, parcial e não retrata as diferentes histórias de opressão, silenciamento e violência que avós negras e pobres de muitas de suas possíveis leitoras sofreram.

A sua história representa, então, um grupo específico, o da mulher branca de classe média, que tinha como destino esperado um bom casamento e o cuidado com o marido e os filhos. A trajetória das irmãs Gusmão retrata o papel que era reservado à vida dessas mulheres no início do século XX, no Rio de Janeiro, trazendo aspectos da estrutura e da ideologia familiar aceita e predominante na época. As diversas barreiras, impostas pelo sistema patriarcal, que invisibilizam as mulheres do romance de Batalha são narradas em terceira pessoa, em 179 páginas, que envolvem o leitor numa narrativa de linguagem simples e cativante. Apesar de estar falando de situações que envolvem questões como o machismo, a injustiça e a violência, Batalha consegue usar do humor e da ironia para descrever essas cenas. Nas palavras do escritor, biógrafo e jornalista Ruy Castro (2016), “É uma saga, um épico, um romance *flouve*, como os de antigamente. A diferença é que Martha, uma autora do nosso tempo, combina drama e humor com um *savoir-faire* incontrolavelmente moderno”. Em entrevistas, a escritora afirma que escreveu uma tragicomédia e que sua intenção foi, através do humor, tornar o machismo ridículo (BATALHA, 2016b; 2020).

Associando-se as características do que se entende por tragicomédia⁴⁰ com a escrita de Martha Batalha, em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, nota-se que, embora esteja abordando temas sérios como o machismo e a violência, ela trata dessas temáticas com humor. Em suas palavras, “o humor é uma resposta aos absurdos da existência, é uma forma de lidar e digerir a realidade” (BATALHA, 2020). A violência simbólica, por exemplo, perpetrada pelo marido Antenor, por anos a fio, acusando Eurídice de ser uma esposa infiel, de que os filhos não são dele, é descrita, nas palavras da escritora, como um empenho da personagem em se tornar um “corno retroativo” (BATALHA, 2016a, p. 166). Observa-se que não é um humor faz o leitor gargalhar. Trata-se de um humor que não é resignado, mas rebelde, afirmando-se contra a crueldade das circunstâncias reais, conforme expõe Freud (1980), no seu ensaio intitulado “O humor”. Nesse texto, Freud trata o processo humorístico como um recurso psicanalítico para lidar com uma realidade de sofrimento. Nesse sentido, entende-se o humor utilizado pela escritora como um repúdio a essas situações de opressão vivenciadas pelas mulheres.

Essa história de invisibilidade das mulheres contada por Martha Batalha, por vezes através do humor, tornou-se visível em diversos países do mundo. Além da já citada editora alemã, Sürhkamp, compraram os direitos do livro também as editoras francesa Denoel, italiana Feltrinelli, portuguesa Porto, holandesa Nieuw Amsterdam, hispânica Seix Barral, e, mais recentemente, a libanesa *Dar al-Adab* e a israelense D Xargol / Modan. Além desse sucesso no mercado estrangeiro, contribuiu também para o maior alcance do livro o fato de ele ter sido adaptado ao cinema, com o filme *A vida invisível* (2019). Conforme já foi mencionado, os direitos para adaptar o romance ao cinema foram adquiridos por Rodrigo Teixeira, da produtora RT Features, antes mesmo da publicação do romance aqui no Brasil.

O carioca Rodrigo Teixeira é o produtor com maior inserção no exterior em atividade no país. Sua produtora, a RT Features, iniciou suas atividades em 2005 e já produziu os sucessos *A bruxa* (2015), de Robert Eggers; *Me chame pelo seu nome* (2017), de Luca Guadagnino; em parceria com Martin Scorsese, produziu *A*

⁴⁰ Segundo conceitua Massaud Moisés (2004), o gênero dramático tragicomédia, ao longo dos séculos XVI e XVIII designava as peças que combinavam elementos da tragédia (assunto e personagens) e da comédia (incidentes e desfecho). No século XIX, com o advento do Romantismo, as peças que mesclavam o riso (cômico) e a lágrima (trágica), e se montavam ao bel-prazer do escritor, recebiam o apelativo de drama.

ciambra (2017), de Jonas Carpignano; e com Brad Pitt, a ficção científica *AD Astra* (2019), de James Gray. No âmbito do audiovisual nacional, ele é conhecido, também, por apostar em projetos “autorais” – “produzo os filmes que gostaria de ver”, comentou, quando foi participar de uma *master class* com o cineasta Karim Aïnouz, na programação do festival *Olhar de Cinema* (VERAS, 2019). Nesse escaninho, estariam, por exemplo, *O animal cordial* (2017), de Gabriela Amaral Almeida, o próximo projeto da mineira Filmes de Plástico, *Vicentino pede desculpas*, a vindoura cinebiografia de Emicida por Aly Muritiba e, claro, *A vida invisível* (2019), que ele reputa como seu “melhor trabalho no Brasil”. “Sem dúvida, é meu trabalho mais maduro como produtor. Nele, consegui ter uma análise melhor do que o filme poderia representar. Acho que é um filme completo e o melhor trabalho de Karim como diretor”, declara Teixeira. Ele afirma, ainda, que adquiriu os direitos para adaptar o livro de Martha Batalha já pensando na direção de Aïnouz. Eles já haviam rodado juntos *O abismo prateado* (2011), inspirado na canção *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, e quase fizeram *O céu de Suely* (2006), porém, depois de um ano trabalhando no projeto, Rodrigo Teixeira não pôde dar continuidade. Ao ler *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, o produtor percebeu uma identificação entre a narrativa do romance e a experiência de Aïnouz e o convidou para trabalharem juntos novamente (VERAS, 2019).

Karim Aïnouz (1966), cearense que mora em Berlim, é cineasta e roteirista. Seu longa-metragem de estreia, *Madame Satã* (2002), foi selecionado para a mostra *Um Certo Olhar* do Festival de Cannes e, em seguida, premiado nos festivais internacionais de Chicago (EUA) e Huelva (Espanha). Realizou vídeos e curtas-metragens como *O preso*, sobre um lavrador no Nordeste; *Seams*, documentário experimental e autoetnográfico sobre suas tias no Recife e o machismo no Brasil; e *Paixão nacional*, todos realizados na década de 1990. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1988), tem mestrado em teoria e história do cinema pela New York University (1991). Trabalhou como curador, assistente de direção e assistente de montagem em vários projetos, como *Veneno* (1994), de Todd Haynes, e *Arizona dream* (1993), de Emir Kusturica. Em 2005, colaborou nos roteiros de *Cidade baixa*, de Sérgio Machado e *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes. Recebeu o prêmio de melhor direção no Festival do Rio em três ocasiões: *O céu de Suely* (2006); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009); e *O abismo prateado* (2011). Em 2014 e 2018, participou da competição do Festival

de Berlim, respectivamente, com *Praia do Futuro* e *Aeroporto Central* (CAMPBELL, [s.d.]).

Para Aïnouz, dirigir *A vida invisível* foi uma forma de homenagear sua mãe, que morreu em 2015, que o educou sozinho, e a sua avó que viveu 108 anos e a quem consagrou um de seus primeiros curtas-metragens, *Seams* (1993).

Uma coisa muito evidente no processo é que eu queria fazer um retrato de uma geração que está perto de ir embora. Na hora em que perdi minha mãe, vi quanto a gente não sabia da história dela. Este filme vem como vontade de mostrar que essas pessoas que estão aí, suas mães e suas avós, passaram por uma guerra. (...) São várias Eurídice que a gente vê no mundo hoje. Era muito importante jogar luz sobre o que foi o passado dessas mulheres (AÏNOUZ, 2019a).

Assim, motivado por um desejo pessoal, um dos muitos aspectos que envolvem o porquê adaptar, segundo Hutcheon (2013), o cineasta aceita o projeto de rodar a adaptação do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, em conjunto com Rodrigo Teixeira. Entram, para compor a equipe de trabalho, o roteirista, também diretor e produtor, Murilo Hauser, que assumiu o roteiro, e a escritora e roteirista uruguaia Inés Bortagaray, que junto com o próprio Aïnouz, são creditados como corroteiristas; para a direção de arte, identifica-se o uruguaio Rodrigo Martirena. Além da roteirista uruguaia, outras mulheres compuseram a equipe de produção do filme. Por indicação de Rodrigo Teixeira, a belga Heike Parplies é a responsável pela montagem do longa e, por escolha de Aïnouz, para assinar a direção de fotografia, escolheu-se a francesa Hélène Louvart. “Tinha que ser uma mulher”, declara o diretor (VERAS, 2019). Observa-se que, por ser um filme que trata do universo feminino, o cineasta quis uma maior presença de mulheres em sua equipe de trabalho.

A tendência da realização de um trabalho colaborativo e de uma autoria compartilhada entre homens e mulheres no cinema brasileiro iniciou-se, conforme aponta a pesquisadora em teoria do cinema, Lúcia Nagib (2012), desde o Cinema de Retomada. Segundo Nagib, essa tradição colaborativa tem não só continuado, mas se expandindo nas práticas contemporâneas e a presença feminina é sentida em todas as partes, mesmo quando a assinatura de uma diretora não consta nos créditos do filme.

As mulheres no Brasil têm uma participação extensa na edição - curiosamente, área onde as mulheres se destacam no mundo inteiro -

, sendo um exemplo Idê Lacrete, que integrou a equipe de diretoras com Tata Amaral, Elaine Caffé e Suzana Amaral em suas mais importantes obras, assim como de dezenas de filmes da Retomada. Ainda mais marcante é o número de produtoras no Brasil, uma área dominada por homens, incluindo as já citadas Mariza Leão, Glaucia Camargos e Van Fresnot, mas também outras mulheres notáveis, ativas em filmes tanto de baixo quanto de alto orçamento, como Lucy Barreto, Yurika Yamasaki e Zita Carvalhosa (2012, p. 21).

Embora *A vida invisível* consiga abordar com muita sensibilidade o universo feminino, abordando questões como machismo, violência conjugal, mentira e morte, há a crítica que sinaliza que vale lembrar que é um filme dirigido por um homem (MASUTTI, 2019). Ou seja, deve-se ponderar que essas imagens do feminino foram dirigidas por um homem, que pertence a um *lócus* social privilegiado, no que diz respeito ao gênero. Nesse sentido, Djamila Ribeiro (2021), baseando-se nas considerações Rosane Borges, afirma que pensar o lugar de fala é uma postura ética, pois é importante saber o lugar de onde falamos, para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo. Em outra perspectiva, há também a crítica que problematiza o ímpeto totalizador homem/mulher que se faz sentir na crítica feminista do cinema. Nessa direção, Nagib (2012), ao analisar o sistema colaborativo amplamente disseminado no cinema brasileiro a partir da Retomada, questiona se seria possível ou mesmo produtivo identificar filmes com um perfil especificamente feminino naquele período, visto que a autoria compartilhada entre homens e mulheres dilui a especificidade da autoria feminina. Em sua concepção, para que seja possível apreciar as conquistas feministas no cinema brasileiro, deve-se ir além oposição binária homem/mulher.

Ao ser indagado se sentiu algum tipo de conflito, sendo um homem dirigindo um filme protagonizado por mulheres, Aïnouz afirma que “sim, o tempo todo” (OLIVEIRA, 2019).

Em muitos momentos eu falei: será que este filme não deveria ser feito por uma mulher? Eu acho que esse questionamento contaminou o filme de uma maneira muito positiva. Em nenhum momento fiz um filme feminista, porque acho que isso eu não poderia fazer. O que ficou claro para mim nos últimos três anos, não só em relação à situação da mulher, mas também o que está acontecendo no mundo e no Brasil, é que a pauta é o patriarcado. Cheguei à conclusão de que posso, sim, fazer este filme, porque não estou falando por ninguém, mas a partir de um lugar. A gente pode, sim, falar do outro. Não sou um homem heterossexual, branco, privilegiado, então tem ali um lugar de interseção nas nossas experiências (AÏNOUZ, 2019a).

Segundo Aïnouz, o lugar da arte é poder falar sobre o outro, sempre se questionando a partir de que lugar se fala e produz.

Porque é importante a gente se colocar no lugar do outro. Tive uma diretora assistente. Queria que o roteiro tivesse uma presença feminina. Queria que a fotografia fosse de uma mulher, não só por uma questão ética, mas por ser um filme muito íntimo, em que os corpos estão expostos. Queria que o filme fosse montado por uma mulher. A equipe de som era de mulheres, por causa dos microfones perto dos corpos. Porque não era simplesmente dizer que eu tenho direito, mas eu tenho direito dentro dessas condições. Era uma preocupação que eu tive. E que não sei se teria tido dez anos atrás, então é importante entender a produtividade dentro desse discurso (AÏNOUZ, 2019a).

Mesmo ciente da importância de ter ao seu lado todas essas profissionais mulheres, o cineasta também defende a sua história pessoal como motivação para realizar um filme sobre mulheres:

Minha mãe era uma feminista, uma mulher pioneira, cientista, que me criou sozinho depois que meu pai largou a gente no mundo. Minha vó também. Eu fui criado em uma família da primeira geração de feministas, minha mãe foi a primeira da família a entrar na faculdade. Na minha casa nunca teve cama de casal, era só cama de solteiro, não havia esperança de aquilo virar uma família tradicional. O casal sublime que estava ali era ela e minha vó, essa família que elas inventaram. Então, por ser filho dessa mulher, acho que posso, sim, falar disso. Porque não é um homem falando de uma mulher. É o filho de uma mulher que passou por aquelas experiências (OLIVEIRA, 2019).

Aïnouz já é considerado pela crítica cinematográfica como um cineasta com fina compreensão do universo feminino.⁴¹ Conforme aponta Oliveira (2019), nos filmes *Madame Satã* (2001), *O céu de Suely* (2006) e *Abismo prateado* (2011), Aïnouz já contou histórias relacionadas com o âmago das mulheres ⁴². Em *A vida invisível*

⁴¹ Para além de ser reconhecido como um cineasta que possui uma trajetória de filmes centrada em narrativas femininas, Karim Aïnouz também é caracterizado como um produtor cultural que desenvolve um estilo de cinema de afetos. O estudo foi realizado pelo pesquisador André da Costa (2016), a partir de três dos seus filmes dos anos 2000: *O Céu de Suely*, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Praia do Futuro*. No entendimento do pesquisador, ao propor alternativas existenciais aos clichês emocionais, às identidades paralisantes e às mais veladas formas sociais de sujeição, o diretor cria um estilo de cinema de afetos que opera eticamente como uma ontologia afirmativa da sensibilidade contemporânea.

⁴² Segundo Diego Barbosa (2023), no mais recente trabalho de Aïnouz, o filme *Firebrand* (2023), mais uma vez figura o protagonismo feminino. O longa conta a história de Catarina Parr (Alicia Vikander), última esposa do rei inglês Henrique VIII (Jude Law). A trama é baseada no romance histórico *Queen's Gambit (Xeque-mate da rainha)* de Elizabeth Fremantle, lançado em 2013. Graças à própria astúcia, Parr

(2019), porém, o cineasta aborda a vivência das mulheres em contextos extremamente violentos. Mesmo tendo uma trajetória de filmes que abordam questões do feminino, Aïnouz afirma que não quer o rótulo de “diretor que fala da alma feminina”. “Me disseram isso uma vez e me incomodou muito. Eu sei lá se eu falo bem da alma feminina! Não quero ocupar esse lugar, entendeu?” (OLIVEIRA, 2019).

Observa-se, no discurso do cineasta, uma preocupação em se justificar, demonstrando que não é sua intenção falar pelas mulheres, mas sim sobre as mulheres. Nesse sentido, compreende-se que a discussão não deve se centrar sobre o direito ou não de homens dirigirem filmes que abordem o feminino, visto que já existe um filão de filmes, dirigidos por homens, que tratam do universo feminino, construindo novas imagens de mulheres, que problematizam os velhos arquétipos de representações do feminino. Emanuella de Moraes (2017) cita como exemplos: *Eu, tu, eles* (2000), do cineasta Andrucha Waddington, que chama a atenção a poliandria praticada pela protagonista Darlene, que chefia uma família constituída da relação com três maridos e tem filhos fora do casamento; *O céu de Suely* (2006), do próprio Aïnouz, em que a protagonista Hermila, desempregada e abandonada pelo pai de seu filho, toma a decisão de rifar seu próprio corpo, ressignificando questões como maternidade, amor romântico, sexualidade e liberdade; e *A casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira, em que a protagonista Alice oscila entre a impotência e a potência, posicionando-se, ora de maneira passiva em casa, ora de maneira ativa pelo mundo dos seus desejos.

O que não deve deixar de ser pontuado é que o mesmo espaço não é concedido às mulheres para os cargos de direção de produções cinematográficas. Nesse sentido, observa-se que os dois filmes aqui analisados são adaptados de romances de autoria feminina, mas dirigidos por cineastas do sexo masculino. Nas palavras de Karla Holanda (2017), referir-se ao cinema feito por mulheres é falar de um amplo espectro de possibilidades de expressões, que considera as diferenças entre as mulheres, mas entende que estão reunidas sob experiências, até certo ponto, comuns. Assim, não se trata de uma visão essencialista de que somente cineastas mulheres devem dirigir filmes sobre o feminino, mas sim de pensar o conceito de lugar

(1512-1548) sobreviveu a um rei irascível, que mandou cortar as cabeças de suas duas esposas anteriores (Ana Bolena e Catarina Howard), e que não hesitou em romper com a Igreja de Roma para poder se divorciar de Catarina de Aragão. Com a direção de *Firebrand*, Aïnouz disputou a Palma de Ouro, o prêmio máximo da 76ª edição do Festival de Cannes.

de fala como uma ferramenta potente para que se lute para que mais mulheres ocupem o lugar de direção em produções cinematográficas, e que possam, portanto, ocupar esse lugar que é majoritariamente ocupado por homens, seja em filmes que abordem o feminino ou não. Desse modo, o que se observa, nesse estudo, são os efeitos trazidos pelas representações do feminino no romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* e em sua adaptação cinematográfica *A vida invisível*. Não se trata, portanto, de uma crítica à qualidade estética dessas ficções, mas sim de uma análise de suas representações sobre o feminino.

Como proposta inicial do projeto do filme, Aïnouz o descreveu assim:

É a história de duas irmãs da década de 1950, em que uma vira mãe solteira, a outra vira dona de casa, e é uma tentativa de criar uma micro-história da mulher brasileira através do cinema. O que era a experiência feminina e o quanto a sociedade patriarcal abafava e afogava tudo isso (VERAS, 2019).

Em entrevista, o cineasta relata que, durante o processo de construção da obra, pensava muito no cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Em suas palavras, Almodóvar “fala de temas importantes em um cinema forte, que, ao mesmo tempo, dialoga com muita gente” (OLIVEIRA, 2019). Diferentemente de Batalha que, conforme já foi mencionado, utilizou o humor e a ironia como recursos na escrita de seu romance, na adaptação para o cinema, a história das vivências, angústias, expectativas e silêncios das personagens é contada, por Aïnouz, em um melodrama, constituído de cenas fortes e dramáticas.

Conforme aponta Luís Nogueira (2010), o melodrama é um subgênero dramático característico do período clássico de Hollywood que ganhou especial relevância. Em termos formais e narrativos, pode-se dizer que constitui o exemplo mais depurado da codificação discursiva do dramatismo. Todos os elementos - da música à fotografia, da narrativa à cenografia, dos atores ao cromatismo - são integrados com um propósito bem específico: a mais arrasadora comoção do espectador. Situações de conflito nítido e paixões conduzidas ao extremo são a marca distintiva deste subgênero, que tem por propósito último conduzir o espectador ao choro ou mesmo ao pranto.

Ao ser questionado por que optou por esse gênero nessa fase da carreira, Aïnouz declara:

Quando eu comecei a fazer cinema, há uns 25 anos, eu estudei muito melodrama no sentido teórico e vi muitos filmes. Sempre achava que era um gênero meio cafona, mas fui ficando mais velho e entendi que eram filmes que tinham uma contundência política mais importante. Achei que era uma aventura nova, o que pra mim no cinema é sempre importante não se repetir e não ficar em um lugar de conforto (AÏNOUZ, 2019b).

Além de ter uma contundência política, o cineasta também considera que o melodrama é um gênero que fala com um público maior. Trata-se de um gênero que nasce essencialmente do feminino, a partir do velho clichê de que as mulheres se unem pelo sofrimento, e os homens pela violência, sendo seu universo primordial a casa, o lar, a família. Seus conflitos emergem desse ambiente e envolvem traições, adultérios, gestações indesejadas, filhos ilegítimos, abandonados e adotados, paternidades e maternidades desconhecidas, amores proibidos, crimes passionais, casamentos arranjados (BAHIANA, 2012).

Para Aïnouz, a escolha pelo melodrama foi uma estratégia de fazer um filme para as mulheres que falasse com as mulheres (AÏNOUZ, 2019a). Nesse sentido, observa-se que a trama faz uma denúncia do patriarcado, apresentando uma história sobre impossibilidades e obstáculos, estruturada pelo amor de duas irmãs, que são forçadas a viverem distantes uma da outra. A irmã Eurídice passa toda a sua vida sendo boicotada pelo pai e pelo marido, não realiza seu desejo de se tornar uma pianista e nunca mais consegue reencontrar a irmã. A irmã Guida, por sua vez, é afastada da família pela rejeição paterna, passa a viver sob o rótulo de mãe solteira, enfrentando as dificuldades de uma mulher pobre, seja no trabalho duro da vida de uma operária ou sendo obrigada a usar seu corpo como mercadoria.

Sobre “contar uma história”, o cineasta declara que durante muito tempo ficou numa briga consigo mesmo. “Querida a desnarratização do cinema, a desobediência ao ato da narrativa. Estava com rechaço a contar histórias. Mas, mesmo com essas questões críticas, eu sempre quis fazer um melodrama” (VERAS, 2019). Ele comenta que o ajudou o fato de ser uma adaptação de uma obra literária, com todas as bases da narrativa clássica, com as quais ele pode brincar, mas cujos pilares estavam ali colocados.

Dentre as suas estratégias criativas, Aïnouz quis “tropicalizar” o gênero melodrama, caracterizando o filme como sendo um “melodrama tropical”. Em entrevista ele afirma:

Tinha elementos importantes, por exemplo, não dava para ator entrar no *set* sem estar muito suado. Tem uma coisa da natureza muito presente na cidade, que adentra a cidade e acaba sufocada por ela. A geografia, o clima, um certo senso de humor, o que era muito difícil. Tinha a ver com muita cor, muito objeto, muito som, muita música. Foi para onde tentei ir para atualizar o gênero. Porque é lindo que pessoas de 70 anos vão ver o filme, mas também quero que pessoas de 20 anos assistam (AÏNOUZ, 2019a).

Conforme aponta a crítica Ana Barros (2019), a denominação “tropical” traz consigo uma significação que vai além do simples fato de ter o Rio de Janeiro como plano de fundo. Ele é o que melhor representa o primitivo, o violento e a sujeira presentes na obra. A forte granulação da imagem, as cores extremamente saturadas, os corpos sempre suados e os ambientes sempre pequenos são o que proporcionam para o público uma constante sensação de claustrofobia, de prisão, fazendo-os se sentirem, mais ainda, como Guida e Eurídice. Nessa mesma direção, o crítico Bruno Carmelo (2019) afirma que entre as várias escolhas positivas de Aïnouz está a autodenominação de “melodrama tropical”, já que o termo condensa uma quantidade importante de significados, todos essenciais à adaptação do livro:

A descrição orgulhosa de melodrama, ao invés de drama, permite compreender o lugar dos sentimentos e do sentimentalismo na obra. A noção de tropical diz respeito não apenas ao calor do Rio de Janeiro, mas a uma natureza selvagem, que vale tanto para a liberdade das protagonistas quanto para a quantidade ostensiva de plantas, jardins e florestas que ornaram cada cena, de modo a praticamente se fundirem aos personagens (CARMELO, 2019).

Nos termos da crítica Luciana Veras (2019), *A vida invisível* foi para Aïnouz, uma experiência com diversos matizes: “uma ode às mulheres que poderiam ter sido mais do que foram, sua reconexão com a narrativa cinematográfica e a apropriação dos códigos de um gênero do qual é fã incondicional”.

O resultado desse trabalho foi um longa teuto-brasileiro⁴³, de 02h19min de duração, bastante aclamado pela crítica cinematográfica⁴⁴. *A vida invisível* estreou nos

⁴³ O filme *A vida invisível* é uma produção da RT Features, de Rodrigo Teixeira, em coprodução com a alemã Pola Pandora, braço de produção da The Match Factory, de Michael Weber e Viola Fügen, além da Sony Pictures Brasil, Canal Brasil e Naymar (infraestrutura audiovisual), e conta com o financiamento do fundo alemão Medienboard Berlin Brandenburg e do Fundo Setorial do Audiovisual/Ancine (ARTECULT, 2019).

⁴⁴ Livre adaptação do romance de Martha Batalha, o longa já recebeu elogios de algumas das mais prestigiosas publicações do segmento de cinema no mundo. Segundo David Rooney, do *The Hollywood Reporter* – que relacionou o filme entre os 10 melhores do Festival de Cannes, “*A vida invisível* é um

cinemas do Brasil, em 21 de novembro de 2019, depois de já ter conquistado o prêmio da mostra *Un Certain Regard* (Um Certo Olhar, em tradução livre), no Festival de Cinema de Cannes, em maio de 2019⁴⁵ e de ser escolhido, em agosto do mesmo ano, pela Academia Brasileira de Cinema, para representar o Brasil no Oscar de melhor filme estrangeiro na 92ª edição do prêmio.

A vitória do longa de Karim Aïnouz, na mostra *Un Certain Regard*, teve uma excelente repercussão, conferindo também uma maior visibilidade ao romance que lhe serviu como inspiração. As editoras do livro iniciaram a preparação das edições de bolso em *tie-in* com o filme, capa com o pôster, em coincidência com o lançamento nos cinemas estrangeiros. O nome de Martha Batalha apareceu em inúmeras importantes publicações internacionais e a escritora ganhou uma consagração, que não é comum para uma autora estreante. Uma situação bastante diversa da dificuldade que a agência literária Villas-Boas & Moss passou, em 2015, para encontrar editor para autora no Brasil (VILLAS-BOAS & MOSS, 2019). Para o diretor geral da Feira do Livro de Frankfurt, Juergen Boos, o intercâmbio da literatura com o cinema permanece sendo uma importante interação na produção de bens culturais. Em suas palavras, “o *boom* de adaptações literárias continua inabalável. Profissionais do cinema, autores e editores estão fortalecendo mais e mais as suas redes para criar projetos conjuntos” (MARQUES NETO, 2019).

Em entrevista, Martha Batalha fala positivamente da experiência de ter seu romance adaptado ao cinema. Afirma que ficou feliz em saber que sua criação estava sendo a base de outra produção completamente diferente. Quando questionada se iria participar da elaboração do roteiro, a escritora relatou que não pensava em participar de nada, pois ela entendia que depois da venda do livro, o que estava sendo

drama assombroso que celebra a resiliência das mulheres, mesmo quando elas toleram existências combatidas”. Já para Lee Marshall, do *Screen Daily*, que também elegeu *A vida invisível* como um dos filmes imperdíveis do festival, Karim prova que o “eletrizante e emocionante” filme de época pode ser apresentado de forma verdadeira e ao mesmo tempo ser um deleite. O jornalista Guy Lodge, da *Variety*, por sua vez, afirma que o longa-metragem pode ser considerado “um forte concorrente do Brasil na corrida ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro” (ARTECULT, 2019).

⁴⁵ Após a conquista do Grand Prix de Melhor Filme na mostra *Un Certain Regard*, de Cannes – a primeira vez que um filme brasileiro recebeu o prêmio máximo na categoria – no fim de maio deste ano, o projeto foi contemplado com o também inédito CineCoPro Award no *Filmfest München* (o segundo festival de cinema mais prestigiado da Alemanha depois da *Berlinale*), que confere à melhor coprodução local com países estrangeiros uma bonificação no valor de 100 mil euros. *A vida invisível* também ficou entre os finalistas do prêmio na categoria Melhor Adaptação Literária, do *Frankfurter Buchmesse Film Awards 2019*, que busca premiar as melhores adaptações literárias para cinema em três categorias: Melhor Adaptação Literária, Melhor Adaptação de Livro Ilustrado e Melhor Adaptação de Livros Infantis e Juvenis (ARTECULT, 2019; MARQUES NETO, 2019).

produzido era uma obra de arte de Karim Aïnouz, era a criação de um outro produto cultural, que precisava dessa liberdade criativa. Em suas palavras, “vender os direitos para o filme é como se desfazer de um namorado – não adianta ficar em cima para saber o que será feito dele. A gente tem que se libertar e pronto” (BATALHA, 2016b).

Nesse mesmo sentido, o cineasta Karim Aïnouz afirma que a escritora Martha Batalha foi muito generosa em não interferir na construção do roteiro. Quanto à experiência de dirigir um filme cujo roteiro foi adaptado de uma narrativa literária, o cineasta compara-se a um trapezista que dispõe de uma rede para ampará-lo caso caia, chamando a atenção para uma das especificidades de se debruçar sobre uma história já contada. Sobre as singularidades do filme, Aïnouz destaca o fato de que as personagens são de carne, osso e alma, característica do processo adaptativo para o audiovisual (AFFONSO, 2019).

Com relação às transformações intrínsecas a todo processo adaptativo, no que se refere ao processo de adaptação do romance de Batalha para as telas, esse estudo destaca algumas mudanças. A primeira delas foi com relação ao título do filme. Inicialmente, conservava o título homônimo do romance, *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, entretanto, próximo à exibição nos cinemas, o nome da irmã protagonista do livro foi suprimido e o filme ficou intitulado *A vida invisível*. Considera-se, aqui, que foi uma modificação adequada, pois, no romance, a história de Eurídice Gusmão ganha mais força, mas, no filme, as histórias das duas irmãs ganham o mesmo destaque.

O processo de adaptação dessa narrativa literária para a linguagem audiovisual foi o tema da sétima e última mesa de debates da terceira edição do *Fórum Mostra Internacional de Cinema*⁴⁶. Durante a discussão, o roteirista Murilo Hauser relatou que o desafio inicial foi descobrir qual era a história do filme de fato, porque o livro tem muitas histórias.

Para compreender o todo da história original e encontrar um recorte que pudesse ser transformado em material cinematográfico, a primeira etapa foi desconstruir o texto de Martha e colocá-lo em ordem cronológica. “O livro tem muitos pulos, o que na literatura funciona

⁴⁶ A mesa *Adaptação Literária: Estudo de Caso* ocorreu no III Fórum Mostra Internacional de Cinema, ocorrido entre os dias 23 e 25 de outubro de 2019, no Itaú Cultural. O debate teve a presença do roteirista Murilo Hauser, dos roteiristas, Inês Bortagaray e Karim Aïnouz, que também assina a direção do filme, da diretora assistente, Nina Kopko, e do produtor da obra, Rodrigo Teixeira (AFFONSO, 2019).

extremamente bem – a Martha é muito habilidosa nesses pulos –, mas que não necessariamente funcionaria em uma narrativa cinematográfica” (AFFONSO, 2019).

Ainda nesse debate, quando uma pessoa da plateia questiona sobre o que do livro havia na obra, a equipe foi enfática ao afirmar que, apesar de alguns elementos terem sido modificados, a história e a gênese das figuras originárias estavam todas lá. Mesmo modificando partes da trama, a preocupação era não deixar de ser “fiel” ao espírito do livro e das personagens. No romance, a protagonista passa a vida buscando ocupações para expressar-se e sentir-se viva: quis tocar flauta, publicar receitas culinárias, costurar para fora, empreitadas sempre boicotadas pelos pais ou pelo marido. No filme, para dar conta de representar essa ideia, Eurídice (Carol Duarte)⁴⁷ sonha unicamente em se tornar uma musicista profissional e o instrumento de sopro é substituído pelo piano, de maior corpo (AFFONSO, 2019).

No que diz respeito à história da irmã Guida (Julia Stockler)⁴⁸, houve ainda a inserção na história da personagem Yorgus (Nikolas Antunes), o marinheiro com o qual ela foge para a Grécia antes de ser expulsa de casa. No texto de partida, a primogênita também deixa a família para viver com o namorado, mas não há nenhum marujo grego e ninguém sai do Rio de Janeiro. Segundo Hauser, não há nada mais bonito cinematograficamente do que a ideia desse amor distante. Em seu

⁴⁷ Caroline da Cunha Duarte, mais conhecida como Carol Duarte (1991), paulista, começou a fazer teatro aos quinze anos, em 2006. Ficou conhecida nacionalmente quando estreou, na televisão, em 2017, interpretando a personagem Ivana (Ivan) Garcia, na novela *A Força do Querer*, da Rede Globo, escrita por Glória Perez. A personagem era uma garota de uma família rica que se descobre transexual. Em 2018-2019, atuou na novela *O Sétimo Guardião*, também da Rede Globo, escrita por Aguinaldo Silva, interpretando a prostituta gaga Stefânia. No cinema, interpretou a personagem Natália, no curta-metragem *32 Dentes* (2015), dirigido por Davi Kolb; e, em 2019, Eurídice Gusmão, protagonista do longa-metragem *A vida invisível*, sob direção de Karim Aïnouz. Por sua atuação em *A vida invisível*, foi premiada, na categoria de Melhor Atriz, no *Troféu APCA* (2019); no *Prêmio Platino de Cinema Ibero-Americano* (2020); e no *Festival de Valladolid* (2019); Recebeu também indicação para o *Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro* (2019), na categoria Melhor Revelação Feminina; e para o *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro* (2020), na categoria Melhor Atriz.

⁴⁸ Julia Stockler (1988) nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Ingressou no teatro aos 12 anos. É formada em Cinema na PUC-RJ, onde também fez pós-graduação em Arte e Filosofia, e em Teatro. Há dez anos ministra aula na Escola de Teatro Tablado. Começou a se destacar ao integrar o elenco do seriado *Só Garotas* (2014), do Multishow, dirigido por Maria Flor Calaça. No cinema, sua estreia foi em *A vida invisível* (2019), o longa de Karim Aïnouz, interpretando a personagem Guida Gusmão. Na televisão, em 2019-2020, a atriz interpretou a personagem Justina, na novela *Éramos Seis*, da Rede Globo, escrita por Ângela Chaves, livremente inspirada no romance homônimo de Maria José Dupré. A personagem é uma menina autista, condição também invisibilizada pela sociedade. Por sua interpretação em *A vida invisível*, Julia Stockler foi premiada na categoria Melhor Atriz, no *Festival de Valladolid* (2019); e, na categoria Melhor Revelação Feminina, no *Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro* (2019). Recebeu também indicação para o *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro* (2020), na categoria Melhor Atriz.

entendimento, isso também fez com que, no filme, o desencontro delas se tornasse muito mais palpável (AFFONSO, 2019).

Essa é uma das grandes modificações da história do romance nas telas: as irmãs só contracenam durante os primeiros quinze minutos do filme e depois nunca mais se reencontram. Separadas, as irmãs Gusmão vão traçando seus caminhos, cada uma com o destino que lhe fora imposto. Mesmo distantes, elas permanecem muito ligadas pelo amor e carinho que têm uma pela outra. É uma história de amor fraterno enquanto motivação para seguir, apesar dos obstáculos. Nas palavras de Birman (2000), trata-se da representação da fraternidade como uma categoria ética que enuncia outra concepção possível de subjetividade.

Enquanto vivem na esperança de se reencontrarem, imaginando uma para a outra uma vida melhor do que realmente tiveram, as irmãs se apoiam na convivência com as personagens Zélia (Maria Manoella) e Filomena (Bárbara Santos), através dos sentimentos de amizade e cumplicidade. Em seus depoimentos, Aïnouz afirma que evitou apresentar as personagens como vítimas, preferindo explorar suas possibilidades de resistência, de busca da unidade fraterna e do que hoje se denomina sororidade (PRESSE, 2019). “Me interessava falar sobre a rede de sororidade que existe entre as mulheres e o quanto isso as tornou mais fortes para resistir ao que elas passaram, numa época em que ainda nem se falava em sororidade” (MATOS, 2019).

Conforme expõe Lagarde y de los Ríos (2012), a sororidade é a aliança feminista entre as mulheres. Nesse sentido, a expressão “rede de sororidade” pode ser entendida como a dimensão prática do feminismo contemporâneo, compreendendo experiências entre mulheres que conduzem a uma busca por relacionamentos positivos, por uma aliança existencial e política, lado a lado, subjetividade a subjetividade. Essa prática tem como propósito contribuir, com ações específicas, para a eliminação social de todas as formas de opressão e para o apoio mútuo, que tem por objetivo alcançar o empoderamento e a capacitação vital de toda mulher.

Tatiane Leal (2019), pesquisadora em comunicação e gênero, aponta um exemplo de rede de sororidade que ficou bastante conhecido no Brasil. Trata-se do movimento *Vamos Juntas?*, criado em julho de 2015, pela jornalista gaúcha Babi Souza, por meio de uma página no Facebook. O movimento surgiu a partir de uma experiência pessoal da jornalista que, ao sair do trabalho à noite, era tomada pela raiva de ter, diariamente, medo de pegar a condução de volta para casa por conta dos

constantes assédios masculinos ocorridos nas ruas. Ao perceber que outras mulheres também andavam apressadas, partilhando o temor que ela sentia, ela relata ter pensado: “Por que não vamos juntas?” Assim, idealizou um movimento de incentivo para que as mulheres se aproximem umas das outras no espaço público e caminhem lado a lado, formando uma rede de proteção contra a violência sexual e a sensação de insegurança perpetuada pela cultura do estupro e pela prática das cantadas. Babi Souza lançou, em 2016, o livro *Vamos juntas? – O guia da sororidade para todas*, em que ela conta a trajetória da iniciativa, mostra depoimentos compartilhados por algumas das milhares de mulheres que se conectaram ao projeto e ainda apresenta conceitos básicos sobre feminismo, empoderamento e, principalmente, sororidade.

Outra mudança significativa apresentada no roteiro do filme é a aparição da personagem Eurídice na maturidade, interpretada pela consagrada atriz Fernanda Montenegro. Sua aparição ficou reservada aos 15 minutos finais do filme, mas é carregada de emoção, corroborando o tom melodramático do filme. A escolha da atriz foi muito imediata⁴⁹:

Algo que acho lindo na personagem da Eurídice, e que a Fernanda também tem é que, apesar de tantos percalços, ela tem uma dignidade muito grande. A Fernanda, além de ser uma grande atriz, tem algo maior que tudo isso. Era importante ver uma mulher que passou por essas coisas, mas que não está frágil (AÏNOUZ, 2019b).

Segundo Aïnouz, era muito importante reencontrar a Eurídice hoje, pois ela está viva, na praça da Tijuca e em vários lugares do mundo (AÏNOUZ, 2019b). Esse diferente desfecho na narrativa cinematográfica contribuiu para a compreensão de que a história que foi contada nas telas é a versão da leitura e da interpretação de Karim Aïnouz sobre o romance de Martha Batalha, evidenciando, assim, o entendimento da adaptação como um ato de recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca (CAMPOS, 2006), um processo de leitura crítica da obra adaptada.

⁴⁹ Aïnouz revela que sempre quis trabalhar com a atriz e que mudou o final do livro para tê-la em cena. A crítica considera que a participação da atriz Fernanda Montenegro é a “cereja do bolo” de *A vida invisível*, uma espécie de *granfinale* para uma produção construída com capricho e atenção aos detalhes (KANITZ, 2019).

4.2 “BELA, RECATADA E DO LAR”: O SILENCIAMENTO SISTÊMICO DA MULHER

A narrativa do romance ambienta-se a partir dos anos de 1940, dando ênfase à vida da personagem Eurídice. A história da vida dessa mulher inteligente, curiosa e criativa é contada a partir de todas as escolhas que ela foi impedida de fazer, dos projetos que teve que abortar ou dos que nem pode iniciar, porque sempre fora desestimulada, primeiro pelos pais e, depois, pelo marido. Em paralelo à vida da protagonista, as histórias de outras personagens femininas se cruzam à sua, tais como a de sua irmã Guida ou a de sua vizinha, a fofqueira Zélia, existências sempre marcadas por não realizações.

No romance, a história inicia-se com Eurídice já casada com o Antenor, fazendo menção à saudade que ela sentia da irmã Guida, que, após começar a namorar um rapaz, saiu de casa sem dar explicações à família. Todos os acontecimentos ocorridos anteriormente são narrados em *flashback*, apresentando ao leitor a vida das irmãs antes da separação.

Na narrativa fílmica, por sua vez, a história é contada de maneira linear, iniciando-se com a apresentação das protagonistas, filmadas em primeiro plano, junto à paisagem do Rio de Janeiro, com imagens de sua vegetação, de animais e do mar. A cena é acompanhada da música *Dreaming the wilderness* (Sonhando a selva)⁵⁰, do alemão Benedikt Schiefer, compositor que assinou a trilha sonora do filme, composta por música original e por trechos das obras dos compositores Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Franz Liszt e Edvard Grieg (CARNEIRO, 2022).

As imagens dos morros, do Cristo Redentor, que são cartões postais da cidade carioca, a música, com sons de água caindo por entre os morros, barulho do mar, do vento e sons de animais, e o figurino, com as roupas de época das protagonistas, compõem a ambientação do filme (FIGURA 31). As jovens irmãs, Guida (Julia Stockler) com 20 anos e Eurídice (Carol Duarte) com 18, aparecem sentadas contemplando essa paisagem, quando Guida chama Eurídice para ir embora. Eurídice demora um pouco a se levantar, perdendo a irmã de vista. Diante de uma vasta selva, as duas começam a se procurar, chamando uma pelo nome da outra. Em meio a esses gritos, a voz em *off* de Eurídice já anuncia o arrependimento que ela terá por acobertar uma “ideia absurda” da irmã Guida. Essa cena é uma metáfora para a história dessas irmãs, que, depois de separadas, passarão a vida na esperança de se

⁵⁰ Utilizou-se a tradução apresentada nos créditos do filme.

reencontrarem. Elas irão se perder uma da outra e ao mesmo tempo vão se perder de si mesmas.

Figura 31 – Representação do Rio de Janeiro nos anos de 1950



Fonte: A vida invisível (2019, 00h02min58s; 00h03min03s; 00h03min43s; 00h04min02s; 00h04min05s; 00h04min41s).

No romance, a vida da protagonista é construída por não realizações. O primeiro desejo negado à Eurídice foi seguir com sua carreira de flautista, quando ainda era solteira:

A flauta foi o primeiro amor de Eurídice. Ela chegava da rua, fazia seu dever com erros e se punha de costas muito eretas de frente para as partituras. Quando anunciaram a formação de um coral na escola Eurídice sugeriu acompanhar os alunos com a flauta, e depois que o diretor viu a moça tocar d. Josefa nem teve tempo de dizer não. No mês seguinte Heitor Villa-Lobos⁵¹ apareceu na escola para discorrer sobre os benefícios do canto orfeônico. Ouviu Eurídice, tirou o charuto da boca e disse: “Quero esta menina comigo no conservatório” (BATALHA, 2016a, p. 61).

⁵¹ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi compositor, maestro, violoncelista, pianista e violonista brasileiro, considerado um expoente da música erudita no Brasil. Suas peças são executadas no circuito dos mais prestigiados teatros europeus e americanos. Na Era Vargas, o maestro organizou e dirigiu a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), sendo o responsável pela implantação da disciplina de Canto Orfeônico nas escolas brasileiras. (FRAZÃO, [s.d.]).

Eurídice vibrou com o convite, mas seus pais, Seu Manuel e Dona Ana, negaram sumariamente. “Aquela não era uma casa de muito diálogo” (BATALHA, 2016a, p. 62), como também não eram as demais casas de formação centrada na figura patriarcal, na qual a condução familiar atendia aos desejos do *pater familias*. Conforme expõe Del Priore (2013), tal família era inteiramente subordinada ao chefe da casa, que era tido como o rei em casa, representando o Estado e a Igreja. A mulher deveria ser submissa, restringindo-se a cumprir a sua função de procriar e transmitir aos filhos valores morais e éticos. Os filhos, por sua vez, deveriam aceitar todas as regras, tanto afetivas quanto disciplinares, sem procurar questioná-las. Some-se a esse imaginário de família ideal vigente, nesse momento, no Brasil, o fato de os pais de Eurídice serem imigrantes portugueses, oriundos, portanto, da tradição portuguesa⁵² responsável pela imposição desse modelo familiar no Brasil, à época da colonização.

Assim, permitir que a filha seguisse uma carreira profissional não era sequer cogitado pelos pais de Eurídice. Para eles, “a flauta jamais seria um fim. A flauta era apenas um meio” (BATALHA, 2016a, p. 61). Saber tocar seria apenas uma qualidade a mais para que a filha arranjasse um bom casamento, esse, sim, o propósito de vida imposto a uma “moça de família” de classe média dos anos de 1940.

Na tela, os pais de Eurídice são interpretados pelo atores António Fonseca e Flávia Gusmão. Eles aparecem, em casa, junto às filhas, na segunda cena do filme (FIGURA 32). A casa tem aspecto fechado por cores saturadas das cortinas, sofás, paredes. Essa fotografia, que contrasta com as cenas iniciais do espaço natural do mar e da selva, para além de mostrar um ambiente físico abafado pelo calor do Rio de Janeiro, apresenta o espaço privado fechado, que enclausura as mulheres de classe média da época. Eurídice toca piano⁵³, enquanto sua mãe a chama, para junto com Guida, ajudá-la nos afazeres de um jantar. Eurídice tem o sonho de ser pianista.

⁵² Segundo Del Priore, a tradição portuguesa atribuía à mulher um único papel: “fazer o trabalho de base para todo o edifício familiar – educar os filhos segundo os preceitos cristãos, ensinar-lhes as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles, obedecer e ajudar o marido. Ser, enfim, a ‘santa mãezinha’. Se não o fizesse, seria confundida com um ‘diabo doméstico’. Afinal, sermões difundiam a ideia de que a mulher podia ser perigosa, mentirosa e falsa como uma serpente. Pois ela não havia conversado com uma no paraíso? O modelo ideal era Nossa Senhora. Modelo de pudor, severidade e castidade” (2013, p.12).

⁵³ Conforme já foi mencionado, para representar o desejo de Eurídice de tornar-se musicista, no filme, a flauta foi substituída pelo piano. O ensino do piano era mais usual, à época, e, além disso, é um instrumento de maior corpo para imagens cinematográficas.

Em algumas cenas, as notas melódicas e angustiantes do seu piano intensificam a dramaticidade da história.

Figura 32 – O lar e a família tradicional



Fonte: A vida invisível (2019, 00h06min28s; 00h06min37s; 00h06min57s; 00h07min10s).

A postura dos pais de Eurídice traduz o pensamento vigente das famílias tradicionais, nessa época, que estavam com suas filhas em casa, aguardando um casamento. Conforme assinala Pinsky (2012), na primeira metade do século XX, parecia ainda não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Esse destino era parte integrante da “essência feminina”, sendo praticamente incontestável. A família era central na vida de uma mulher e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, “a filha”, uma senhora casada, “a esposa”. A dedicação ao lar fazia do papel de “dona de casa” parte integrante das atribuições “naturais” da mulher, sendo o instinto maternal, a fragilidade e a dependência considerados parte da “natureza feminina”.

Assim, no romance, Eurídice sucumbiu à autoridade familiar e abafou seu desejo de ser flautista mesmo com talento e oportunidade de estudo e futura profissão, sobretudo depois da inesperada atitude de sua irmã mais velha de fugir de casa. Essa escolha de sua irmã Guida marcará para sempre a trajetória de ambas. A tristeza que se abateu sobre a família fez Eurídice tomar para si a responsabilidade de não mais desapontar os pais. “Prometeu que nunca mais iria brigar com eles, como fez durante os dias rebeldes de flauta. Nunca, nunquinha ia se exilar da família como Guida” (BATALHA, 2016a, p. 72). E cumpre sua promessa, casando-se com Antenor.

No filme, na primeira imagem do casamento de Eurídice com Antenor (Gregório Duvivier), a noiva aparece sentada num vaso sanitário. A imagem, pouco convencional para a cena de um matrimônio, já anuncia uma situação de incômodo, de nervoso, talvez, desespero da personagem. A continuidade da cena apresenta imagens, filmadas em primeiro plano e enquadramento central do rosto de Eurídice, que destacam as expressões de nervoso e de mal-estar da noiva. A fisionomia de Eurídice durante o casamento é um misto de nervoso e insatisfação. Quando chega à festa do casamento para recepcionar os convidados, Eurídice é beijada por Antenor, que quase a derruba no salão. Ela dança freneticamente na festa, de maneira impulsiva, o que evidencia o quanto aquela situação é desconcertante para ela (FIGURA 33).

Figura 33 – Sucumbindo às exigências familiares e sociais



Fonte: A vida invisível (2019, 00h21min29s; 00h22min20s; 00h25min13s; 00h25min37s).

Já no romance, o casamento de Eurídice é descrito como “uma cerimônia simples, seguida por uma festa simples” (BATALHA, 2016a, p. 10). Tal descrição não se estende à lua de mel, em que Eurídice foi agredida por meios de xingamentos, humilhada, sendo acusada de não ter se casado virgem.

O lençol não ficou sujo, e Antenor se indignou. “Por onde raios você andou?” “Eu não andei por canto algum.” “Ah, andou, mulher.” “Não, não andei.” “Não me venha com desculpas, você sabe muito bem o que deveríamos ter visto aqui.” “Sim, eu sei, minha irmã me explicou.” “Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.” “Não fale assim, Antenor.” “Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda.”

Sozinha na cama, corpo escondido sob o cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos vagabunda que ouviu, pelos vagabunda que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração (BATALHA, 2016a, p. 10-11).

Conforme expõe Yvonne Knibiehler (2016a), o culto à virgindade feminina é muito antigo. A virgindade da mulher foi, por muito tempo, a garantia da autenticidade do casamento. Sendo o primeiro, o marido ficava certo de que os filhos seriam do seu sangue, originando, assim, o casamento e a dominação masculina na esfera familiar. Desse modo, o fato de Eurídice não ter sangrado na noite de núpcias foi motivo suficiente para Antenor humilhá-la e xingá-la, acusando-a de que não era mais virgem quando se casou com ele.

Ainda segundo Knibiehler (2016b), somente em meados do século XVIII, a questão do hímen começou a ser investigada, ficando evidenciado no século XIX, que se trata de um órgão frágil e que se rompe facilmente em caso de exercícios violentos ou por acidente; logo, sua presença não prova nem a pureza, nem, absolutamente, a virgindade daquela que o possui. Portanto, tendo a referência anatômica se mostrado insuficiente – o hímen intacto não dizia tudo – a virgindade passou, então, ao grau de virtude moral. Embora o hímen tenha passado a ser frágil e questionável, as sociedades que temiam a liberdade sexual e suas consequências, tais como as ocidentais do século XIX, procuraram meios de proteger o hímen e a virgindade feminina. Dessa maneira, ainda no início do século XX, era bastante forte o valor simbólico da presença da dor e do sangue no rompimento do hímen durante a primeira relação sexual de uma mulher como prova de sua virgindade. Os sinais da perda da virgindade eram esperados não só pelo marido, mas por toda família, já que a honra sexual feminina ainda era assunto de família.

Conforme aponta Pinsky (2011), raros eram os homens que não se importavam de se casarem com uma moça “deflorada por outro”. O próprio Código Civil de 1916 (BRASIL, 1916), em vigência à época, previa a possibilidade de anulação do casamento caso o marido percebesse que a noiva não era virgem⁵⁴ e, se tivesse sido enganado, poderia contar com o Código Penal que garantia punições legais para o

⁵⁴ Somente em janeiro de 2003, entra em vigor um novo Código Civil (Lei 10.406 de 10 de janeiro de 2002), que retira do homem o direito de solicitar a anulação do casamento, em caso de descobrir que a mulher não era virgem quando se casou. A virgindade deixa, então, de ser requisito legal para que a mulher possa se casar.

“induzimento a erro essencial”. Assim, embora estivesse no direito de devolver Eurídice, Antenor considerou que não era necessário fazê-lo, pois a esposa tinha qualidades. “Ela sabia desaparecer com os pedaços de cebola, lavava e passava muito bem, falava pouco e tinha um traseiro bonito” (BATALHA, 2016a, p. 11). Eurídice possuía, assim, os atributos da tríade “bela, recatada e do lar”. Segundo afirma Mary Del Priore (2016), em uma entrevista em que se posiciona acerca do uso dessa expressão⁵⁵, essa adjetivação é encontrada nos memorialistas de 1920 e 1930. O historiador Pedro Calmon escreve que escolheu a “mulher da vida dele” exatamente com base nessas características. Em outras palavras, a mulher ideal era aquela mantinha sua boa aparência, vestindo-se sobriamente, limitava passeios quando o marido estivesse ausente, não era muito vaidosa nem provocava ciúme no marido (DEL PRIORE, 2013). Além de, obviamente, possuir as prendas domésticas necessárias aos cuidados do lar, bem como não demonstrar inteligência e/ou questionar os conhecimentos do marido.

Desse modo, por possuir os atributos que um homem queria encontrar na mulher que escolheu como esposa, Eurídice não sofreu a vergonha de ter sido devolvida a seus pais, porém fora violentada verbal e simbolicamente pelo marido, por conta disso, por anos a fio. Antenor aproveitou-se da situação para sustentar sua superioridade moral (mas não só) em relação a Eurídice. A exigência da virgindade representava um componente essencial da dominação masculina, mas a desconfiança de sua ausência também foi usada por Antenor para dominar e controlar. “O incidente da noite de núpcias serviu para deixá-lo mais alto, fazendo com que precisasse baixar a cabeça ao se dirigir à esposa. Lá de baixo Eurídice aceitava” (BATALHA, 2016a, p. 11). Nas noites em que bebia muito, as “Noites de Choro e Uísque” (BATALHA, 2016a, p. 34), Antenor humilhava Eurídice, lembrando-a da vagabunda que não se manteve pura para o marido. “‘Quem era ele?’ Corpo fundo na poltrona, copo de uísque na mão, Antenor olhava para a mulher como o homem apunhalado que passava a ser” (BATALHA, 2016a, p. 34).

⁵⁵ Del Priore concedeu essa entrevista à BBC Brasil, no momento em que muito se discutiu o uso dessa expressão em um artigo publicado pela revista *Veja*, em 18 de abril de 2016, intitulado *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”* (LINHARES, 2016), referindo-se à esposa do, na época, vice-presidente Michel Temer. As milhares de reações que se espalharam imediatamente na internet, em sua maioria, criticavam o fato de que a matéria apontava o comportamento de Marcela Temer como um perfil de mulher que deveria ser seguido, indicando que esse modelo deve ser o padrão.

No filme, a noite de núpcias também inaugura a violência psicológica e moral que permeará a vida de Eurídice. A opressão, antes praticada pelo seu pai, passa agora a ser exercida pela figura do marido. Enquanto no romance a violência doméstica inicia-se porque a personagem não sangrou na primeira relação sexual, no filme, começa pela forma como acontece a primeira relação sexual. No chão do banheiro, Antenor penetra o corpo paralisado e desfigurado de Eurídice. A cena causa uma repulsa, intensificada pelos gemidos de dor de Eurídice. A filmagem é realizada pelo ângulo da câmera alta, posição denominada *plongée* (filmagem de cima para baixo) a qual, segundo Marcel Martin “tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (2013, p. 44). Nesse sentido, observa-se que o ângulo da câmera evidencia a posição de Eurídice numa relação sexual conduzida de forma violenta, sem o menor sinal de carinho, cuidado ou afeição (FIGURA 34).

Figura 34 - “Violação legal”



Fonte: A vida invisível (2019, 00h27min04s; 00h27min52s; 00h28min34s; 00h29min09s).

Segundo assinala Bourdieu (2014), no livro *A dominação masculina*, o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de "posse". Assim, os homens tendem a compartimentar a sexualidade, concebida como um ato agressivo e, sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo. A cena da perda da virgindade de Eurídice é de uma brutalidade extrema, que incomoda e angustia o espectador, levando à pergunta: será

que com minha mãe, tias, avós foi assim? Ao mesmo tempo, nos traz ao presente, e nos lembra que, embora a mulher tenha hoje mais espaço de manifestar suas vontades, casos de violência conjugal, expressos de várias formas: abusos psicológicos, maus tratos físicos, abusos sexuais, controle financeiro, entre outros, continuam ocorrendo em nossa sociedade, embora sejam, na maior parte das vezes invisibilizados pela cultura patriarcal, que legitima a violência que ocorre no espaço doméstico entre os cônjuges.

Nesse sentido, a explanação da história do contrato sexual empreendida pela filósofa britânica Carole Pateman (1993) contribui para a compreensão da origem e da manutenção da sujeição a que as mulheres foram, historicamente, submetidas, e são até os dias atuais, ainda que em menor proporção. Pateman (1993) apresenta, em seu estudo, uma leitura feminista da história do contrato social, chamado também pela estudiosa de contrato original, apontando que existe uma parte ocultada dessa história, aquela que trata do contrato sexual, validado pelo casamento e associado ao contrato original na formação da sociedade civil. Segundo a filósofa, a teoria do contrato social é apresentada como um relato da constituição da esfera pública da liberdade civil dos indivíduos. O que ela observa, porém, é que essa história da liberdade dos indivíduos, leia-se, dos homens, oculta a dominação masculina exercida sobre as mulheres, a qual sustenta esse contrato. Assim, teoria do contrato social não considera a relevância política da esfera privada, ignorando, dessa maneira, o contrato matrimonial, bem como ocultando o contrato sexual dessa história.

A especialista em teoria política e feminismo defende, portanto, que o contrato sexual legitima a sujeição feminina, sendo intrínseco ao contrato social, o qual visa garantir a liberdade civil aos homens, mas oculta que uma das partes desse contrato - a mulher - torna-se subordinada. Para ela, a história do contrato sexual contribui com entendimento dos mecanismos através dos quais os homens reivindicam os direitos de acesso sexual e de domínio dos corpos das mulheres. Desse modo, o pacto original é tanto um contrato sexual quanto social: é sexual no sentido de patriarcal - isto é, o contrato cria o direito político dos homens sobre as mulheres, e também sexual no sentido do estabelecimento de um acesso sistemático dos homens aos corpos das mulheres (PATEMAN, 1993). Assim, embora, na atualidade, os maridos não desfrutem mais dos amplos direitos que exerciam sobre suas mulheres no século XIX, quando suas esposas estavam na condição legal de propriedade, o entendimento dos

fundamentos do contrato sexual é importante para a compreensão do lugar de subalternidade que ainda é conferido à mulher nessa relação.

Considera-se, portanto, de suma importância a discussão da violência que ocorre em um espaço socialmente invisibilizado: o ambiente familiar e/ou doméstico. Segundo a socióloga, estudiosa da violência de gênero, Heleieth Saffioti (1994), o domicílio tem-se mostrado o *locus* privilegiado do exercício da violência contra a mulher como forma de controle social e de reafirmação do poder do macho. Nesse sentido, percebe-se a pertinência da modificação realizada no processo adaptativo, já que a exigência da virgindade antes do casamento é, hoje, sobretudo na sociedade ocidental, uma questão que oprime e subjuga menos o corpo das mulheres. Trata-se de reinterpretar o romance para fazer com que a adaptação cinematográfica fique mais sincronizada com os discursos contemporâneos.

Assim, ao substituir a representação da exigência da presença do sangue como prova da virgindade, presente na narrativa do romance, por uma cena de conduta violenta de um marido num primeiro contato sexual, o filme chama a atenção do espectador para formas de violência conjugal que se fazem mais presentes, hodiernamente, em nossa sociedade, realizando, enquanto processo adaptativo, uma leitura crítica do romance que lhe serviu de inspiração (OLIVEIRA, 2004). Possibilita, dessa maneira, a discussão do espaço familiar como um “um terreno fértil para a perpetuação de violências, já que reúne as condições de intimidade e inviolabilidade propícias para a naturalização de atos de opressão e de dominação” (SANTANA, 2019, p. 33).

No romance, após o nascimento dos filhos, a vida de Eurídice se resumiu a uma enfadonha rotina:

Antenor saía para o trabalho, os filhos saíam para a escola e Eurídice ficava em casa, moendo carne e remoendo os pensamentos estéreis que faziam da sua uma vida infeliz. Ela não tinha emprego, ela já tinha ido para a escola, e como preencher as horas do dia depois de arrumar as camas, regar as plantas, varrer a sala, lavar a roupa, temperar o feijão, refogar o arroz, preparar o suflê e fritar os bifês? (BATALHA, 2016a, p. 12).

Essa passagem que descreve a rotina da vida de Eurídice estabelece um diálogo com a vida da personagem Ana⁵⁶, do conto “Amor”, da obra *Laços de Família*, de Clarice Lispector, publicada em 1960, como bem observou Ana Barbosa (2019), para quem a história de Eurídice Gusmão “poderia ter sido facilmente inspirada no conto ‘Amor’”. No conto clariciano, a protagonista Ana, também uma dona de casa de classe média, “viera a cair num destino de mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 12), resumindo sua vida aos papéis de mãe, esposa e dona de casa, que passa todo o seu tempo cuidando da família e das tarefas domésticas. Assim como Eurídice, que, após fazer todos os serviços domésticos, não sabia como preencher as horas do dia, Ana também se inquietava com a “hora perigosa da tarde” (LISPECTOR, 1998, p. 13), quando haviam acabado as ocupações. Ana parecia conformada com seu modo de vida “a raiz firme das coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 12), embora não fosse uma mulher feliz “também sem a felicidade se vivia” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A rotina, que se resumia em cuidar da vida dos outros – marido e filhos – a fizera se esquecer de que existia vida além disso, “sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida” (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Diferentemente de Ana, que procurava se conformar com sua rotina, a protagonista de Martha Batalha buscou, por inúmeras vezes, realizar atividades que preenchessem seu tempo. Assim, na tentativa de dar algum sentido à sua vida, de produzir algo, de romper, de alguma maneira, as barreiras da opressão, Eurídice sempre iniciava alguma atividade, até o momento em que o marido a boicotava.

Sua primeira tentativa foi a culinária. Depois de fazer todas as receitas de um livro, resolveu criar suas próprias receitas e publicá-las. Ao compartilhar a ideia com Antenor, recebeu uma gargalhada como resposta e a indagação: “Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (BATALHA, 2016a, p. 32). Eurídice baixou a cabeça e achou que o marido tinha razão, ele sabia das coisas. Concluiu que publicar um livro, falar na rádio, ensinar culinária foram devaneios que teve. Essa imediata aceitação por parte de Eurídice de que o marido tinha realmente razão, de que ela não era capaz de realizar uma atividade empreendedora fora do ambiente doméstico, pode ser entendida como a representação do modo como a dominação masculina (BOURDIEU, 1996; 2014) era vivenciada pelas mulheres, fazendo com que elas aceitassem o que foi culturalmente construído como natural: os únicos papéis que lhes

⁵⁶ Por coincidência ou inspiração, Ana é também o nome da personagem que é mãe de Eurídice, no romance de Batalha.

eram possíveis eram os de ser mãe, esposa e dona de casa. A maternidade, o casamento e a dedicação ao lar faziam parte da “essência feminina”; sem história, sem possibilidades de contestação e, por isso, a mulher que não seguisse “seus” caminhos, estaria indo contra a natureza, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes (PINSKY, 2011).

O tempo passava e Eurídice se perguntava se a vida era só aquilo. Os serviços da casa diminuíram com a contratação da empregada doméstica Maria das Dores e, apesar das radionovelas a distraírem um pouco, a solidão e a angústia tomavam-lhe por completo. Seu próximo projeto foi a costura. A notícia de que Eurídice estava costurando espalhou-se e começaram a aparecer muitas clientes. Sua sala transformou-se em um ateliê, às escondidas do marido, até o momento em que Antenor descobriu a nova invenção da esposa e aos gritos começou a indagar:

Então eu me mato de trabalhar naquele banco pra você ter do bom e do melhor e descubro essa feira livre aqui em casa? Mas Antenor, eu também gosto de trabalhar. O seu trabalho é cuidar da casa e das crianças. Mas isso eu já faço, Antenor. Ah, é, ah é? E por que você nunca mais me fez os medalhões de peru? Aqueles com aquela coisa marrom por cima. Porque você disse que arrotava muito depois de comer esses bifés. Não me venha com desculpas, Eurídice. Foi o que você disse, Antenor, você disse que não queria mais aqueles bifés, que de noite não podia comer nada que tivesse cebola, nem se os pedacinhos estivessem escondidos. Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa. Você tem ideia de como é complicado trabalhar na área de financiamentos? Não, você nunca fala sobre o seu trabalho. Não falo porque você não ia entender. Não me olhe assim, Antenor, eu sou uma boa esposa. Uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade pra trabalhar, você tem que cuidar das crianças (BATALHA, 2016a, p. 53, grifos da autora).

Essa passagem do romance sintetiza todo o machismo presente na relação do casamento de Eurídice, opressão que a escritora afirma ser seu objetivo denunciar. Não é uma característica dessa relação específica, mas sim a norma imposta pela sociedade patriarcal e sexista que organiza os papéis do homem e da mulher, determinando à mulher a casa como o único espaço que lhe cabe e o cuidado do lar e dos filhos como as únicas atribuições que as mulheres seriam capazes de desempenhar. Antenor afirma que Eurídice não pode entender a dificuldade de se trabalhar na área das finanças. Reproduz, assim, a concepção de que a mulher é pouco inteligente, que não é capaz de participar do mundo dos negócios, destinado

aos homens, enquanto seres racionais dotados de capacidade intelectual. Trata-se, portanto, da crença na inferioridade intelectual feminina, conforme aponta a pesquisadora Nancy Vieira (2010), defendida pelos estudos científicistas do século XIX, ainda presente no século XX, quiçá no século XXI.

No padrão de família de classe média daquela época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. Uma mulher que trabalhasse (fora), além de ser criticada por estar prejudicando o bom desenvolvimento de seus filhos, envergonhava o marido perante a sociedade, pois denotava sua incapacidade de sustentar sozinho a família. Além disso, podia expor-se demais, comprometendo a honra do marido (PINSKY, 2012).

Eurídice já estava ganhando dinheiro e até gerando renda para outras mulheres, pois contratou outras duas costureiras para poder dar conta das encomendas. Antenor não podia permitir tal emancipação, uma ameaça à estabilidade de seu matrimônio. O modelo de família tradicional delimitava os palcos de atuação do homem e da mulher. O horizonte feminino não deveria ir além do mundo doméstico; o masculino estendia-se aos espaços públicos, ao mercado de trabalho, à política institucional. Essa divisão dos papéis femininos e masculinos garantia ao homem um lugar de poder (PINSKY, 2012), conforme expresso na fala da personagem Antenor, que evidencia o lugar subalternizado ocupado pela mulher nas instituições do casamento e da família e nas relações sociais como um todo.

Eurídice seguiu, então, o ideal da “boa esposa” que evitava discussões e integrava-se às opiniões do marido, agradando-lhe sempre. Alegando problemas de saúde, anunciou que abandonaria a costura, passando sua lista de clientes para sua ajudante. Era dever da “boa dona de casa” fazer do seu lar um lugar confortável para os seus, poupando o homem dos aborrecimentos domésticos e permitindo que ele encontrasse em casa o “refúgio precioso” das obrigações do mundo masculino dos negócios, do trabalho e da política. Cabia à mulher garantir que o domicílio fosse um espaço íntimo, moral e aconchegante (PINSKY, 2012).

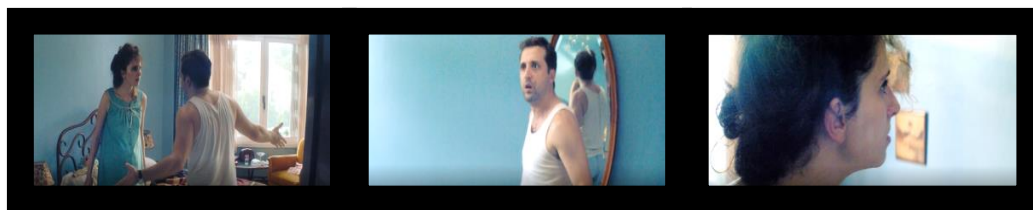
Com relação à condensação dos fatos e de alguns detalhes do romance para a narrativa fílmica, as muitas tentativas de resistência de Eurídice no romance foram concentradas no filme em seu desejo de seguir a carreira musical. Assim, a personagem pretende conciliar sua vida de casada e seu sonho de ser pianista. Na película, Eurídice tenta resistir à imposição da maternidade como “destino natural” da mulher. Continua estudando piano e esforçando-se para evitar a gravidez por meio do

coito interrompido, quando é atendida pelo marido, das duchas vaginais e da tabela menstrual. Sendo esses meios de anticoncepção, disponíveis na época, ineficazes, Eurídice vai ao médico e descobre que está grávida.

Depois de saber que estava grávida, Eurídice toca seu piano e a música diegética, de melodia triste e angustiante, intensifica o seu estado de melancolia. A notícia faz com que ela lamente a falta da irmã. Dentro de um quarto escuro, vê-se a sombra de Eurídice, questionando por onde a irmã estava. “Onde você tá, Guida? Eu tô com medo. Você tá apaixonada, longe, bem longe. Me deixou aqui sozinha. Eu nunca teria feito isso com você, Guida” (A VIDA invisível, 2019, 01h06min41s). No filme, a vida de Eurídice é movida pela busca da irmã sumida. Na esperança de reencontrá-la, contrata um detetive para tentar localizar a irmã. Segue tendo as aulas de piano, mas sem a devida concentração, pois, além da gravidez, sua mãe está muito doente. Ela pede paciência ao professor. “Você era uma promessa, Eurídice” (A VIDA invisível, 2019, 01h09min29s), lamenta o professor, passando os olhos pelo interior da casa de Eurídice.

Ao ver que Eurídice continua se preparando para a prova do Conservatório de Música, Antenor a repreende: “Conservatório, uma mulher grávida num Conservatório! Eurídice lhe questiona qual é o problema. Antenor lhe responde: “Eu só queria que você pensasse um pouquinho mais no teu filho, Dicina, na tua família. Fica pensando o dia inteiro numa mulher que morreu. Tua irmã morreu, Dicina” (A VIDA invisível, 2019, 01h22min38s). Essa cena, filmada em plano próximo e em primeiro plano (FIGURA 35), destaca as expressões de insatisfação de Antenor e de indignação de Eurídice, mostrando o modo como as mulheres eram vistas: prioritariamente como donas de casa e mães. Evidencia também a vivência de um casamento coercitivo, em que se repreendia até os pensamentos da mulher, os quais precisavam se voltar para os cuidados com a casa, o marido e os filhos, não devendo ser ocupados com seus sentimentos íntimos, como no caso de Eurídice, a angústia de não ter notícias sobre sua irmã. É a afirmação da mulher enquanto objeto, negando-lhe a sua existência enquanto sujeito, o que, no entendimento de Bourdieu (1996), fundamenta a situação de dominação da mulher e a sua perpetuação.

Figura 35 - Casamento: dedicação exclusiva da mulher



Fonte: A vida invisível (2019, 01h22min34s; 01h22min47s; 01h22min48s).

A personagem Antenor, tanto no romance como no filme representa, portanto, o papel atribuído ao marido na instituição casamento: prover o sustento da família e sabotar qualquer tentativa de que sua mulher vislumbre outro horizonte além do mundo doméstico. Um aspecto a ser observado na imagem dessa personagem é que o exercício da violência simbólica nem sempre é exercido por intermédio da violência física ou verbal, ela se apresenta, na maior parte das vezes, de maneira velada, sutil. A atuação do ator mostra isso na narrativa fílmica. Não é um comportamento do típico machão detestável, agressivo, pelo contrário, em muitas cenas, ele se mostra ridículo e até infantil. É a representação de que o homem também é construído por essa cultura machista e patriarcal que foi imposta como natural, com a diferença que ele ocupa a posição de superioridade nessa hierarquia.

Apesar de ser a todo tempo boicotada pelo papel de esposa e de mãe, Eurídice vai, às escondidas, prestar o exame de admissão ao Conservatório. Ao se posicionar em frente ao piano, ela retira sua aliança, um gesto que, possivelmente, representa sua autoafirmação. Para Eurídice, o piano, a música e a arte simbolizavam a liberdade dessa vida opressora. Naquele momento, ela se afastava da condição de mulher casada, que vinha impondo barreiras à sua realização pessoal, para seguir em busca de seu sonho. Enquanto toca, vêm à sua cabeça imagens dela vestida de noiva dançando junto com Guida. Imagens que reúnem a sua condição de mulher casada, o seu sonho de seguir uma carreira como pianista e o seu desejo de ter a irmã ao seu lado (FIGURA 36).

Figura 36 - Em busca de um sonho



Fonte: A vida invisível (2019, 01h45min28s; 01h46min26s; 01h46min41s; 01h47min08s; 01h47min32s; 01h47min39s).

Após ser aprovada no exame, Eurídice aparece contemplando o mar (FIGURA 37). É filmada num *contra-plongée* (câmera baixa – filmagem de baixo para cima), posição que, geralmente, causa a impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos (MARTIN, 2013). A câmera baixa destaca, portanto, o momento de vitória, de alegria e de autoconhecimento da personagem, que acredita poder estar realizando seu sonho.

Figura 37 - A conquista



Fonte: A vida invisível (2019, 01h48min05s; 01h48min14s).

O contentamento de Eurídice se desfaz ao adentrar sua casa. Ao saber da sua aprovação, Antenor indaga qual é o plano da esposa, o que ela quer da vida. Se quer viver de piano, se quer que ele largue os Correios e se dedique à casa e à filha. “Eu amarro o lenço na cabeça e fico cuidando da casa” (A VIDA invisível, 2019, 01h50min46s). O pai de Eurídice, que estava presente, apoia o genro, dizendo à filha que marido dela está coberto de razão. Eurídice responde ao marido que, quando toca, ela desaparece. Essa fala evidencia uma outra leitura para a metáfora da invisibilidade: quando faz o que gosta, Eurídice consegue se distanciar de tudo cerceia a sua liberdade. Ao ouvir isso, Antenor sugere, então, que a esposa realmente suma, que desapareça.

O discurso de Antenor, apoiado pelo pai de Eurídice, reflete a norma do casamento-modelo, que definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos. Contar com o apoio do marido ou do pai para dedicar-se a uma carreira profissional, como era o sonho de Eurídice, estava distante da realidade de uma mulher de classe média, naquela época. Às mulheres não era permitido questionar a divisão tradicional de papéis e exigir a participação do marido nos serviços do lar, pois com essa atitude estariam comprometendo o “equilíbrio conjugal” (PINSKY, 2011).

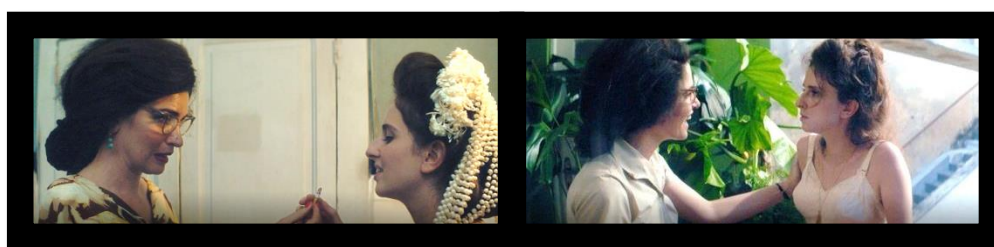
No romance, a monotonia da vida de casada de Eurídice melhorou, quando sua irmã Guida resolveu retornar, batendo em sua porta. Eurídice acolheu a irmã e o sobrinho Francisco em sua casa e a vida passou a ser mais leve e alegre. A alegria e a satisfação que ambas as irmãs sentiram com o retorno da convivência evidenciam a importância dos vínculos fraternos de união e afeto na constituição de suas subjetividades. Trata-se da representação da importância do papel que a fratria, através da função fraterna, desempenha na estruturação dos sujeitos (KEHL, 2000), que não aparece, comumente, em ficções protagonizadas por irmãos homens, nas quais o ciúme e a rivalidade constituem o laço fraterno.

A presença de Guida preenchia o vazio da vida de Eurídice. Não era uma lacuna pela falta de pessoas ao redor, mas um vazio interior que se tornava cada vez maior pela impossibilidade de expressar seus sentimentos naquele espaço onde sua individualidade e sua vontade tinham pouca ou nenhuma importância. Esse bem-estar, porém, esvaiu-se quando Guida encontrou um companheiro e foi embora da casa de Eurídice.

No filme, as irmãs, depois de separadas, jamais voltam a se encontrar para viver os sentimentos de amizade e de cumplicidade que as unia. A única pessoa com que Eurídice pode trocar confidências é com a vizinha Zélia. A personagem não é uma fofqueira, uma mulher amargurada e descontente, que vivia em função da vida dos outros, tal como no romance, mas sim, a amiga de Eurídice. A narrativa fílmica optou por desconstruir o discurso criado pela sociedade patriarcal de que as mulheres são sempre inimigas, investindo na representação da solidariedade entre as mulheres. Zélia torna-se amiga de Eurídice, e, embora seus conselhos sejam sempre em conformidade com a posição de inferioridade feminina, ela é a pessoa que escuta Eurídice, a quem a protagonista pode confidenciar seus sentimentos.

Na cena do casamento de Eurídice, Zélia tenta tranquilizar a amiga, sobre a primeira relação sexual, dizendo que “no começo arde um pouco, mas aí você fecha os olhos e pensa em outra coisa, passa rapidinho” (A VIDA invisível, 2019, 00h22min52s). Trata-se de um conselho que evidencia a não participação da mulher no ato sexual, ficando o seu corpo restrito a atender os desejos masculinos. Quando descobre sua gravidez, Eurídice confia primeiramente a Zélia, que fica feliz ao saber da notícia, pois ela não pode ter filhos (FIGURA 38).

Figura 38 – Afeto e escuta



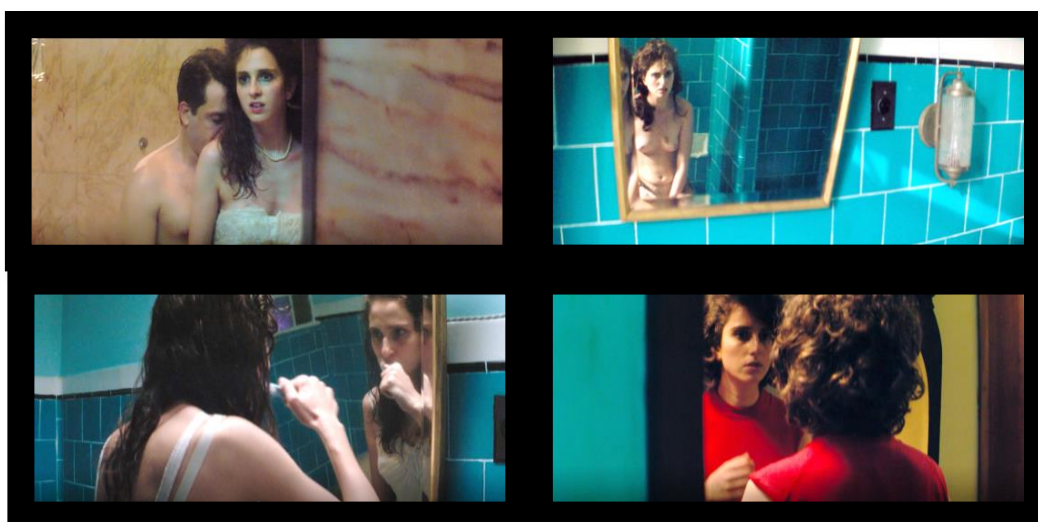
Fonte: A vida invisível (2019, 00h23min47s; 01h01min00s).

Na versão cinematográfica, Zélia representa um dos estigmas destinados à mulher: aquela que não pode ser mãe. Segundo Del Priore (2013), a esterilidade feminina era vivida como uma maldição. Não poder ter filhos era um sinal de fracasso e frustração para as mulheres que eram incapazes de cumprir com o principal papel ao qual estavam “naturalmente” predestinadas. Eurídice, ao contrário de Zélia, não mostra nenhuma alegria com a gravidez, pois isso atrapalharia os seus estudos. Ela até cogita tomar um chá abortivo, mas seu marido já chegou em casa sabendo da notícia pelo médico, que, ao perceber a insatisfação da paciente, tratou logo de avisar

ao marido. Trata-se da mulher como propriedade masculina nas várias instâncias. Tanto o marido, no âmbito civil, quanto o médico, no científico, estão a decidir sobre o destino do corpo da mulher.

Durante a narrativa fílmica, Eurídice aparece, em algumas cenas, sendo focalizada olhando para um espelho, como se estivesse buscando a sua identidade. Segundo afirma o filósofo Vilém Flusser (1998), em seu ensaio “Do espelho”, todo aquele que reflete está interessado no espelho, que é, por definição, um instrumento que reflete, que especula (de *speculum* = espelho). Eurídice olha-se no espelho após sua primeira relação sexual; quando usa a ducha com o intuito de evitar uma gravidez; ao descobrir que está grávida; e quando há uma passagem de tempo na narrativa e ela parece reconhecer o passar do tempo (FIGURA 39). Conforme aponta Paiva (2019), o espelho é um elemento que aparece de forma recorrente nas tramas que abordam o universo feminino, como uma espécie de confessional, catalisando a recuperação da identidade feminina perdida pelas incontáveis formas de pressões sociais. Assim, pode-se indicar que o olhar reflexivo da protagonista frente ao espelho constitui-se em uma metáfora visual para as perguntas: “Quem sou eu?” “Quem eu estou me tornando?”.

Figura 39 - “Quem sou eu?”



Fonte: A vida invisível (2019, 00h30min01s; 00h43min41s; 01h06min24s; 01h23min15s).

No romance, para diminuir as horas do dia, Eurídice começou a escrever. Tempos depois anunciou à família: “Estou escrevendo um livro. É sobre a história da invisibilidade” (BATALHA, 2016a, p. 164). A família não se importou com a notícia e

Eurídice também não ligou, agora ela falava com os livros. A personagem passa, então, a escrever a história que a escritora Martha Batalha se propôs a contar. Uma história sobre a invisibilidade das mulheres, que só eram levadas a sério quando diziam “que o jantar estava na mesa, ou que era hora de acordar para a escola” (BATALHA, 2016a, p. 165). Suas subjetividades, seus projetos e desejos, suas necessidades nunca importavam. Trata-se de uma história que não é contada: “o ser para os outros”, vivência que, nas palavras de Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 35), consiste na produção-reprodução de um dos pilares da subjetividade feminina.

Eurídice seguia escrevendo. E, desde que não deixasse de cumprir com suas obrigações domésticas, Antenor seguia indiferente à nova atividade da esposa. A violência simbólica que permeou todo o casamento de Eurídice permanecia e as “Noites de Choro e Uísque” também não deixaram de acontecer. Sendo a virgindade uma garantia de fidelidade e de submissão das esposas, nessas noites, os filhos de Antenor deixavam de ser seus filhos, porque uma mulher que não se manteve pura antes do casamento pode ser infiel ao marido. No que diz respeito à relação da paternidade, Pateman (1993) assinala que esse é um vínculo que pode gerar incerteza, já que se baseia no testemunho de uma mulher. Assim, a ordem patriarcal é também estruturada a partir da necessidade masculina de superar a incerteza em torno da paternidade, o que explica um dos objetivos do projeto de encarceramento do corpo feminino a fim de eliminar essa dúvida.

Em uma dessas noites “de choro e uísque, Guida estava presente e contou a Eurídice que isso também lhe ocorreu, o lençol não ficou manchado, mas que seu marido não se importou, pois estavam apaixonados demais na época. As irmãs nunca ficaram sabendo, mas o mesmo havia ocorrido com a mãe delas, que também teve que suportar as humilhações de Seu Manuel: “Por onde você andou quando solteira pra não sangrar na lua de mel? Como eu posso saber se Guida é mesmo a minha filha?” (BATALHA, 2016a, p. 181). Dona Ana respondia-lhe acanhada que nunca abraçou homem algum além de seus irmãos. Por vezes, chegou a pensar que foram esses abraços que lhe tomaram a virgindade.

A vida de Eurídice segue invisibilizada. Antenor fez carreira no Banco do Brasil e a família prosperou, mudando-se para Ipanema. O novo bairro não fez diferença, pois quem havia mudado agora era Eurídice. As crianças já haviam crescido e, por volta dos anos de 1964, Eurídice estava cursando História na PUC e continuava

escrevendo muito. Mandou alguns dos seus textos para o *Jornal do Brasil*, para *O Pasquim*, mas nunca foram publicados.

Essa representação do apagamento da escrita das mulheres, seja pelo silenciamento ocorrido dentro de suas próprias casas ou pela falta de oportunidade de publicar, mostra o quanto a produção escrita de autoria feminina foi - e ainda é - invisibilizada, tal como se pode observar na já mencionada história de publicação desse próprio romance - *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, inicialmente rejeitado pelo mercado editorial brasileiro.

Tendo vivido uma vida de negações, permeada por violências simbólicas que não eram específicas de seu primeiro núcleo familiar, nem de seu casamento, mas sim das estruturas sociais que organizavam as relações entre homens e mulheres, Eurídice voltava-se cada vez mais para dentro de si. “Um único som permaneceu constante: *tec, tec, tec*” (BATALHA, 2016a, p. 185).

No filme, a notícia que Eurídice recebe sobre a irmã não foi a que ela esperava. No mesmo dia de sua aprovação no exame de admissão ao Conservatório, ela recebe um telefonema sobre o paradeiro da irmã: o detetive descobre uma sepultura em nome de Guida⁵⁷. Eurídice vai imediatamente encontrá-lo no cemitério, em companhia do pai e do marido. Seu Manuel pergunta ao detetive se há notícias sobre o filho de Guida. Somente nesse momento, Eurídice descobre que Guida esteve todo esse tempo no Rio de Janeiro. A câmera a focaliza em primeiro plano, para destacar a sua expressão de surpresa sobre que filho seu pai estaria falando.

O pai lhe diz que a irmã voltou para casa grávida, logo após o seu casamento. Não confessou que a expulsou de casa, não lhe dando abrigo. Mentiu, dizendo que Guida só lhe pediu dinheiro e depois foi embora. Afirma que sofreu muito junto com Dona Ana, que nunca aceitou o fato. Eurídice grita: “Ela teve esse tempo todo aqui no Rio e ninguém me falou nada?” (A VIDA invisível, 2019, 01h55min11s). Antenor faz sinal para que ela baixe o tom de voz. O pai explica que queria protegê-la, não queria que ela soubesse que a irmã era uma desgraçada. Argumenta que sentiu pena de Eurídice. O transtorno de Eurídice se mostra nas suas expressões faciais, destacadas pelo uso reiterado do primeiro plano, e no tom alto de sua voz. Ela questiona ao pai

⁵⁷ Na verdade, Guida não morreu, ela trocou de identidade com sua amiga Filomena, que havia falecido, para poder ficar com a casa da amiga. A ideia foi da própria Filomena, temendo que, por conta de sua morte, Guida e o filho ficassem desabrigados. Assim, Filomena foi enterrada como Ana Margarida Gusmão. Eurídice, porém, só descobre mais notícias da irmã no final da narrativa fílmica.

que sentimento ele teve por Guida. “Vergonha, muita vergonha”, ele admite (A VIDA invisível, 2019, 01h55min29s). Enfurecida, Eurídice dá uma tapa na cara do pai, sendo contida por Antenor. Seu Manuel diz que só queria proteger a família. Eurídice responde: “O senhor matou a Guida” (A VIDA invisível, 2019, 01h56min12s) (FIGURA 40).

Figura 40 - O acerto de contas



Fonte: A vida invisível (2019, 01h53min05s; 01h55min17s; 01h55min54s; 01h56min16s).

Nessa cena, Eurídice acusa o pai e o marido de também estarem matando-a, conseguindo expurgar um pouco o que representou a subordinação e o apagamento que foram impostos a sua vida. Descobriu que seu pai, em nome da preservação do que ele entendia por “família”, a afastou de sua irmã, causando um sofrimento que, nesse momento, ela percebeu que poderia ter sido evitado. Uma separação propositalmente provocada para impedir qualquer possibilidade de reaproximação entre as irmãs. Afinal, um pai que já tinha tido sua honra ferida pela fuga de uma filha não poderia aceitá-la de volta com um neto bastardo. Além disso, sabendo da forte ligação entre as duas filhas, havia o medo de a mais velha influenciar a mais nova. Nesse sentido, os estudos da Psicanálise indicam que as experiências vividas na relação fraternal influenciam na possibilidade de os irmãos contestarem padrões impostos pela cultura dominante (KEHL, 2000). Dessa forma, Guida não cabia mais na composição de família tradicional e, por isso, foi afastada do convívio familiar. Mesmo que pudesse haver algum sentimento de afeto ou saudade por parte do pai, a

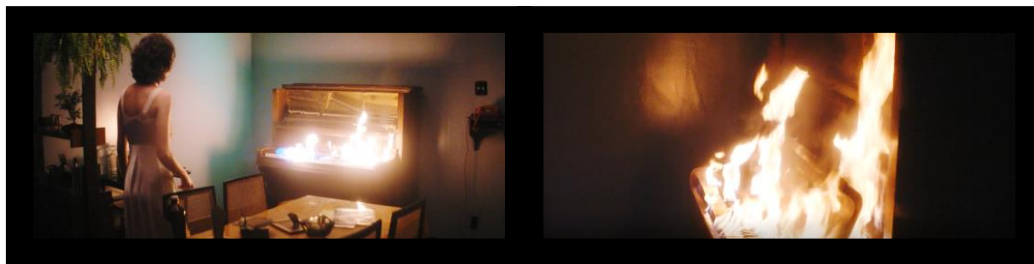
punição era a medida necessária para resgatar a moral e a autoridade do chefe de família.

Essa é uma das cenas marcantes da narrativa fílmica que possibilita a reflexão do que significava para as mulheres a ordem patriarcal que regia o modelo de família considerada legítima e do modo como eram subjugadas para a manutenção dessa ordem social com suas hierarquias estabelecidas. Trata-se da representação da invisibilidade dessas vidas: Eurídice é invisível por ter uma vida que não tem visibilidade fora do âmbito familiar; e Guida, quando passou a viver na periferia, passando a ocupar outra esfera social, ficou invisível para a irmã, apesar de ter continuado na mesma cidade.

A notícia da morte de Guida representou a morte simbólica dos sonhos de Eurídice. Conforme aponta Kehl (2000), o outro, o semelhante – a começar pelo irmão – contribui decisivamente para nos estruturar. Assim, a esperança de encontrar a irmã era uma força que impulsionava Eurídice a não desistir, constituía-se em um alicerce que se desfez quando ela soube que nunca mais teria a irmã ao seu lado. Desnorteada, Eurídice queima os pertences guardados de Guida e também põe fogo em seu piano (FIGURA 41). O olhar transfigurado da personagem diante de cada objeto que ia se queimando e a música *It's All in Vain, so Burn It* (Foi tudo em vão, taque fogo), de Benedikt Schiefer, criam o clima psicológico da cena. A esperança de reencontrar a irmã e o piano, refúgios de sua vida infeliz, deixaram de existir.

Figura 41 - A desistência de si

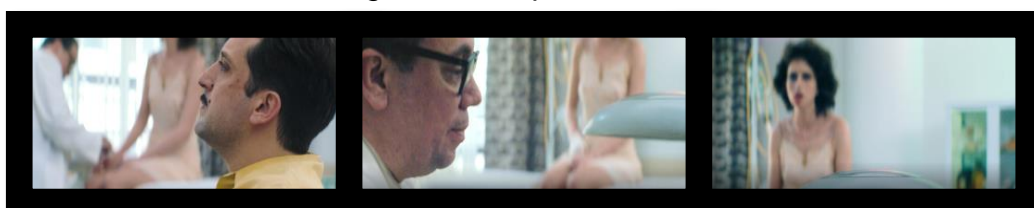




Fonte: A vida invisível (2019, 01h58min21s; 01h59min38s; 01h59min45s; 02h00min29s; 02h00min39s; 02h00min43s).

Eurídice é diagnosticada com PMD (Psicose Maníaco Depressiva) e descobre que estava grávida pela segunda vez. O médico sugere uma internação com soroterapia e pouca medicação, tranquilizando Antenor: “Ela vai sair de lá nova, pronta para ser mãe novamente” (A VIDA invisível, 2019, 02h02min41s). A cena do atendimento médico de Eurídice inicia-se com destaque para a imagem de Antenor de perfil, em primeiro plano, enquanto Eurídice aparece em segundo plano fora de foco. Esse recurso de falta de nitidez na imagem da personagem é utilizado durante toda a cena, contribuindo para mostrar o ápice da sua invisibilidade (FIGURA 42).

Figura 42 - A perda do foco



Fonte: A vida invisível (2019, 02h01min07s; 02h02min29s; 02h02min46s).

Essa é uma cena que, ao lado da primeira relação sexual de Eurídice, expressa a condição a qual as mulheres desde sempre estiveram sujeitas: corpos subjugados ao domínio do marido e da procriação. Logo, qualquer comportamento desviante que recusasse cumprir esse papel, esse “princípio da Natureza”, conforme enfatizado pela escritora francesa feminista Simone de Beauvoir, era considerado antinatural e deveria ser tratado. Em seu livro *O Segundo Sexo*, Beauvoir (2009) expõe que o princípio da Natureza resumia a mulher aos papéis de mãe e esposa. O espírito da mulher se achava profundamente ligado à Natureza, que lhe conferia todas as virtudes, que se encerravam no lar, úteis à sociedade, à família e ao chefe de família.

De acordo com os valores e padrões predominantes nos enfoques psiquiátricos do corpo e da sexualidade femininos, a mulher estaria mais próxima da loucura do

que o homem. No seu organismo, na sua fisiologia específica, estariam inscritas as predisposições à doença mental, sendo a maternidade um dos remédios mais eficazes – senão o mais eficaz – para evitar ou curar as moléstias femininas (ENGEL, 2011).

O cuidado que foi reservado à Eurídice evidencia que pouco importa a subjetividade de uma mulher que está sofrendo pela morte da irmã e está traumatizada pela forma como foram distanciadas pelo próprio pai. O que interessa é que esse corpo feminino, considerado pela Psiquiatria um lugar de ambiguidades e espaço por excelência da loucura, seja tratado e que, em breve, essa mulher possa cumprir novamente os seus papéis sociais de esposa e mãe. Essa cena do filme retrata o modo como os corpos e as subjetividades das mulheres foram encarcerados, de tal modo a serem confinadas em clínicas psiquiátricas, sendo consideradas loucas por não aceitarem a ordem estabelecida.

Na cena seguinte, Eurídice já aparece na velhice (interpretada pela atriz Fernanda Montenegro), no momento do enterro do marido. Após a morte de Antenor, o seu filho, o único que sabia a senha do cofre do pai, o abre, na presença da mãe e da irmã, e encontra as inúmeras cartas que Guida havia enviado a Eurídice. No filme, Eurídice envelhece acreditando que Guida havia morrido, aos 28 anos, vítima de um carcinoma no pâncreas. O fato de as irmãs não mais se encontrarem na narrativa fílmica foi uma mudança em relação ao texto do romance que conferiu mais dramaticidade à trama, característica do melodrama, gênero escolhido pelo diretor para conduzir a narrativa nas telas.

A maneira de Eurídice “reencontrar” a irmã foi tomando conhecimento dessas cartas que nunca lhe foram entregues. Em uma cena enternecedora, Eurídice começa a desvendar a verdade, tomando conhecimento de como Guida tinha vivido e da falta que ela fez na vida da irmã. A câmera filma, em plano detalhe – plano fechado que enquadra um pormenor da personagem ou do contexto (LEONE; MOURÃO, 1993) – as mãos de Eurídice segurando uma carta, para em seguida focalizar, em primeiro plano, a sua emoção ao ler em voz alta as notícias que sempre esperou da irmã. As imagens da leitura das cartas são acompanhadas da música *A Whole Life Together* (Uma vida inteira juntas), de Benedikt Schiefer, que guia a emoção da cena, sendo intercaladas com imagens do momento inicial da narrativa fílmica, quando as irmãs estão em frente ao mar (FIGURA 43). Essa alternância entre imagens do passado e do presente evidencia a memória de uma vivência, que fora interrompida na juventude

da protagonista, e que agora ela rememora, em sua velhice, através da leitura das cartas de sua irmã.

Figura 43 - As notícias esperadas



Fonte: A vida invisível (2019, 02h09min00s; 02h09min35s; 02h09min57s; 02h10min19s).

Eurídice vai até o endereço dessas cartas, não encontra mais Guida viva, porém localiza a neta da irmã (também interpretada pela atriz Julia Stockler). Eurídice dá nessa sobrinha neta o abraço que desejou dar na irmã durante toda a sua vida. Em conversa, fica sabendo que Guida contava a sua família que tinha uma irmã que era a maior pianista do mundo. Com a leitura que foi fazendo das cartas da irmã, Eurídice percebe que assim como ela, Guida desejou muito reencontrá-la, alimentando o sonho da convivência que teriam juntas, da vida que lhes foi roubada.

No romance, o leitor acompanha a vida da protagonista somente até meados da década de 1960. Já na tela, Eurídice aparece na maioridade. Esse desfecho faz do filme um retrato da geração de muitas mulheres brasileiras que hoje, aos 80 ou 90 anos, já foram Eurídice. Assim, ambienta-se em uma época específica, mas que ecoa até hoje, falando ao espectador sobre uma história de fraternidade conduzida pelo amor entre duas irmãs, e ao mesmo tempo, sobre a vida de mulheres que ainda vivem em nosso país e que carregam consigo as marcas do tempo e da vida de opressão a que foram submetidas pelo sistema patriarcal e machista, que, infelizmente, ainda se faz presente em nossa sociedade.

4.3 UMA MULHER SOZINHA: CONFRONTOS E POSSIBILIDADES DE RESISTÊNCIAS

A personagem Guida, ao decidir ir embora de casa para viver uma paixão, segue um caminho diferente do de sua irmã Eurídice. A coragem de desafiar o sistema imposto pela sociedade patriarcal, renegando a espera por um casamento sem amor, arranjado pela família, não resultou, porém, em uma vida feliz para a personagem. Guida foi punida com o abandono, a pobreza e a falta de acesso aos diversos espaços que não aceitavam uma mulher que vive à margem da organização familiar imposta pelo sistema dominante. A representação dessa personagem propicia uma reflexão da interseção entre as dimensões de gênero e classe, possibilitando a discussão das violências de gênero sofridas pelas mulheres pobres, uma perspectiva que não pode ser analisada pela personagem Eurídice, uma mulher de classe média.

Na narrativa do romance, Guida aparece inicialmente por meio das memórias de Eurídice. As duas irmãs se completavam. Diferente de Eurídice, Guida nunca foi uma aluna excepcional, mas era ágil, esperta e sempre socorreu Eurídice nas situações de conflito, enquanto Eurídice a ajudava nas lições da escola. Eurídice reconhecia, na irmã mais velha, a autoridade para todas as coisas.

As irmãs viviam nesse clima de amizade e parceria até o momento em que Guida começou a namorar e afastou-se da família. Guida passou a trancar-se no quarto e, depois de um tempo, os pais acostumaram-se a ter a filha distante. “Convenceram-se de que era um problema passageiro, não tinham que se preocupar. Ali estava uma filha, ali estava outra, nenhuma estava grávida, então vamos vender tomates” (BATALHA, 2016a, p. 68). Esse pensamento dos pais de Guida e Eurídice representa o pouco espaço que a subjetividade dos filhos, sobretudo das filhas, tinha nas relações familiares. Nas famílias tradicionais do Brasil, para os pais que tinham filhas, a preocupação principal era garantir a virgindade das “moças de bem” até o casamento e distinguir as “mulheres honestas” das que sucumbem aos “pecados da carne”. A honra sexual feminina era um assunto da família, já que comprometia diretamente os parentes próximos. Assim, se as filhas estivessem vigiadas e educadas para cumprir no futuro os “naturais” papéis femininos, não havia motivo para preocupações (PINSKY, 2012).

Eurídice, no entanto, continuava estranhando o silêncio da irmã. Insistiu tanto em uma reaproximação a ponto de terminarem brigando. Após essa briga e também

por ter se decepcionado com o término de um flerte com um rapaz, Eurídice passou as semanas seguintes entretida em sua própria tristeza. Só voltou a si quando ouviu os gritos da mãe: “Minha Guida foi embora, a minha Guida foi embora!” (BATALHA, 2016a, p. 71).

Guida conheceu Marcos na saída do cinema. Em conversa, ela percebeu que o namorado era rico, o que se confirmou quando foi apresentada à família do rapaz. Guida foi ignorada por todos, que nem sequer a olharam, nem deram atenção a nada do que ela disse durante aquele almoço. Entre as famílias de posses, o casamento legalizado era uma forma de consolidar laços familiares existentes entre os membros da alta sociedade. Assim, eram muito comuns as uniões matrimoniais entre parentes próximos, já que essa aliança preservava a posição financeira e social das famílias dos noivos. Os casamentos “arranjados” facilitavam a manutenção da linhagem e asseguravam a concentração de terras e demais propriedades nas mãos de poucas pessoas e grupos, evitando que estas se dispersassem ao serem divididas entre os diversos herdeiros (HAHNER, 2012).

Guida deixou a mansão do namorado com raiva pelo tratamento que recebeu. Ciente de que a família de Marcos jamais autorizaria o casamento, nem a sua aceitaria um noivo sem o consentimento da família, ela pensou que deveriam se casar às escondidas. Quando Marcos se formasse em Medicina e estivessem estabilizados, procuraria a família e explicaria tudo. Nada aconteceu como Guida planejou e meses depois seu marido a abandonou, deixando como único recado a aliança em cima de uma mesinha. Ela percebeu, então, que estava só, esperando um filho. O primeiro pensamento foi de que poderia ter aquele filho sozinha. Iria manter as aparências e a aliança no dedo, anunciando aos vizinhos que era viúva e que buscava emprego. Na sociedade patriarcal, a mulher tinha como papéis únicos ser esposa e mãe. Sua realização pessoal passava pelo casamento, sendo a separação a grande ameaça que amedrontava as esposas. Para além do aspecto afetivo, havia a necessidade econômica, a dependência do marido provedor e o reconhecimento social, as mulheres separadas eram malvistas pela sociedade (PINSKY, 2011). A separação era sempre atribuída à mulher, que não teve a capacidade de manter seu casamento. Assim, inventar uma viuvez deixava o infortúnio sob responsabilidade dos desígnios de Deus, evitando o desamparo moral do rótulo de “mulher separada”.

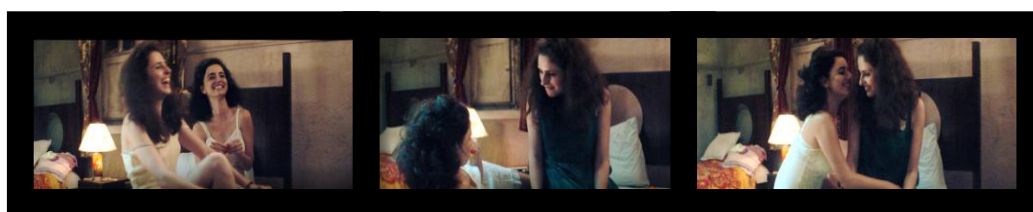
Logo depois, Guida ponderou que seria melhor procurar pelos pais. “‘Pai?’ ... ‘Pai?’ ... ‘Sou eu, pai. Sua filha Guida.’ Seu Manuel não levantou a cabeça, e só deixou

de cerrar os dentes para pôr fim à situação. ‘Só tenho uma filha. Ela se chama Eurídice’” (BATALHA, 2016a p. 106). Em nome da preservação da “dignidade” do chefe da família, numa época em que a honra do “pai de família” em boa parte ainda dependia da reputação das filhas (PINSKY, 2012), Seu Manuel não aceitou a filha grávida de um neto bastardo em casa. Guida havia manchado a “honra familiar”, trazendo vergonha a todos da casa. Seu Manuel não poderia, portanto, aceitar uma filha, em casa, que não seria mais respeitada como uma “moça de família”. Uma gravidez, sem um casamento em vista que “reparasse a situação”, marcaria, definitivamente, Guida, e por extensão toda a família.

Com relação à narrativa fílmica, a personagem Guida (Julia Stockler) também evidencia a representação de como o patriarcado pune as mulheres que tentam não se submeter a ele. Mostra como esse sistema é nefasto a todas as mulheres, seja para as que se curvam a ele ou para as que o contestam. Enquanto no romance, a história centra-se mais na vida de Eurídice; na adaptação, Guida ganha igual espaço na narrativa fílmica, ela não se apaixona por um homem rico, de uma família tradicional, mas sim por um marinheiro grego, o aventureiro Yorgus (Nikolas Antunes).

No quarto, espaço que simboliza a intimidade das irmãs (FIGURA 44), Guida pede a Eurídice que a ajude a sair de casa à noite, escondida dos pais, para encontrar o namorado. Guida tem uma personalidade mais ousada que Eurídice e até cogita a possibilidade de falsificar a assinatura do pai, caso ele não concordasse em autorizar Eurídice a fazer a prova de admissão para o Conservatório de Música em Viena. Guida confia a Eurídice as intimidades que já teve com o namorado. “Ele botou a minha mão dentro da calça dele e tinha uma mangueira assim bem dura. (...) Ele fez uma coisa comigo que eu nunca imaginei. (...) Ele me lambeu” (...) Nossa, subiu, assim, um calor!” (A VIDA invisível, 2019, 00h09min26s). Eurídice ouve tudo espantada e curiosa. As irmãs riem juntas, quando são interrompidas pela mãe para o jantar.

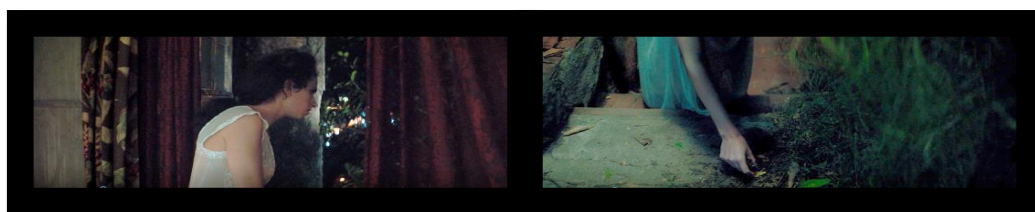
Figura 44 - A cumplicidade entre irmãs



Fonte: A vida invisível (2019, 00h08min58s; 00h09min21s; 00h10min04s)

Mesmo temerosa, Eurídice acoberta a irmã nessa saída, às escondidas, sem nem imaginar que esse seria o último dia que a veria. Nessa noite, Guida não retorna para casa, Eurídice fica a sua espera, mas a única coisa que encontra é um dos brincos, que havia emprestado à irmã, caído na escada (FIGURA 45). O brinco é focalizado em plano detalhe, destacando o par de brincos que foi desfeito, uma metáfora visual para a separação das duas irmãs.

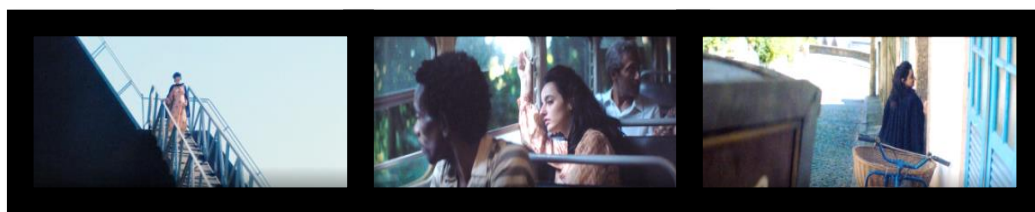
Figura 45 - O elo perdido



Fonte: A vida invisível (2019, 00h18min09s; 00h18min56s).

Na cena seguinte, a família recebe uma carta, na qual a filha mais velha informa que foi embora para a Grécia com o namorado Yorgus, que lá se casariam e depois regressariam ao Brasil. Ao ler a carta, Seu Manuel (Antônio Fonseca) declara a filha vagabunda. As coisas não saíram como Guida esperava. Desiludida com o namorado, para quem ela não foi mais que uma de suas aventuras pelos países pelos quais passava, Guida, grávida, decide retornar para a casa dos pais (FIGURA 46). As imagens do seu desembarque são acompanhadas pela leitura da carta que ela escreveu à irmã, através do recurso voz em *off*, na qual ela explica o que havia lhe ocorrido.

Figura 46 - O retorno



Fonte: A vida invisível (2019, 00h32min03s; 00h33min09s; 00h33min27s).

Durante o trajeto, a fisionomia de preocupação da personagem demonstra que ela tem ciência de que enfrentaria uma situação difícil com a família por ter “dado um mau passo”, “cedido às tentações”, “se desviado do caminho” (PINSKY, 2012). A mãe

a recebe com um abraço, indicando uma possível reconciliação, e pergunta-lhe por seu marido. Guida diz que cometeu um erro, que não daria certo com Yorgus e que decidiu voltar. O pai, por sua vez, não retribui o seu abraço, chama o neto de bastardo, acusando-a de filha ingrata, que se deixou levar por um impulso, uma “*putéfia*” (A VIDA invisível, 2019, 00h36m24s).

Dona Ana tenta defender a filha, mas Seu Manuel a silencia, gritando para que cale a boca. Guida procura por Eurídice, mas o pai mente, dizendo, num tom sarcástico, que a irmã morreu de vergonha dela e foi embora para a Áustria, estudar piano. Dá-lhe algum dinheiro e ordena que desapareça pelos fundos da casa, assim como fugiu. Guida é filmada em *plongée*, descendo as escadas da casa dos pais, uma metáfora visual que indica a sua queda, a sua desventura. A mãe corre atrás da filha, mas o marido lhe diz que se ela for, não volte. Seu Manuel adverte à mulher que Guida morreu e que Eurídice nunca saiba que ela retornou. Assim, D. Ana permanece no meio da escada, dividida entre a filha que já se foi e o marido que permanece no alto da escada, numa posição de superioridade (FIGURA 47). Apesar de não concordar com as atitudes do marido, Dona Ana passa a vida silenciada até a sua morte.

Figura 47 - A rejeição paterna



Fonte: A vida invisível (2019, 00h38min58s; 00h39min04s; 00h39min24s).

Seu Manuel é a representação da figura paterna que agia com violência, porque não sabia lidar com sua própria subjetividade e ignorava que a esposa e filhas tivessem direito a algum tipo de sentimento. A sexualidade feminina, segundo a mentalidade da época, não era tida como um assunto privado, de emoções individuais, mas sim como um tipo de patrimônio familiar (FONSECA, 2011). A sociedade patriarcal pressionava o homem a ocupar esse lugar de mantenedor da moral e dos bons costumes, sendo a mulher o objeto dessa violência.

No romance, após não ser aceita de volta pelo pai, Guida mudou-se da casa em que vivia com Marcos, apresentando-se para a nova vizinhança como Guida Gusmão, viúva e sem família. Arrumou um trabalho num armazém e conseguiu mantê-

lo mesmo depois que a barriga cresceu. Já estava certa de que ia entregar a criança para adoção. Depois do parto, Guida percebeu que podia perder tudo menos o filho. “Guida aninhou o bebê entre os seios e sentiu-se em paz. ‘Que bom que você está aqui, Francisco’. Ela nunca mais estaria sozinha” (BATALHA, 2016a, p. 108).

Quando retornou para casa, Guida foi acolhida pela vizinhança, que a ajudou com roupinhas, fraldas de pano, um bercinho.

No Estácio daqueles tempos um filho de mãe solteira ganhava o bairro como padrinho. Guida não tinha sido a primeira a aparecer sozinha, inventando uma história estapafúrdia. Eram muitas as mocinhas defloradas e perdidas, muitas que mudavam de *status* de um dia para o outro, por causa de um deslize (BATALHA, 2016a, p. 109).

A maternidade, “destino natural” da mulher, só era socialmente aceita dentro dos limites do “casamento legítimo”. Uma moça “seduzida e abandonada” colocava no mundo um “bastardo”, caindo na categoria das “mães solteiras”, que a estigmatizava pelo restante de seus dias. Ela e seu filho, objetos de opróbrio e desprezo, só poderiam contar com a caridade pública (KNIBIEHLER, 2016b). Assim, os vizinhos ajudavam Guida como podiam e uma de suas vizinhas lhe falou sobre Filomena, uma ex-prostituta que tomava conta de crianças enquanto suas mães trabalhavam:

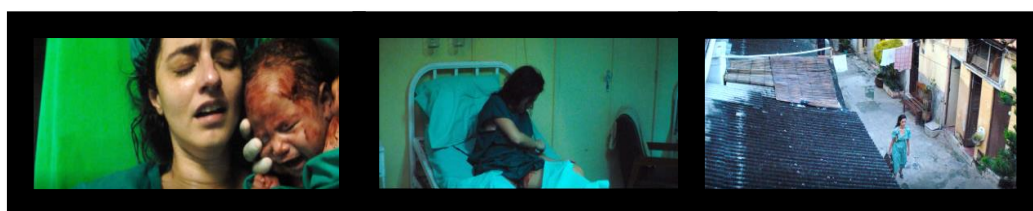
Filomena não podia com mãe desamparada, ainda mais uma que nem Guida, tão fraquinha. “É de dar peteleco e ver cair”, ela disse, quando se conheceram. A mulher também tinha uma queda por recém-nascidos. Quando pegava um no colo se lembrava dos oito filhos que teve. Cinco foram encaminhados para a adoção e três foram sufocados pelo companheiro da vez, nos fundos do cortiço. “São meus anjinhos que estão me esperando no céu”, ela dizia, de sorriso desfalcado e hálito podre (BATALHA, 2016a, p. 111).

Desse modo, Filomena acolheu Guida em sua casa, dizendo-lhe que poderia ficar até se recuperar do parto. O tempo passou, Guida e Chico não foram embora da casa de Filomena. Guida passou a ajudar no cuidado com as outras crianças e formava-se, então, uma nova família: Chico, suas duas mães e seus muitos irmãos. Guida ajudou a organizar o serviço prestado por Filomena, a qual se tornou uma pessoa muito importante em sua vida: meia-irmã, meia-mãe e meia-sócia. “‘Você foi um anjo que apareceu na minha vida’, Filomena dizia, a boca com uns dentes extras

que mandou fazer com o dinheiro que entrou. ‘O anjo aqui é você, Filomena’, Guida respondia” (BATALHA, 2016a, p. 113).

No filme, Guida também tem seu filho sem o apoio da família. Ainda ensanguentada, se arruma e vai embora da maternidade, deixando a criança, porque não via como criá-la sozinha (FIGURA 48). Ao retornar para o quarto do cortiço, uma vizinha lhe pergunta qual foi o sexo do bebê. Guida diz que era um menino e a mulher responde: “Sorte a dele!” (A VIDA invisível, 2019, 00h46min52s). Conforme aponta Perrot (2012), anunciar “É um menino!” é mais glorioso do que dizer “É uma menina!”, devido ao valor diferente e hierárquico atribuído aos sexos, designado “valência diferencial dos sexos”. Desse modo, a fala da personagem indica a sua percepção de que as categorias de sexo recebem diferentes tratamentos, o que a faz considerar que, nessa sociedade sexista, é melhor nascer do sexo privilegiado.

Figura 48 - Mãe solteira



Fonte: A vida invisível (2019, 00h44min35s; 00h45min03s; 00h46min13s).

Guida escreve para Eurídice, contando que seu filho nasceu. Na cena, a sua escrita é apresentada por sua voz em *off*. Ela diz que pensa muito como deve estar sendo as aulas de Eurídice no Conservatório, e que, depois que foi embora, descobriu o que é ser uma mulher sozinha no mundo. Agora ela quer deixar os erros do passado para trás e traçar um caminho que a leve para viverem juntas. No final da carta, remetida ao endereço dos pais, Guida pede à mãe que envie a carta para Viena, e que não a afastem de Eurídice.

Resolvida a tocar a vida, Guida enfaixa a barriga pós-parto e sai à noite para um bar, em companhia da vizinha Leila (Shirley Cruz), que deixou seu filho com Filomena (Bárbara Santos), uma ex-prostituta, que cuida de crianças. Guida bebe, dança e masturba um homem no banheiro do bar. A personagem é a representação da mulher que quer ser dona do seu corpo, com atitudes totalmente contrárias às normas estabelecidas pela ordem patriarcal (FIGURA 49). É importante atentar para o fato de que Guida estava se divertindo, após ter deixado o filho na maternidade.

Trata-se da representação da contradição, forjada pelo patriarcalismo, entre prazer e maternidade.

Figura 49 - Fora da norma social imposta



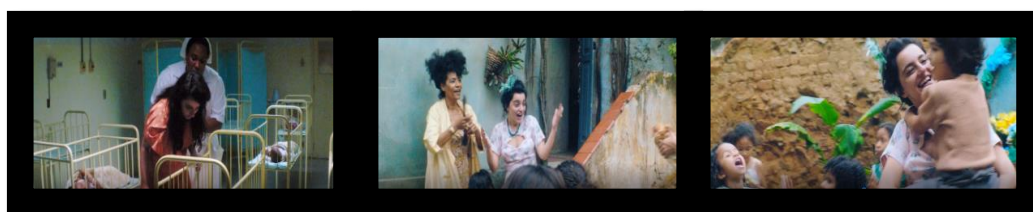
Fonte: A vida invisível (2019, 00h48min46s; 00h49min04s; 00h49min27s; 00h51min27s; 00h53min07s; 00h53min35s).

Com os seios vazando leite, Guida retorna para casa e amamenta o bebê que Filomena estava tomando conta. Reclama da dor da amamentação, mas Filó a adverte: “no início dói mesmo, depois acostuma.” (A VIDA invisível, 2019, 00h54min33s). Frase semelhante é dita por Zélia a Eurídice, referindo-se à primeira relação sexual de uma mulher. Entende-se que essa frase metafórica, utilizada como título desta seção, designa um conselho, para que as mulheres se conformem com a vida, diante das dificuldades. Filomena diz que nunca teve filho, Guida lhe diz que deixou seu bebê no hospital, porque seu pai a expulsou de casa e ela não tem como criar um filho sozinha. Filomena a aconselha a procurar a família agora, pois com a criança nascida seu pai poderia aceitá-la. Guida afirma que não volta nem que o pai lhe pague. Filomena pergunta pela mãe e ela responde que sua mãe é a sombra do seu pai. O Código Civil de 1916 (BRASIL, 1916) garantia ao homem, chefe da sociedade conjugal, o *pátrio poder* sobre os filhos, sendo a ele atribuídas todas as

decisões da família. Assim, Dona Ana representa o silenciamento imposto à esposa na instituição do casamento e a falta de autonomia da mulher na família e na sociedade como um todo.

Depois da conversa com Filomena, Guida arrepende-se, volta à maternidade e, com a cumplicidade da enfermeira, consegue pegar seu filho de volta. Assim como no romance, Guida e Chico (Thales Miranda) são acolhidos por Filomena, formando uma nova família, junto com as demais crianças que Filó toma conta, para que suas mães possam trabalhar (FIGURA 50).

Figura 50 - Uma família de afetos



Fonte: A vida invisível (2019, 00h56min53s; 01h10min37s; 01h10min47s).

No romance, pela percepção de Chico, evidenciam-se os estereótipos para os que não pertencem ao modelo tradicional de família:

Cresceu um pouco, e viu que a coisa não era bem assim. Famílias como a dele não existiam. Tinha que ter um pai, como aquele que aparecia nas cartilhas da escola, de terno escuro e cabelo lustroso. Mãe era só uma, e irmãos podiam ser muitos, mas eles não iam e vinham como os dele (BATALHA, 2016a, p. 116).

Chico começou a sofrer preconceitos por ser filho de mãe solteira, que morava com uma ex-prostituta. Um colega de escola chamou suas duas mães de “sirigaitas”. Um dia uma mulher trocou de calçada e soltou um cuspe junto com um “marafona”, ao ver Filomena na rua. Outro dia, na feira, chamaram sua mãe Guida de “mulher da vida”. Filomena só podia chegar à igreja depois que a missa começava e sair pouco antes de terminar. Chico não tinha maturidade para saber que era estigmatizado, pois sua família não era “normalmente constituída”. Assim, o preconceito, a pobreza, a falta de um pai e a vida dura das mães faziam com que o garoto crescesse revoltado.

No filme, o estigma de ser uma mulher sozinha fica evidente de outras formas, como, a exemplo, na fala de um colega de trabalho, que, ao ouvir Guida reclamar das dificuldades de trabalhar como operária num estaleiro, lhe diz que ela não reclame,

porque senão perderá o trabalho, que deveria agradecer por ter um emprego bom desses, pois uma mulher como ela deveria estar trabalhando em outro lugar. Esse outro lugar, possivelmente, seria no prostíbulo. Guida era duplamente estigmatizada. Além de ser mãe solteira, categoria que era alvo de preconceito por não pertencer ao modelo de família burguês, concebido como universal, ainda morava em companhia de uma ex-prostituta. Logo, o trabalho como operária estava além das expectativas de uma mulher em suas circunstâncias.

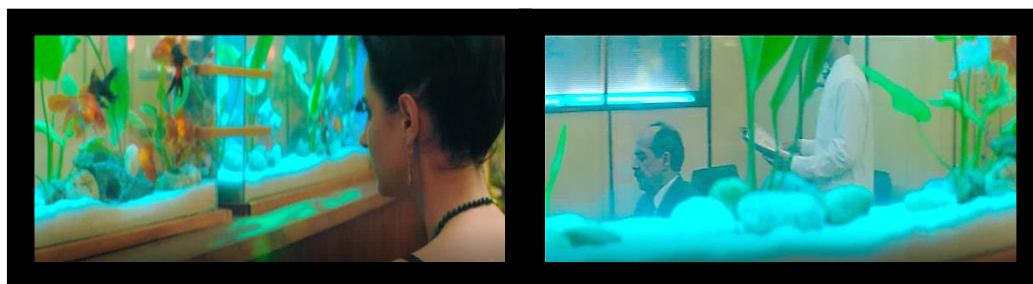
Um outro exemplo é a cena em que Guida vai solicitar a emissão do passaporte de Chico, pois tinha o objetivo de ir à Viena ao encontro de Eurídice. Seu pedido foi negado, pois lhe exigiram a autorização do pai da criança. A legislação em vigor, elaborada sob a égide do patriarcado, não conferia autonomia à mulher para os atos de sua vida civil. Portanto, mesmo explicando que era mãe solteira, a única responsável pelo filho, sendo a criança registrada somente em seu nome, Guida não conseguiu o documento.

O filme mostra que vários eram os espaços negados a uma mulher sozinha, que não estava subordinada a uma figura masculina. Desde a possibilidade de viajar para fora do país, levando o filho consigo, até poder entrar num estabelecimento. Nas vésperas de um Natal, Guida, Filomena e Chico foram barrados na porta de uma confeitaria, sob a desculpa que as mesas vazias estavam todas reservadas. O que não foi dito para uma mãe sozinha com seu filho, acompanhada de uma mulher negra, mas ficou entendido, é que o local era destinado a mulheres brancas, de “boas famílias” de classe média, acompanhadas por um homem. Esse discurso demonstra como os eixos gênero, classe social e raça se entrelaçam. Nas palavras de Saffioti (2015), essas três subestruturas, com suas formas específicas e distintas, estão fundidas, enoveladas, enlaçadas em um nó.

Coincidentemente, Eurídice e Seu Manuel estavam nessa confeitaria. Ao entrar para procurar Chico que tinha se distanciado, Guida avista seu pai. A cena é acompanhada da música *Something You Will Never Know* (Algo que você nunca saberá), de Benedikt Schiefer, que descreve o estado emocional da personagem, enquanto a câmera se desloca num movimento panorâmico e o espectador vê Seu Manuel atrás do vidro de um aquário, através dos olhos de Guida, numa imagem turva, pelo recurso da câmera subjetiva (FIGURA 51). Esse aquário que separa dois espaços da confeitaria cria uma barreira física entre pai e filha, distanciando-os, e

constituindo-se em uma metáfora visual que indica a impossibilidade desse reencontro.

Figura 51 - A certeza da separação



Fonte: A vida invisível (2019, 01h25min32s; 01h25min40s).

Nesse momento, Filomena já está sendo posta para fora e Guida lhe diz que também não quer mais ficar ali, saindo imediatamente e perdendo a chance de reencontrar a irmã. Essa é uma cena que evidencia como a questão social contribuiu para que as irmãs nunca mais se encontrassem. Mesmo estando na mesma cidade, os lugares que Guida passou a frequentar dificilmente seriam os espaços de convivência de Eurídice. Nesse sentido, pensando sobre a interseção das dimensões entre classe e gênero, observa-se que o filme sinaliza como a diferença de classes afastou essas irmãs de muitas maneiras, desde os espaços físicos que não eram os mesmos até as diferentes dificuldades que cada uma passou, diante da dominação exercida pelo sistema patriarcal.

Guida escreve a Eurídice dizendo-lhe que viu o pai, nas vésperas do Natal, após cinco anos. Confessa que, depois disso, teve a certeza de que não fazia mais parte daquela família, percebendo que agora sua família é outra. Afirma que Filomena é sua mãe, seu pai e sua irmã e é a ela a quem deve se dedicar nesse momento, pois tem percebido que ela está muito doente. Nota-se, desse modo, que o filme ressalta a importância da família dos afetos: “família não é sangue, é amor” (A VIDA invisível, 2019, 01h36min40s), enfatizando a unidade fraterna e a sororidade, sentimentos que ultrapassam os laços sanguíneos, tornando as mulheres mais fortes no enfrentamento das opressões a que são submetidas (FIGURA 52).

Figura 52 - A importância da sororidade



Fonte: A vida invisível (2019, 01h27min18s; 01h34min41s; 01h39min14s; 01h43min26s).

Filomena tem um destino semelhante no romance e no filme: adocece e morre. Guida fez tudo o que estava ao seu alcance para ajudá-la, inclusive fez sexo em troca de morfina para amenizar as dores da amiga. No romance, mesmo após Filomena ter morrido, o dono da farmácia não se cansava de procurar Guida. “Se o senhor insistir novamente vou até a polícia falar com o delegado.’ ‘Pois vá. O delegado vai rir na sua cara, é isso o que vai acontecer!’ (...) Seu João ria ali mesmo, na cara de Guida.” (BATALHA, 2016a, p. 121). Uma mulher solteira, que não tinha um marido ocupando o lugar de seu “dono legítimo”, era considerada um objeto, sendo sinônimo de estar disponível para qualquer homem que desejasse ter acesso ao seu corpo. Seu João riu, porque sabia que esse era também o entendimento da Justiça, não adiantava, portanto, Guida ir procurar algum tipo de proteção.

No filme, mostra-se a mesma situação. Guida vai providenciar morfina para Filomena, mas não tem o dinheiro todo. Tônico (Cláudio Gabriel Serra), o fornecedor, lhe propõe que ela negocie de outra forma. Guida, então, vai para os fundos de um galpão e, sem outra opção, faz sexo com ele. Uma cena breve, porém humilhante, em que se percebe a indignação no olhar da personagem, que é chamada de “minha galinha de campina” (FIGURA 53).

Figura 53 - O corpo como mercadoria



Fonte: A vida invisível (2019, 01h41min38s; 01h41min47s).

A temática da subjugação do corpo feminino aparece no romance e no filme, assinalando como o corpo feminino é subjugado pela dominação masculina para além da instituição privada do casamento. Conforme aponta Pateman (1993), a lei do direito masculino de acesso sexual ao corpo da mulher não está restrita às relações conjugais, mas se estende à dimensão pública, na medida em que, como a exemplo da representação que aparece no romance e no filme, um homem exige que o corpo de uma mulher seja vendido ou trocado como se fosse um objeto para seu breve prazer físico.

No romance, após a morte de Filomena, Guida vai buscar apoio, indo ao encontro da irmã. Eurídice, contudo, não conheceu a verdadeira história. Provavelmente por vergonha, Guida escondeu boa parte de sua história e das dificuldades pelas quais passou. Na versão contada para a irmã, Filomena era uma professora aposentada e Seu João era um santo que ajudou Chico com os medicamentos. Só a parte sobre Marcos é que foi contada inteira, acrescida de “salafrários”, “safardanas” e “paquidermes” pelo meio.

Guida diz a Eurídice que já era hora de se reaproximar dos pais e, então, fica sabendo que sua mãe já havia falecido há um ano. Seu Manuel agora viva sozinho, sem a esposa, com a filha afastada, mas com a “honra” de sua família preservada. Guida chorava a morte da mãe, tomando ciência de que não seria mais possível recuperar os anos que ficou afastada. Sua tristeza foi sendo abrandada pelos dias felizes que estava tendo com Eurídice:

Eu devia ter feito isto há mais tempo, eu devia ter feito isto há mais tempo, Guida pensava durante aqueles meses tão preciosos e de tantos risos trocados com a irmã. Elas riam por qualquer coisa e por coisa alguma. Iam juntas à mercearia, discutiam o destino dos

personagens das novelas e passavam tardes inteiras vendo as vitrines da praça Saez Peña (BATALHA, 2016a, p. 133).

O prazer do convívio das irmãs só era interrompido quando se mencionava o nome de Seu Manuel. Guida não se esquecia de que o pai a rejeitou quando ela voltou para casa grávida de seu filho, sendo o responsável por tantos anos de sofrimento em sua vida. Ele roubou-lhe os últimos anos de convivência que teria com sua mãe e muitos anos de cumplicidade e amizade com sua irmã. Somente agora Eurídice estava podendo viver uma experiência diferente do doar-se ao marido e aos filhos, e Guida estava recompondo-se dos anos de afastamento e das privações pelas quais passou. As irmãs estavam podendo desfrutar novamente do prazer de uma relação simétrica, na qual podiam trocar, dar e receber sentimentos. Segundo Kehl (2000), essas vivências compartilhadas com os irmãos produzem um campo horizontal de identificações entre os semelhantes, secundárias em relação à identificação com o ideal representado pelo pai.

Guida se recuperava de tantos anos de sofrimento, quando conheceu Antônio, o dono de uma papelaria eternamente apaixonado por Eurídice. Ele interessou-se por ela, que tinha um pouco de Eurídice. Quem tentou atrapalhar de todo modo a união do casal foi D. Eulália, a mãe de Antônio. Guida aceitou a corte do pretendente e tempos depois considerou que era hora de falar de vida a dois, compromisso e planos. Antônio hesitou um pouco, mas depois fez o pedido de casamento. Guida prontamente disse sim, mas imediatamente lembrou-se de que continuava casada. Providenciou entrar em contato com Marcos e se desquitaram. Nessa época, o desquite era coisa recente, foi instituído no Código Civil (artigo 315), em 1942, estabelecendo a separação sem dissolução de vínculo matrimonial e não permitindo novos casamentos (SCOTT, 2012). Assim, Guida precisou contar a Antônio que já tinha sido casada e foi abandonada grávida pelo marido. Portanto, poderia ser sua companheira, mas não poderiam jamais oficializar a união. Antônio, que passou a vida inteira sob a pressão de ter que se dedicar à mãe, sentiu-se aliviado, porque não queria um compromisso formal e disse a Guida que aceitava a união sem casar-se com ela.

O ocorrido ficou em segredo, pois o reconhecimento legal para o desquite não garantiu que a nova situação fosse socialmente bem-aceita. “Aqueles que tinham a coragem de escolher essa via eram frequentemente vistos como párias (sobretudo as

mulheres), indivíduos que haviam falhado na importante tarefa de constituir e manter uma família” (SCOTT, 2012, p. 21). As mulheres desquitadas ou as que viviam concubinas com um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade. Eram consideradas má influência para as “bem casadas”, rotuladas como “liberadas” e ficavam mais sujeitas ao assédio dos homens. Apenas para o homem desquitado, o controle social era mais brando, o fato de ter outra mulher não manchava sua reputação. Em contrapartida, para as mulheres que se uniam a homens separados, a impossibilidade do respeito social, que também atingiria os filhos desse relacionamento, apresentava-se como o maior obstáculo (PINSKY, 2011).

Assim, o bairro da Tijuca ficou sabendo que Antônio e Guida iriam se casar em Portugal, a desejo da avó de Guida, que havia feito uma promessa para que a neta conseguisse um segundo marido. Alguns desconfiaram de um casamento sem convidados, nem mesmo a mãe do noivo pôde estar presente, mas, diante da grossa aliança na mão esquerda de Guida, ninguém conseguiu provar que a história não era verdadeira.

Depois de se unir a Antônio, Guida teve que conviver com todas as reclamações da mãe dele até o dia de seu falecimento. Nesse meio tempo, a fofoqueira Zélia descobriu toda a história de Guida e foi, às pressas, contar tudo a Antônio, que a pôs para fora de sua papelaria. À noite, Antônio contou para Guida a história que ouviu de Zélia, perguntando-lhe: “‘É tudo mentira. Não é?’ ‘Lógico que sim. Tudo mentira.’”, confirmou Guida (BATALHA, 2016a, p. 179). Mais tarde, ao ver Antônio ao seu lado adormecido, Guida lembrou-se de todos os anos de seu passado e pensou que o melhor era viver como se nada daquilo tivesse acontecido. Considerou que sua melhor alternativa era manter as aparências de estar legalmente casada, conquistando, assim, a aceitação social por ser uma “mulher de bem”.

Após Seu Manuel ter sofrido um AVC, Guida ficou responsável pelos cuidados com o pai e mudou-se para sua casa com Antônio e Chico. Guida olhava para o velho na cama e se lembrava de tudo o que passou, mas se recordava também dos barquinhos de jornal que ele fazia, quando ela era criança, para soltarem juntos nas corredeiras que se formavam nas ruas de Santa Teresa, nos dias de muita chuva.

No filme, Guida não retorna ao convívio da família e nunca mais pôde encontrar Eurídice. É o ápice do melodrama da trama: uma história de amor entre irmãs interrompida. O desfecho infeliz para as protagonistas também é característico do melodrama, o qual, segundo aponta Elizabeth Ann Kaplan (1995), a partir das

considerações de Laura Mulvey (1977), é um gênero importante por trazer à tona contradições ideológicas e por ser dedicado ao público feminino, mas, no final, os fatos nunca se reconciliam de modo a beneficiar a mulher.

Nesse sentido, há críticas que se posicionaram contra a estratégia de adaptação do diretor, que enfatizou a tristeza da vida das personagens, suprimindo as partes mais alegres de seu cotidiano que aparecem no romance. Para a crítica de cinema Carol Lucena, o sofrimento feminino já foi retratado na arte, muitas vezes, não havendo nada de novo ou subversivo nisso. “É especialmente cruel quando homens pegam uma história feminina, escrita por uma mulher, e decidem que só os aspectos tristes merecem ser adaptados” (LUCENA, 2019). Nas palavras de Lucena, essa escolha parece confortável demais para os homens, pois mulheres subjugadas e humilhadas não ameaçam sua posição de poder no mundo. No seu entendimento, é necessário ver mulheres alegres, que se divertem, lutam e desfrutam de momentos felizes, apesar de todo o machismo que ainda se tem que enfrentar.

Nessa mesma direção, a crítica Maria Caú se posiciona: “Aqui, apenas questiono a legitimidade do uso excessivo, feito por homens, do sofrimento feminino enquanto estratégia fílmica de contornos pretensamente feministas” (CAÚ, 2019). A seu ver, quando o diretor retira as alegrias das personagens, ele as diminui, faz delas menos humanas, transformando-as em arquétipos de força e sobrevivência, em clichês ambulantes sobre a experiência da mulher.

No que diz respeito a essas críticas, este estudo considera que imagens femininas felizes são, indiscutivelmente, importantes formas de representatividade. Por outro lado, considerando-se que a intenção expressa pelo cineasta era expor os danos que o patriarcado pode causar na vivência das mulheres, compreende-se que a escolha pela ênfase no sofrimento das personagens, no processo adaptativo do filme, destacou o quanto essa relação de poder trouxe infelicidade à vida dessas mulheres. O filme é importante quando explicita, de maneira veemente, que o machismo foi a única e grande causa desse sofrimento. Isso não exclui e nem contradiz a possibilidade de que os momentos felizes das personagens também se fizessem presentes na trama, pois enfatizar apenas o sofrimento da mulher não é um discurso contra-hegemônico. Nesse sentido, cabe o esclarecimento que Djamila Ribeiro traz para a palavra *discurso*, emprestado das ideias de Michel Foucault:

Ou seja, de não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle (RIBEIRO, 2021, p. 55).

Ainda sobre a questão do sofrimento das mulheres, a representação da personagem Filomena segue nessa mesma direção. No romance, ela é apresentada como a prostituta mais requisitada do Estácio.

Não era a mais bonita ou a mais versada, mas tinha um sorriso tão bom que os homens gostavam de descansar em seu peito. Até o sorriso ir embora, junto com os dentes careados. E a sífilis chegar, junto com marcas no rosto. Perdeu todos os clientes, e só não passou fome porque o bairro retribuiu as refeições e pousos que recebeu dela nos dias fartos da zona (BATALHA, 2016a, p. 109-110).

Para sobreviver, Filomena cuida dos filhos de outras mulheres para que estas possam trabalhar, não podendo criar seus próprios filhos. Representa uma mulher à margem do modelo de mulher ideal forjado pela norma patriarcal, que perde sua beleza dando prazer aos homens e envelhece na pobreza. Trata-se de um corpo que, quando jovem, foi explorado através da prostituição e, na velhice, é acometido por um câncer fatal.

No filme, Filomena, interpretada pela atriz negra (Bárbara Santos), é também uma ex-prostituta que se torna cuidadora de crianças. Tal como no romance, é ela quem acolhe e ampara Guida, ajudando-a a se reerguer como mãe solteira e pobre. Apresenta-se como uma mulher que transformou seu sofrimento em experiência de vida, afirmando que cansou de ser o divertimento dos outros. Ela observa a busca de Guida pela companhia de um homem e pergunta-lhe “Quem precisa de homem pra se divertir?” (A VIDA invisível, 2019, 01h34min09s).

Segundo Aïnouz, essa personagem foi uma das suas motivações para adaptar o romance para as telas. “Eu queria falar da descolonização dos corpos femininos e das identidades. Nesse sentido, a personagem Filomena foi uma das razões principais para fazer o filme” (OLIVEIRA, 2019). Observa-se, porém, que, apesar de a personagem apresenta-se no filme como uma mulher com o pensamento à frente do seu tempo, ela não consegue romper com determinados estereótipos da mulher negra. Filomena é a mulher negra, ex-prostituta, que apoia a mulher branca. Teve como destino final a doença e a morte, reforçando, assim, a imagem da mulher vista

como maligna por sua sexualidade explícita, precisando, portanto, ser destruída (KAPLAN, 1995).

Mesmo não fugindo dos estereótipos, geralmente, atribuídos às mulheres negras, nota-se que o filme potencializa a amizade entre Guida e Filomena, destacando a solidariedade feminina, uma das pautas do feminismo contemporâneo. Trata-se da representação de uma relação de carinho e afeto que vai em direção contrária aos sentimentos de rivalidade, desconfiança e inimizade, presentes nas relações entre mulheres brancas e negras, herança do período escravocrata, conforme discute bell hooks (2017).

No filme, antes de morrer, Filomena orienta que Guida troque a foto da identidade e fique se passando por ela, para que possa ficar com a casa. Despede-se de Chico, pedindo para que ele dance para ela. “Cuida dele, Guida, ele vai ser um homem bom” (A VIDA invisível, 2019, 01h43min12s). Filó está certa de que Chico será um homem bom, diferente dos que passaram pela sua vida. É uma leitura esperançosa do filme, uma reflexão para que as mães contribuam para uma educação não machista de seus filhos. Nesse sentido, percebe-se uma relação com a história pessoal do diretor do filme, Karim Aïnouz, que, assim como a personagem Chico, foi criado por duas mulheres.

Observa-se, assim, que a narrativa fílmica investe nas possibilidades de reexistências da mulher fora dos limites do que se convencionou família ideal. Guida encontrou no apoio de Filomena um amor incondicional e, a partir dessa união, formou uma nova família constituída por afetos. Nessa direção, bell hooks (2021) problematiza a crença de que o amor se encontra, especialmente, na família de origem ou na segunda família, que se espera que seja formada a partir de relacionamentos amorosos, particularmente aqueles que levam ao casamento e/ou a vínculos que durem a vida inteira. A seu ver, a amizade é o espaço em que muitos têm seu primeiro vislumbre de amor redentor e comunidade carinhosa. Aprender a amar em amizades, em seus termos, fortalece as formas que permitem levar esse amor para outras interações com a família ou com laços românticos.

No filme, Guida não reencontra mais a sua família consanguínea e nem se une a outro homem para enquadrar-se nos moldes da família tradicional, na tentativa de apagar todo o seu passado. Após a morte de Filomena, ela assume a identidade da amiga, permanece na casa em que moravam e segue a vida junto com o filho, dando continuidade a essa nova família que se formou. No final dessa cena, Guida é filmada

subindo as escadas da casa que herdou da amiga, uma metáfora visual da reconstrução de uma nova vida (FIGURA 54).

Figura 54 - Uma nova identidade



Fonte: A vida invisível (2019, 01h43min53s; 01h44min01s; 01h44min05s; 01h56min29s; 01h56min49s; 01h57min20s).

Nesse sentido, percebe-se uma crítica à família de sangue, aquela que, conforme expõe Saffioti (1987), assemelha-se muito mais a um vespeiro do que a um ninho de amor, tornando, com frequência, inviável o prazer. A crítica à família nuclear e à defesa da “honra” se destaca na adaptação cinematográfica. O filme aborda o quanto o espaço social da família pode se tornar um campo propício para abrigar o machismo, mostrando como há uma arquitetura que sustenta a posição de superioridade masculina. Tem-se, no filme, um pacto entre os homens para manter a sujeição das mulheres. Um pai que separa duas irmãs jovens e trata de impedir qualquer tentativa de reaproximação entre as duas. Um marido que recebe do sogro todas as cartas que eram endereçadas a sua esposa e as trancafia num cofre. Um filho homem que tem a senha desse cofre, mas só o abre na presença da mãe e da irmã, depois do falecimento do pai. Assim, os homens da família, por medo de que a presença de Guida os fizesse perder o espaço social de prestígio conferido à família tradicional, se aliam para negar qualquer tipo de união entre essas irmãs, aprisionando uma e escorraçando a outra.

Essa representação do conluio entre os homens na narrativa é discutida por Saffioti (2015), a partir do conceito de patriarcado, apresentado por Heidi Hartmann (1979), como um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres, sendo essa solidariedade existente entre os homens uma das estratégias que os capacita, enquanto categoria constituída, a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres.

Em entrevista, Aïnouz afirma:

(...) outra coisa que quero muito falar e que digo em todos os meus filmes é que tenho meio pavor de família de sangue. Eu acho que família são escolhas que você faz, são afetos que você elege e que te elegem. Queria falar quão tóxica essa família de sangue pode ser e do quão possível é você ter outras famílias (AÏNOUZ, 2019a).

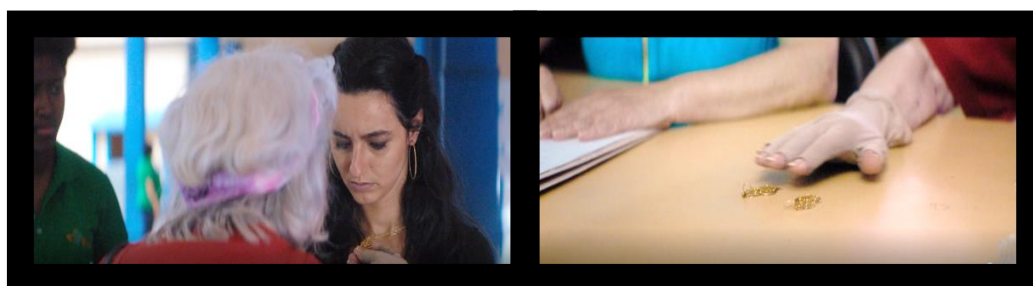
Levando em conta esse pensamento do cineasta, entende-se por que, no filme, a personagem Guida não procura reconhecimento social no casamento, tal como ocorre no romance. A personagem se mantém nesse novo arranjo familiar, escolhendo criar seu filho nessa família de afetos. Nesse sentido, a crítica do filme ao modelo de família imposto pela norma patriarcal dialoga com constatação de Saffioti (1987, p. 39): “Tal como está constituída, com base na relação de dominação-subordinação, a família não reúne as condições fundamentais para educar as novas gerações para o desfrute do prazer”. O que se espera é que uma família, qualquer que seja o seu arranjo, seja um lugar de interação afetiva entre seus integrantes. Entretanto, conforme expõe a estudiosa, a dependência financeira, a dependência emocional, os sentimentos de culpa, as cumplicidades estabelecidas entre uns contra outros e as chantagens constituem, geralmente, traços de união entre os membros familiares muito mais fortes do que os laços de amor, de carinho e de solidariedade. Desse modo, enquanto as relações de dominação forem o alicerce da família, esta não será um espaço de expressões de afetos.

Na última carta que escreve a Eurídice, Guida usa como vocativo “Cara Dona Ana e Seu Manuel”, pois tem quase certeza de que suas cartas nunca saíram do Brasil. Avisa que essa é a última carta que envia, porque, a partir daquele momento, Ana Margarida Gusmão não existe mais. Espera que algum dia essa carta chegue às mãos de Eurídice. “Mãos que certamente estarão ocupadas gravando discos, dando autógrafos e tocando em teatros lotados pelo mundo. Morro de medo de te esquecer. Por favor, não se esqueça de mim.” (A VIDA invisível, 2019, 01h59min04s). Na cena

em que se passa a escrita dessa carta, as mãos de Eurídice, que no pensamento de Guida estariam fazendo sucesso mundo afora, estão, num ato de desespero, pondo fogo no piano e nos pertences de Guida. É uma cena que contrapõe as mãos, que poderiam ter se dedicado à música, com as mãos, que foram entregues ao trabalho com a casa e com a família. As mãos que recebem as cartas de Guida não são as mãos de uma pianista de sucesso, mas sim as mãos de uma mulher que, apesar de ainda viva, foi se apagando a cada desejo enterrado. A vontade de Guida é realizada, pois Eurídice, na velhice, toma conhecimento de todas as suas cartas. Essas, para além de marcar a passagem do tempo na narrativa fílmica, têm um papel fundamental para a sobrevivência de Guida, ajudando-a conviver com a ausência da irmã. “Preciso escrever pra não te esquecer ou esquecer da pessoa que um dia eu fui” (A VIDA invisível, 2019, 02h14min18s). Através da escrita, a personagem estrutura a sua existência, por meio dessa ausência-presença da irmã em sua vida.

O reencontro entre as irmãs não acontece, porque Guida já está morta, assim como tantas outras mulheres que morreram e morrem - ainda que seja a morte simbólica diária - vítimas desse sistema sexista e opressor. Ao encontrar a neta da irmã, Eurídice nota que ela está usando como pingente um dos brincos que Guida usou na noite em que foi embora. Eurídice está com o outro brinco, que ela achou caído na escada, e coloca-os um do lado outro (FIGURA 55). Filmados em plano detalhe, esse par de brincos se forma novamente, simbolizando o encerramento do ciclo de um desejo de reencontro que acompanhou a vida dessas irmãs.

Figura 55 - O símbolo do reencontro



Fonte: A vida invisível (2019, 02h11min58s; 02h12min00s).

Sobre a representação da vida de entraves que a personagem Guida enfrentou, é importante considerar que, embora sua atitude transgressora não lhe tenha garantido felicidade plena, os atuais avanços na história das mulheres são resultantes

de comportamentos como esses, que se desviaram da norma estabelecida, contribuindo, assim, para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino.

Por fim, destaca-se a importância da ênfase da amizade e da cumplicidade entre as irmãs, que, mesmo separadas, nunca desistiram de se reencontrar. O filme mostra que, embora elas tenham estabelecido outras relações durante a vida, não se desvincularam do laço fraternal existente entre elas. Apesar de terem passado o resto de suas vidas separadas fisicamente, permaneceram ligadas pelos vínculos afetivos que construíram na infância e juventude. A falta que os sentimentos de fraternidade e de cumplicidade fazem em suas vidas fica mais evidenciada nas telas: Eurídice contrata um detetive para encontrar a irmã, enquanto Guida, reagindo à ordem do pai, tenta por muitos anos contato com a irmã através de cartas. Nota-se ainda, que, ao lado da representação da importância da fraternidade, a narrativa fílmica também enfatiza a solidariedade, a empatia e a rede de apoio entre as mulheres da narrativa, vínculos que não se restringem aos laços consanguíneos, contribuindo para a desconstrução do estereótipo, criado pelo patriarcado, da mulher como rival, como antípoda a outra mulher.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: “NO FIM, TUDO QUE A GENTE TEM NO MUNDO É UMA À OUTRA”

Esta tese constitui-se em uma reflexão sobre as representações femininas, sob a perspectiva das relações de gênero que perpassam as relações familiares, apresentadas nos romances *A costureira e o cangaceiro* (2009) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016); e em suas respectivas adaptações cinematográficas, os filmes *Entre irmãs* (2017) e *A vida invisível* (2019). Defende-se, aqui, que essas ficções, cada uma na especificidade de sua diferente linguagem e com seus contextos de produção cultural, pessoal, político, estético e autobiográfico distintos, apresentam representações que proporcionam a discussão acerca da história da opressão das mulheres, bem como de suas tentativas de reexistências, no século XX. São narrativas que propiciam uma análise sobre importantes questões que marcaram a história das mulheres no século passado, tais como: o silenciamento da mulher em uma cultura machista e patriarcal, o modelo tradicional de casamento e o papel social da família, a violência de gênero, o feminismo e a sexualidade. Some-se a isso, também permitem a observação de que o companheirismo e a força feminina, bastante cultivados hoje, também se fizeram presentes, anteriormente, no enfrentamento dessas relações de dominação masculina ainda existentes na sociedade contemporânea, apesar das inúmeras conquistas trazidas pelos movimentos feministas. Trata-se de histórias que destacam a representação da importância do amor fraterno na existência de suas protagonistas. A fala de uma das personagens analisadas, que dá subtítulo a essa seção, evidencia a percepção da força desse amor: “No fim, tudo que a gente tem no mundo é uma à outra” (*ENTRE irmãs*, 2017, 02h30min09s).

Considerando que essas ficções são pertencentes a distintos campos artísticos – a literatura e o cinema – essa análise buscou não se restringir a uma leitura comparativa entre livro e filme, mas sim é uma leitura crítica que leva em consideração tanto as especificidades de cada meio quanto as similaridades e as diferenças das narrativas adaptadas, para propor uma reflexão sobre as representações trazidas por essas narrativas. Acredita-se que esses produtos culturais, enquanto obras de arte, possibilitam discursos que desconstróem as tradicionais representações de gênero, conforme aponta Lauretis (1994). Nesse sentido, considera-se importante refletir sobre as narrativas que vêm sendo contadas pela ficção contemporânea, que histórias

das mulheres no Brasil têm sido veiculadas pela literatura e pelo cinema, quem são suas protagonistas. Nas palavras das historiadoras Rachel Soihet e Suely Costa (2008), o interesse despertado pelo conceito de gênero não reside apenas na visibilidade dada a processos obscurecidos na oposição homens versus mulheres, mas também na sua utilidade nas pautas de lutas por inclusão social dos oprimidos, como na convicção de que as desigualdades de poder se organizam.

Com relação às protagonistas aqui analisadas, conforme foi apontado nessa investigação, as narrativas que compõem o *corpus* dessa pesquisa não apresentam protagonistas negras. Nesse sentido, dentro do recorte feito nesse estudo – ficções que apresentam duas irmãs como protagonistas na literatura e nas telas – observa-se que o romance *Torto Arado* (2019), vencedor dos Prêmios Jabuti e Oceanos (2020), do escritor baiano Itamar Vieira Junior, traz uma importante contribuição à atual cena literária brasileira, quando começa a preencher a lacuna da ausência de protagonistas negras femininas na ficção contemporânea que tem contado a história de mulheres através da relação fraterna. É uma história protagonizada por duas irmãs negras no sertão baiano, num contexto marcado pela opressão do sistema patriarcal. Trata-se de uma narrativa que também será adaptada para o audiovisual e que possibilita outras interpretações e outros estudos para além dos empreendidos por esta tese.

Em se tratando das obras literárias analisadas, os romances *A costureira e o cangaço* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, são motivados pelo desejo de suas autoras de escrever suas ficções a partir das memórias das histórias que ouviram das mulheres com as quais conviveram na infância. Nesse sentido, entende-se que esse resgate à memória é uma maneira de empoderar-se através da escrita, que possibilita, dentro dos limites do campo da ficção, o exercício de “articular historicamente o passado”, o qual, nas palavras de Benjamin (2012) não significa conhecer o passado tal como ele de fato foi, mas sim apropriar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Assim, esse estudo compreende que os romances de autoria feminina aqui estudados trazem representações literárias que contribuem para o resgate da história das mulheres, apontando interpretações sobre um passado que fora sistematicamente apagado e acendendo um farol para o entendimento de outras representações do feminino na contemporaneidade.

A ficção de Frances Peebles confronta os espaços sertão/cangaço – capital/alta sociedade do estado de Pernambuco para ambientar a história das irmãs Emília e

Luzia, evidenciando que independente do lugar ou da classe social, as mulheres sempre se esbarravam nos padrões estabelecidos para o feminino. Já o romance de Martha Batalha ambienta-se na cidade do Rio de Janeiro para contar a história das vidas das irmãs Eurídice e Guida, que não puderam protagonizar as suas vidas numa sociedade marcada pela misoginia e pela opressão de gênero. São histórias de mulheres que viveram numa época em que o patriarcado delineava, fortemente, as relações tanto no âmbito privado quanto no público e reprimia as mulheres de diversas formas. Essas narrativas expõem que nessa sociedade de ordem patriarcal ou as mulheres se submetiam ao que lhes era socialmente imposto, ser exclusivamente filhas, esposas e mães, ou tinham como destino o estigma social, a discriminação e a vulnerabilidade econômica.

No que se refere às adaptações cinematográficas, os filmes *Entre irmãs* (2017), de Breno Silveira; e *A vida invisível* (2019), de Karim Aïnouz, observou-se que, dentre os muitos aspectos que envolvem o porquê adaptar, destacados pela teórica em adaptação Hutcheon (2013) – os atrativos econômicos, o capital cultural e os motivos pessoais e políticos – esses últimos evidenciaram-se como motivações para que os cineastas tivessem o desejo de adaptar esses romances para as telas. Silveira interessou-se em adaptar o romance de Peebles, pois ele tinha vontade de fazer um filme sobre o cangaço, mas queria que essa história fosse contada pela perspectiva de Maria Bonita. Aïnouz, por sua vez, motivou-se em adaptar o romance de Batalha, porque ele queria fazer um retrato de mulheres da geração de sua mãe, as quais passaram por momentos muito complicados com relação ao machismo, em uma sociedade mais conservadora, mas que ele considera que são pouco representadas. Ambos os cineastas, portanto, tinham como projeto dirigir um filme que se estruturasse sob o ponto de vista das mulheres, evidenciando, assim, que a percepção da necessidade de uma maior visibilidade às temáticas que envolvem o universo feminino começa a ser uma questão também trazida por produtores culturais do sexo masculino.

As ficções analisadas – literárias e cinematográficas – são histórias de um amor entre irmãos interrompido. Em *A costureira e o cangaceiro* e em sua adaptação, o filme *Entre irmãs*, as irmãs Emília e Luzia, órfãs, eram criadas por uma tia e viviam uma cumplicidade até o dia em que se separam, porque Luzia segue com um bando de cangaceiros e passa a viver no cangaço. Emília, por outro lado, tenta encontrar seu amparo no casamento com um homem rico da capital. No romance *A vida invisível de*

Eurídice Gusmão e em sua adaptação, o filme *A vida invisível*, por sua vez, as irmãs Eurídice e Guida, filhas de um casal de imigrantes portugueses, também viviam uma amizade e cumplicidade até o momento em que Guida apaixonou-se por um rapaz e deixa a casa dos pais. Ao retornar grávida, o pai não aceita a gravidez da filha fora de um casamento e a expulsa de casa.

Em ambas as histórias, cada irmã passa a ter modos de vida distintos. Na trama protagonizada pelas irmãs Luzia e Emília, Luzia foge para o cangaço para deixar de ser considerada uma incapaz, por conta da deficiência no braço. Nesse espaço marcadamente masculino, ela continuou a enfrentar a violência que relega a mulher a um lugar de inferioridade e subserviência, sustentada pelo patriarcalismo que regia a sociedade como um todo. Na capital pernambucana, Emília percebe que seu casamento era de aparências, para esconder a homossexualidade do marido, e passa a viver em uma família que seguia os padrões patriarcalista, machista e eugenista da sociedade da época. A história das irmãs Luzia e Emília evidencia o lugar subalterno conferido a muitas mulheres, na primeira metade do século XX, no Brasil, sejam elas pobres sertanejas, ou ricas da capital.

Na história das irmãs Eurídice e Guida, as protagonistas também passam a ter vidas diferentes. Cada uma, a seu modo, se depara com uma vida de silenciamento e opressão diante de um cenário de dominação masculina. Eurídice é a representação da mulher que sucumbe às imposições da norma patriarcal. Antes de casar-se, quis seguir a carreira musical, mas não teve o apoio do pai. Casa-se, tenta não ser apenas dona de casa, mas é sempre impedida por seu marido. No romance, a personagem sofre violência moral e psicológica durante todo o casamento, sendo sempre acusada de não ter se casado virgem. Guida, por outro lado, representa a mulher que desafia o modelo tradicional de família. Sua representação evidencia as violências sofridas pelas mulheres que não seguem os padrões estabelecidos, como por exemplo: a expulsão de casa pelo pai, após sua gravidez fora de um casamento; os preconceitos sofridos pelo estigma de ser mãe solteira, morando em companhia de uma mulher ex-prostituta; e o uso do corpo como mercadoria. A análise dessas protagonistas evidencia o quanto o sistema patriarcal é tóxico para todas as mulheres, seja para aquelas que cedem a ele ou para as que o confrontam.

No enfrentamento das adversidades impostas a essas quatro protagonistas, observou-se que, em ambas as narrativas, o sentimento de fraternidade unia essas irmãs na distância, constituindo-se em um elo de fortalecimento em suas vidas. Nesse

sentido, compreendeu-se que, ao trazerem representações de relações fraternas protagonizadas por mulheres, que se apoiam nos sentimentos de afeto, amizade cumplicidade e união, essas narrativas rasuram as representações tradicionais de fraternidade, que são protagonizadas por homens e marcadas pela rivalidade e inimizade.

Essas protagonistas vivem histórias de silenciamento e de sujeição, mas também de estratégias de resistências. Na história das irmãs Emília e Luzia, essas personagens, em espaços diferentes traçam uma trajetória de amadurecimento. Luzia afirma-se no cangaço e, após a morte do seu companheiro, torna-se líder de um bando de homens cangaceiros, lutando com eles até a sua morte. Emília, a partir do seu ofício da costura e da ajuda de sua amiga Lindalva, posiciona-se diante da sociedade recifense e tem condições de, após se tornar viúva, ir embora da casa dos sogros, juntamente com seu sobrinho. Na narrativa protagonizada pelas irmãs Eurídice e Guida, no romance, Eurídice permanece invisibilizada durante todo seu casamento e Guida termina se unindo a um homem para se enquadrar nos moldes da família tradicional aceita socialmente. O filme, por outro lado, procura enfatizar que as mulheres podem ser fortes e lutar contra essa sujeição. Depois de ser rejeitada pelo pai, Guida vai viver na favela do Rio de Janeiro, vira operária e, com a ajuda da amiga Filomena, cria seu filho numa família de afetos, fora dos moldes da família considerada ideal.

A crítica à família tradicional e a afirmação da importância da família de afetos aparecem em ambas as narrativas. As irmãs Emília e Luzia viviam numa família de afetos, sendo criadas pela tia que sempre lhes chamava a atenção sobre a importância da união e do amor. Ao se distanciarem, Luzia, posteriormente, consegue estabelecer uma relação afetuosa com o líder dos cangaceiros, que se tornou seu marido. Emília, por outro lado, passou a viver numa família tradicional, sustentada por interesses e aparências. Ao final da narrativa, Emília deixa essa família e vai construir uma família de afetos com o sobrinho que ela passa a criar após a morte da irmã. As irmãs Eurídice e Guida, por sua vez, viviam numa família tradicional, na qual havia pouco espaço para o amor e o diálogo. Eurídice se casa e forma com o marido uma nova família nesse mesmo molde, enquanto Guida, ao lado da amiga Filomena e do filho, entende que família não é consanguinidade, mas sim amor.

Durante a vida que não puderam viver juntas, essas protagonistas procuraram conservar o elo fraterno que as unia na distância. A escrita foi um modo de

fortalecimento dessas irmãs na distância. Emília e Luzia sentiam-se próximas uma da outra através das notícias de jornais que eram veiculadas sobre ambas; enquanto na história de Eurídice e Guida, no filme, Guida escreve cartas a Eurídice para não esquecer de quem foi um dia e também na esperança de saber notícias da irmã. Enquanto pensavam uma na outra, as irmãs também estabeleceram outros laços de afetividade. Na história de Emília e Luzia, Luzia encontrou, no cangaço, uma vivência afetiva com seu marido; enquanto, em Recife, Emília encontra Lindalva, que se torna sua amiga e sócia. No filme, Lindalva é lésbica, apaixonou-se por Emília, que não correspondeu a esse sentimento, mas passou a compreender o amor para além das relações heteronormativas. Na história de Eurídice e Guida, no filme, Eurídice tornou-se amiga de Zélia, que vira sua confidente; ao passo que Guida, tanto no filme quanto no romance, encontra o apoio de Filomena, que se tornou sua família, depois que seu pai a rejeitou em nome da defesa da honra da família tradicional. Nesse sentido, nota-se que é, por meio da história de amizade dessas personagens, que as narrativas, sobretudo as fílmicas, potencializam a representação da resistência através do afeto. A aliança firmada entre Emília e Lindalva, entre Guida e Filomena, e a amizade entre Eurídice e Zélia representam o quanto o sentimento de sororidade existente entre as mulheres as tornaram mais fortes diante das violências que sofreram.

Diante do exposto, conclui-se que os romances analisados se inserem na tendência, constatada por Zilá Bernd (2019), de uma escrita literária de autoria feminina, interessada em denunciar a invisibilidade das mulheres das gerações passadas. A partir de perspectivas distintas, a relação fraterna é o tema dessas ficções: Peebles enfatizou a política pública para ambientar a história de suas protagonistas, enquanto o romance de Batalha utilizou o humor e a ironia para falar da invisibilidade de suas personagens. A fraternidade, em ambas as narrativas, é abordada pelo viés do amor e do companheirismo, em direção contrária à tradicional representação do amor romântico e das relações de disputa e inimizade entre as mulheres. Os filmes estudados, enquanto adaptações, são exemplos do constante diálogo entre cinema e literatura. Silveira e Aïnouz inspiram-se nos romances de Peebles e de Batalha, respectivamente, para produzirem outras narrativas, constituídas de cenas fortes e dramáticas. São filmes que se incluem entre as produções cinematográficas que trazem o tema da fraternidade como projeto ético e político. Considera-se, por fim, que o estudo empreendido nesta tese sobre representações de trajetórias de mulheres, marcadas por opressões, enfrentamentos

e reexistências, apresentadas pela literatura e pelo cinema, traz reflexões sobre a luta das mulheres que, conforme entendimento de Pinsky (2012), ainda não terminou, está em curso, é uma narrativa em construção.

REFERÊNCIAS

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Murilo Hauser, Inés Bortagaray e Karim Aïnouz. Produção: RT Features, 2019 (140 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/a-vida-invisivel/t/J2QF5C6CSq/>. Acesso em 06 nov. 2022.

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. **Finalistas Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2018**. Disponível em: <https://gp2018.academiabrasileiradecinema.com.br/finalistas/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

AFFONSO, Marcella. Roteiristas de *A vida invisível* falam sobre o processo de adaptação literária do longa. **Itaú Cultural**, 08 nov. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>. Acesso em: 28 mar. 2020.

AÏNOUZ, Karim. ‘A pauta hoje é a hegemonia do patriarcado’, diz cineasta Karim Aïnouz. Entrevista concedida a Mariane Morisawa. **Veja**, 23 maio 2019a. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/a-pauta-hoje-e-a-hegemonia-do-patriarcado-diz-cineasta-karim-ainouz/>. Acesso em: 08 out. 2020.

AÏNOUZ, Karim. Karim Aïnouz: “Fui criado vendo novelas da Janete Clair. Entrevista concedida a Guilherme Sette. **Isto é**, 14 nov. 2019b. Disponível em: <https://istoe.com.br/karim-ainouz-fui-criado-vendo-novelas-da-janete-clair/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (1920–1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, Branca Moreira. A luta das sufragistas. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-63.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA. **Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 03 abr. 2023.

ANDRADE, Patrícia. “Entre Irmãs”: Patrícia Andrade e a força feminina no cinema. Entrevista concedida a Isabella D'Ercole. **Claudia**, 17 out. 2017a. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/entre-irmas-patricia-andrade/>. Acesso em: 30 maio 2019.

ANDRADE, Patrícia. **Programa Conversa com Bial**. São Paulo: TV Globo, 12 out. 2017b. Entrevista concedida ao apresentador Pedro Bial. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6214448/programa/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

AREND, Sílvia Fávero. Meninas: Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 65-83.

ARTECULT. 'A vida invisível de Eurídice Gusmão': filme de Karim Aïnouz ganha mais um prêmio internacional inédito. **ArteCult.com**, 5 jul. 2019. Disponível em: <http://artecult.com/a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao-filme-de-karim-ainouz-ganha-mais-um-premio-internacional-inedito/>. Acesso em: 09 out. 2020.

ASSIS. Machado de. Esaú e Jacó. **Obra Completa**: Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/12_ab2c739d2e8293712078e7b6b0c12abb. Acesso em: 15 ago. 2020.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARBOSA, Ana. Resenha – *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. **Senta Aí**, 27 nov. 2019. Disponível em: <http://sentaai.com/resenha-a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao/>. Acesso em: 29 mar. 2020.

BARBOSA, Diego. Conheça Karim Aïnouz, diretor cearense que concorre ao prêmio principal do Festival de Cannes. **Diário do Nordeste**, 27 maio 2023. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/conheca-karim-ainouz-diretor-cearense-que-concorre-ao-premio-principal-do-festival-de-cannes-1.3373318>. Acesso em: 01 jun. 2023.

BARRETO, Léo. *Entre Irmãs* - Elenco comenta a força das personagens femininas e seu protagonismo. **Quarta Parede POP**, 28 set. 2017. Disponível em: <https://quartaparedepop.com.br/2017/09/28/duas-irmas-elenco-fala-sobre-o-protagonismo-feminino-e-forca-de-suas-personagens/>. Acesso em: 30 maio 2019.

BARROS, Ana. *A vida invisível* (2019): sobre a condição de ser mulher. **Cinema com Rapadura**, 19 set. 2019. Disponível em: <https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/559270/critica-a-vida-invisivel-2019-sobre-a-condicao-de-ser-mulher/>. Acesso em: 25 set. 2020.

BARROS, Ernesto. Breno Silveira encontra sua Maria Bonita. **Jornal do Commercio**, 04 dez. 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2016/12/04/breno-silveira-encontra-sua-maria-bonita-262553.php>. Acesso em: 15 abr. 2020.

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

BATALHA, Martha. Livro de brasileira é sucesso internacional. Entrevista concedida à Redação Claudia. **Claudia**, 16 jun. 2016b. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/livro-de-brasileira-e-sucesso-internacional/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

BATALHA, Martha. Martha Batalha e “Um homem bom é difícil de encontrar”. Entrevista concedida à TAG. **TAG - Experiências Literárias**, 2020. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-martha-batalha-tag-livros/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

BATALHA, Martha. Martha Batalha retrata a vida invisível das donas de casa cariocas. Entrevista concedida a Renata Arruda. **HuffPost News**, 17 jun. 2016c. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/renata-arruda/entrevista-martha-batalha-retrata-a-vida-invisivel-das-donas-de_b_10222530.html. Acesso em: 29 mar. 2020.

BATALHA, Martha. Tempo de Batalha. Entrevista concedida à RDC. **RDC - Revista de Divulgação Cultural**. Blumenau- SC: Edifurb, n. 93, 2018, p. 54-56. Disponível em: https://issuu.com/editora.furb/docs/revista_de_divulga__o_cultural__rdc. Acesso em: 22 set. 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BECKER, Márcia Regina; BARBOSA, Carla Melissa. Sororidade em Marcela Lagarde y de los Ríos e experiências de vida e formação em Marie-Christine Josso e algumas reflexões sobre o saber- fazer-pensar nas ciências humanas. **Coisas de Gênero**. São Leopoldo, v. 2, n. 2, p.243-256, ago.-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/view/2883>. Acesso em: 10 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 4. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BERND, Zilá. O extremo contemporâneo na literatura brasileira. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 21, n.3, p. 253-257, set./dez. 2019. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2019000300253&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 mar. 2020.

BIRMAN, Joel. Insuficientes, um esforço a mais para sermos irmãos! In: KEHL, Maria Rita. (org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 171-208.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOURDIEU, Pierre. Novas reflexões sobre a dominação masculina. Tradução Marta Julia Marques Lopes In: LOPES, M.J.M; MEYER, D.E; WALDOW, V.R. (orgs.). **Gênero e saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 28-40.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BRANT, Ana Clara. Perfil: Patrícia Andrade atua na TV e no teatro, além do cinema. **Portal UAI - O Grande Portal dos Mineiros**, 24 mar. 2015. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/03/24/noticias-cinema,165975/perfil-patricia-andrade-atua-na-tv-e-no-teatro-alem-do-cinema.shtml>. Acesso em: 30 maio 2019.

BRASIL. Lei nº 3.071, de 1º de janeiro de 1916. **Código Civil dos Estados Unidos do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, 1916. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071.htm. Acesso em: 18 fev. 2021.

BRITO, Sabrina. Fraternidade, paisagem e sertão: *Entre Irmãos* é um filme bonito – e entretém. **Jornalismo Júnior - ECA/USP**, 12 out. 2017. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/fraternidade-paisagem-e-sertao-entre-irmas-e-um-filme-bonito-e-entrem/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

BRUSCHINI, Cristina. Uma abordagem sociológica de família. **Revista Brasileira de Estudos da População**, Campinas, SP, v. 6, n.1, 1989, p. 1-23. Disponível em: https://www.rebep.org.br/revista/article/view/562/pdf_536. Acesso em: 20 jan. 2020.

BRUSCHINI, Maria Cristina Aranha. **Mulher, casa e família: cotidiano nas camadas médias paulistanas**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

CABRAL, Bárbara de Pina. **Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento**. 2018. 195 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32196/1/2018_B%c3%a1rbaradePinaCabr al.pdf. Acesso em: 03 ago. 2020.

CAMPBELL, Alexandre. Quem é quem no cinema: Karim Aïnouz. **Filme B**, [s.d.]. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-roteirista/karim-ainouz>. Acesso em: 29 mar. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: _____ **Metalinguagem & Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

CARMELO, Bruno. *A vida invisível*: natureza feminina. **AdoroCinema**, 2019. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-249383/criticas-adorocinema/>. Acesso em 28 mar. 2020.

CARMELO, Bruno. *Entre Irmãs*: Diretor Breno Silveira diz por que escolheu fazer um épico após Gonzaga e 2 Filhos de Francisco. **AdoroCinema**, 07 out. 2017. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-134688/>. Acesso em: 13 jan. 2022.

CARNEIRO, Gyovana. “A vida invisível”: um filme que nos convida a refletir sobre o papel das mulheres no mundo. **Jornal UFG**, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/152644-papo-musical>. Acesso em: 17 fev. 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In Ashoka Empreendimentos Sociais & Takano Cidadania (Orgs.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/322208263/Sueli-Carneiro-Enegrecer-o-Feminismo>. Acesso em: 28 maio 2018.

CASTRO, Ruy. **VB&M Agência e Consultoria Literária**. Copyright © 2016. Disponível em: <http://vbmlitag.com.br/index.php/project/martha-batalha/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

CAÚ, Maria. A vida invisível das mulheres quando não sofrem: uma análise feminista do novo filme de Karim Aïnouz. **Críticos**, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://criticos.com.br/?p=11872&cat=3>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Prefácio de Frédéric Regard. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Posfácio de Flavia Trocoli. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: **Literatura e sociedade**: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: FFLCH/USP, nº 2, dez. 1997, p. 37-55. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>. Acesso em: 29 out. 2017.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. ISSN 2317-2096. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067>. Acesso em: 30 out. 2017.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 2, pp. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 29 out. 2017.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira: notas para o estudo das formas de organização familiar no Brasil. In: ALMEIDA, Maria Suely Kofes de. *et. al.* (orgs.). **Colcha de retalhos**: estudos sobre a família brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 13-38.

COSTA, André Gonçalves da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz**. 2016. 339 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22965>. Acesso em: 20 set. 2020.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1-29, jan. 2009. ISSN 1807-1384. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1>. Acesso em: 18 ago. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. (orgs.). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Editora Horizonte, 2010, p. 40-64.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DEL PRIORE, Mary. Apresentação. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 7-10.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DEL PRIORE, Mary. Crítica a 'bela, recatada e do lar' é intolerante com Brasil 'invisível', diz historiadora. Entrevista concedida a Néli Pereira. **BBC Brasil**, 21 abr. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160418_marydelpriorre_entrevista_marcella_temer_np. Acesso em: 15 dez. 2020.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2013.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____ **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 259-271.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: _____ **A Escritura e a Diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 229-249.

DINIZ, Débora. **O que é deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBY Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente** – Vol. 5: o século XX. Porto: Afrontamento, 1995.

DUTRA, Paula Queiroz. Martha Batalha — *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 26, p. 166–170, 23 maio 2018. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/336/392>. Acesso em: 30 mar. 2020.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 322-361.

ENTRE irmãs. Direção: Breno Silveira. Roteiro: Patrícia Andrade. Produção: Conspiração Filmes & Globo Filmes, 2017 (166 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7752842/>. Acesso em 15 mar. 2022.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 241-277.

FELICIANO, Danivia Cassiano; BARBOZA, Letícia. Entrevista com Milton Hatoum. **Claraboia**, v.5, p. 129-135, jan./junh., 2016. Disponível em: https://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/762/pdf_67. Acesso: 10 set. 2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FLUSSER, Vilém. Do espelho. In: _____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: EdUSP, 1998, p. 67-71.

FONSECA, Cláudia. Ser mulher, mãe e pobre. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 510-553.

FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: _____. **Estratégia, poder-saber**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 253-266. (Ditos & Escritos IV).

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRAZÃO, Dilva. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. **Portal eBiografia**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/heitor_villa_lobos/. Acesso em: 05 maio 2021.

FREUD, Sigmund. O humor [1927]. In:____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-21-1927-1931.pdf>. Acesso em: 20 maio 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIMENEZ, Fernando Antonio Prado. A presença da mulher na direção do cinema brasileiro contemporâneo. **Anais do VI Simpósio Gêneros e Políticas Públicas**, v. 6, 2020. Disponível em: <http://anais.uel.br/portal/index.php/SGPP/article/view/1156/1099>. Acesso em: 03 abr. 2023.

GOLDSMID, Rebeca; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. A função fraterna e as vicissitudes de ter e ser um irmão. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 293-308, dez. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 ago. 2020.

GOLDSMID, Rebeca; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. Relação fraterna: constituição do sujeito e formação do laço social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 771-788, dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v22n4/aop2711.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2020.

GOMES, Antonio Maspoli de Araújo; ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de. O mito de Lilith e a integração do feminino na sociedade contemporânea. In: **Âncora – Revista digital de estudos em religião**. Ano II, Vol. II, junho 2007. Disponível em: http://www.revistaancora.com.br/revista_2/01.pdf. Acesso em: 11 ago. 2022.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. Caxias do Sul: **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009, p. 65-77. Disponível em: [file:///C:/Users/neves/Downloads/113-434-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/neves/Downloads/113-434-1-PB%20(3).pdf). Acesso em: 22 jul. 2020.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016. Disponível em: http://www.editorapontocom.com.br/livro/43/giselle-gubernikoff_43_56d98e2b075c7.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 91-114.

HAHNER, June E. Mulheres da elite: Honra e distinção das famílias. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 43-64.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. Disponível em: https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf. Acesso em: 28 maio 2023.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017, p. 43-58.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Apresentação [de] Leandro Tocantins; depoimentos de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

hooks, bell. De mãos dadas com a minha irmã: solidariedade feminista. In: _____. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017, p. 127-149.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Brasília, janeiro - abril de 2015, p. 193-210. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n16/0103-3352-rbcpol-16-00193.pdf>. Acesso em: 23 maio 2018.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 210-236.

hooks, bell. Comunidade: uma comunhão amorosa. In: _____. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021, p. 160-176.

hooks, bell. Justiça: lições de amor na infância. In: _____. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021, p. 58-72.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

IG SÃO PAULO. Autora do livro “Entre Irmãs” aprova filme baseado em sua obra. **iG Gente**, 14 out 2017. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/colunas/2017-10-14/entre-irmas-bastidores.html>. Acesso em: 15 abr. 2020.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. 19. ed. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 63-72.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

KANITZ, Mônica. 'A vida invisível': irmãs têm sonhos frustrados pelo machismo em filme brasileiro candidato ao Oscar. **Metro Jornal**, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.metrojornal.com.br/entretenimento/2019/11/21/filme-a-vida-invisivel-brasil-oscar-estreia.html>. Acesso: 29 mar. 2020.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita. Existe uma função fraterna? In: _____. (org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 31-47.

KNIBIEHLER, Yvonne. Feminista conta a história da virgindade em novo livro. Entrevista concedida a Carolina Samorano. **Metrópoles**, 03 abr. 2016a. Disponível em: <https://www.metropoles.com/vida-e-estilo/comportamento/feminista-conta-a-historia-da-virgindade-em-novo-livro?amp>. Acesso em: 04 jan. 2021.

KNIBIEHLER, Yvonne. **História da virgindade**. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2016b.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **El feminismo en mi vida**: hitos, claves y topías. Gobierno de la Ciudad de México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2012. Disponível em: <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/EIFeminismoenmiVida.pdf>. Acesso em: 12 maio 2021.

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

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* Campinas: EDUNICAMP, 1990, p. 423-483. (Coleção Repertórios) Disponível em: <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 20 maio 2014.

LEAL, Tatiane. **A invenção da sororidade**: sentimentos morais, feminismo e mídia. Rio de Janeiro, 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_tcosta_2019.pdf. Acesso em: 03 set. 2020.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: _____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. Digitalizado, revisado e formatado por SusanaCap. Disponível em: https://metavest.com.br/livros/Amor-Clarice_Lispector.pdf. Acesso em: 22 jan. 2021.

LUCENA, Carol. *A vida invisível: como o patriarcado destrói a vida das mulheres*. **Delirium Nerd**, 23 out. 2019. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2019/10/23/a-vida-invisivel-critica-patriarcado-machismo/>. Acesso em: 04 mar. 2021.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 7-34.

MACIEL, Luana Bernardes. **A representação da mulher por meio da sororidade e rivalidade construídas na produção seriada Big Little Lies**. 2019. 52 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: <http://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/2067>. Acesso em: 19 ago. 2020.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil - Vol. 3 - República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-421.

MARQUES NETO, Leonardo. Eurídice Gusmão em Frankfurt. **Publishnews**, 20 set. 2019. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2019/09/20/euridice-gusmao-em-frankfurt>. Acesso em: 28 mar. 2020.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MASUTTI, Vivian. Livro 'Vida Invisível' traz drama feminino que atravessa gerações. **Folha de S. Paulo**, 09 dez. 2019. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/biblioteca-da-vivi/2019/12/livro-vida-invisivel-traz-drama-feminino-que-atravesa-geracoes.shtml>. Acesso em: 28 mar. 2020.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Trabalho: Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 126-147.

MATOS, Willian. Um filme “urgente e necessário”. **Jornal de Brasília**, 31 out. 2019. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/clica-brasil/um-filme-urgente-e-necessario/>. Acesso em 30 mar. 2020.

MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A identidade nacional no cinema novo e na pós retomada. In: **XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. Porto Alegre: Intercom, 2019. v. 1. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2020.

MELLO, Olga de. "A costureira": um romance. Entre dois amores. **Valor Econômico**, 2010. Disponível em: <https://www.francespeebles.com/portugus>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MEMÓRIA GLOBO. **Minisséries**. [s.d.]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/>. Acesso: 02 jul. 2020.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. Elas falam por elas no cinema brasileiro contemporâneo. In: VIEIRA, Nancy; BRITTO, Milena. (Orgs.). **Mulheres em cena: literatura e imagem**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 243-267.

MORAES, Rogério de. *Entre Irmãs* – O filme que queria ser épico!. **Formiga Elétrica**, 09 out. 2017. Disponível em: <https://formigaeletrica.com.br/cinema/criticas/filme-entre-irmas/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **O artesanato de si: uma leitura do devir matriarcal a partir de Rachel de Queiroz**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11414>. Acesso em: 24 fev. 2022.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. **Sob a luz de Lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas**. Salvador: EDUNEB, 2016.

MUNIZ, Aline Amaral Mussumeci; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. Função fraterna: reflexões a partir do filme Príncipe das Marés. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 41-56, abr. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682012000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 ago. 2020.

NADER, Maria Beatriz; RANGEL, Livia Silveira. Família. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados, MS: EDUFGD, 2015. p. 233-238.

NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no Cinema de Retomada. **Devires**, Belo Horizonte, v.9, n.1, p. 14-29, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://issuu.com/revistadevires/docs/engajamentos2>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NEGREIROS, Adriana. Adriana Negreiros: "Maria Bonita foi uma mulher empoderada". Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. **Istoé**, 31 ago. 2018a.

Disponível em: <https://istoe.com.br/adriana-negreiros-maria-bonita-foi-uma-mulher-empoderada/>. Acesso em: 14 jan. 2022.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita**: sexo, violência e mulheres no cangaço. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018b.

NEVES, Eliana Sales Vieira. **Aos meus queridos amigos**: Maria Adelaide Amaral da literatura à TV. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens). Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2016.

NOGUEIRA Gilmaro; COLLING, Leandro. Homofobia, heterossexismo, heterossexualidade compulsória, heteronormatividade. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. (Org.). **Dicionário crítico de gênero**. Dourados, MS: EDUFGD, 2015, p. 353-358.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**: gêneros cinematográficos. Covilhã, Portugal: Livros Labcom, 2010.

OLIVEIRA, Daniel. Costurando um cangaço épico. **O TEMPO**, 12 out. 2017. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversão/magazine/costurando-um-cangaço-épico-1.1530422>. Acesso em: 30 maio 2019.

OLIVEIRA, Joana. Karim Aïnouz: “Eu queria ser o Almodóvar brasileiro”. **El País**, Fortaleza, 05 set. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/04/cultura/1567601190_977066.html. Acesso em: 20 set. 2020.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página**: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA 2002.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **Olhares roubados**: cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Perdida entre signos**: Literatura, Artes e Mídia, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

OSCARS.ORG. **Explore A.Frame – A Revista Digital da Academia**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.oscars.org/oscars>. Acesso: 02 jul. 2020.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Feminismo no cinema brasileiro da década de 1980**: a representação das mulheres nordestinas nas telas. Salvador: Eduneb, 2019.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEEBLES, Frances de Pontes. “O romance nunca vai morrer”. Entrevista concedida a Rafael Dias. **Revista O Grito!**, 13 maio 2008. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/ENTREVISTA-FRANCES-PEEBLES/>. Acesso em: 11 set. 2020.

PEEBLES, Frances de Pontes. **A costureira e o cangaceiro**. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PEEBLES, Frances de Pontes. Autora de livro que inspirou 'Entre irmãs' reuniu histórias do cangaço. Entrevista concedida a Alessandro Giannini. **O Globo**, 12 out. 2017a. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/autora-de-livro-que-inspirou-entre-irmas-reuniu-historias-do-cangaco-21939231>. Acesso em: 30/05/2019.

PEEBLES, Frances de Pontes. **Bate-papo com autores**. São Paulo: Editora Arqueiro, 02 jun. 2020. 1 vídeo (53min41s) [Live]. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CA8Y2GIWvG/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 18 jan. 2022.

PEEBLES, Frances de Pontes. Livro de pernambucana que inspirou filme Entre Irmãs ganha nova edição no Brasil. Entrevista concedida a Breno Pessoa. **Diário de Pernambuco**, 23 out. 2017b. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/10/livro-de-pernambucana-que-inspirou-filme-entre-irmas-ganha-nova-edicao.html>. Acesso em: 15 abr. 2020.

PEEBLES, Frances de Pontes. **Site da escritora Frances de Pontes Peebles**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.francespeebles.com/the-seamstress>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PEIXOTO, Mariana. Conheça detalhes do set de “A vida invisível”, que estreia hoje em BH. **Portal Uai**, 21 nov. 2019. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2019/11/21/noticias-cinema,253355/conheca-detalhes-do-set-de-a-vida-invisivel-que-estrela-hoje-em-bh.shtml>. Acesso em: 30 mar 2020.

PEREIRA, Caroline Rubin Rossato; LOPES, Rita de Cássia Sobreira. Rivalidade fraterna: uma proposta de definição conceitual. **Estudos de Psicologia** [online], vol.18, n.2, 2013, p.277-283. ISSN 1678-4669. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/epsic/v18n2/v18n2a13.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/33252932/Historia_and_Historia_Cultural_Sandra_Jatahy_pdf. Acesso em: 28 maio 2023.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PINSKY, Carla Bassanezi. Apresentação. In: PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 9-11.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 1: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 607-639.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Apresentação. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 9-13.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Maria Ligia; FRANCO, Stella Scatena. Cultura e Política: Participação feminina no debate público brasileiro. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 194-217.

PRESSE, France. Karim Ainouz homenageia brasileiras invisíveis em filme que traz Carol Duarte e Julia Stockler. **G1**, 21 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/05/21/karim-ainouz-homenageia-as-brasileiras-invisiveis-em-cannes-com-a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao.ghtml>. Acesso em: 28 mar. 2020.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 93. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

RIBEIRO, Leonardo. *Entre Irmãs*. **Papo de Cinema**, 7 out. 2017. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/entre-irmas/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Violência de gênero no Brasil atual. **Revista Estudos Feministas**, Número especial, 1994. p. 443-461. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16177>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTANA, Jackeline Caixeta. **Estupro e conjugalidade**: corpos femininos enquanto territórios colonizados no ambiente familiar. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Direito) - Universidade Federal de Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28430>. Acesso em: 29 out. 2020.

SANTOS, Dalila Carla dos. **“Não sou mulher, sou mulheres!”**: a construção das identidades das mulheres nordestinas nos filmes Luzia-Homem, Guerra de Canudos e o Auto da Compadecida. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) - Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2018.

SANTOS, Márcia Pereira dos. História e memória: desafios de uma relação teórica. In: **OPIS – Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos culturais**, v.7, n.9, 2007, p. 81-97. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/viewFile/9331/6423q>. Acesso em: 25 maio. 2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SCOTT, Ana Silvia. Família: O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 15-42.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1210/scott_gender2.pdf. Acesso em: 27 out. 2017.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Paulo Henrique. 'Entre Irmãs' vai ao passado para tratar do agora. **Jornal Hoje em Dia**, 11 out. 2017. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/entre-irm%C3%AAs-vai-ao-passado-para-tratar-do-agora-1.566250>. Acesso em: 20 maio 2019.

SILVEIRA, Breno. Breno Silveira: “Entre Irmãs” é sobre mulheres fortes e machismo. Entrevista concedida a Yale Gontijo. **Metrópoles**, 15 out. 2017. Disponível em:

<https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/breno-silveira-entre-irmas-e-sobre-mulheres-fortes-e-machismo>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SINGLY, François de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

SOIHET, Rachel. Movimento de mulheres: A conquista do espaço público. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 218-237.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 362-400.

SOIHET, Rachel; COSTA, Suely Gomes. Interdisciplinaridade: história das mulheres e estudos de gênero. **Gragoatá**, [S.l.], v. 13, n. 25, dec. 2008. ISSN 23584114. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/228/213>. Acesso em: 3 dez. 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (ed.). **Ilha do desterro**. Florianópolis, UFSC, nº 51, jul/dez 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 05 mar. 2019.

STREY, Marlene Neves. Gênero, família e sociedade. In: STREY, M. N.; SILVA NETO, J. A. & HORTA, R. L. (orgs.). **Família e gênero**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007, p.17-38.

VERAS, Luciana. Fazendo a 'Vida Invisível'. **Revista Continente**, ed. 226, 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/226/fazendo-a-vida-invisivelr>. Acesso em: 29 mar. 2020.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto Arado**. 1. ed. – São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA, Nancy Rita Ferreira. Novas leitoras, antigos cenários. In: **VI ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador: Facom-UFBA, 2010, p. 1-12. Disponível em: <http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24935.pdf>. Acesso em: 23 out. 2023.

VILLAS-BOAS & MOSS. A Obra Visível de Martha Batalha. **Villas-Boas & Moss**, 27 maio. 2019. Disponível em: <https://vbmlitag.com.br/index.php/tag/a-vida-invisivel-de-euridice-gusmao/>. Acesso em: 28 mar. 2020.

WOLFF, Cristina Scheibe. Em armas: Amazonas, soldadas, sertanejas, guerrilheiras. In: PINSKY, Carla Bassanezi e PEDRO, Joana Maria. (orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 423-446.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009a, p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009b, p. 327-352.