

A dimensão do amor em *A vida invisível*

Priscila Gomes de Oliveira
Susane Vasconcelos Zanotti

Inspirado no livro *A Vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), da autora pernambucana Martha Batalha, o filme *A vida invisível*, de Aïnouz (2019), ganhou o prêmio principal da Mostra Um Certo Olhar, no Festival de Cannes de 2019. Karim Aïnouz, diretor de cinema, roteirista e artista visual brasileiro, é conhecido pelas produções de *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely* (2006) e *Praia do Futuro* (2014), assim como pela repercussão de suas obras na cena social.

A repercussão do filme em questão destaca a problemática do patriarcado no Brasil e a opressão vivida pelas mulheres em 1950, aquilo que ainda insiste atualmente. A invisibilidade no circuito olhar/voz é o aspecto que servirá como bússola para a discussão sobre a dimensão do amor na vida de uma mulher, fundamentada nas contribuições de Freud e Lacan.

O que o amor designa e reúne da relação com o outro diz respeito a uma vastidão de situações, afetos, modulações e nomeações. Como lembra

Roudinesco (2019) ao iniciar seu *Dicionário amoroso da psicanálise* com o verbete *amor* “a questão é tão vasta quanto a palavra que a designa” (p. 11).

Mulheres, entre desejo e silêncio

A trama apresenta a vida de duas irmãs, Guida (Julia Stockler) e Eurídice (Carol Duarte), filhas de um casal de portugueses, residentes no Rio de Janeiro. Com sonhos e aspirações diferentes, porém muito unidas, uma almeja encontrar um grande amor, enquanto a outra sonha em ser uma pianista renomada da escola de Viena.

A grande tragédia é que a época não permite sonhos, pelo menos não às mulheres. O patriarcalismo não deixa espaço para a questão “o que quer uma mulher?” (ANDRÉ, 1991). E logo começa o drama na vida dessas duas personagens. Guida foge para a Europa com um marinheiro que imaginava ser o “seu grande amor”. Supõe-se que por causa disso, Eurídice é obrigada a se casar para manter (ou melhor, limpar) a honra da família e restaurar o orgulho ferido do pai, embora o filme não deixe explícita essa relação. Mesmo ciente dos sonhos da filha, ele a empurra para um casamento com Antenor (interpretado pelo ator Gregório Duvivier) – o caricato homem de bem, capaz de constituir e sustentar uma família nos moldes tradicionais da sociedade brasileira.

A cena que retrata a festa de casamento dos dois, no lugar do que poderia caracterizar uma história de amor, já seria suficiente para indicarmos o quanto as mulheres eram subjugadas aos homens e o quanto sua vontade era negada, apagada ou não reconhecida em virtude do prazer masculino. A mulher estava no mundo para a satisfação do homem – marido/pai. O ato sexual na “lua de mel” consumou as amarras do casamento e da nova vida de concessões de Eurídice.

Após a irmã se casar, Guida retorna ao Brasil, grávida e sem marido. O que já era inaceitável ao pai, tornou-se ainda mais uma expressão de horror e desonra. O patriarca a expulsa de casa e mente sobre Eurídice afirmando que a filha estaria em Viena construindo sua carreira como pianista. Na cena, uma mãe sem voz, apagada, consternada a ser a sombra da figura paterna,

marcada por todos os estigmas do que representa ser uma mulher, não consegue impedir o destino trágico da filha. A mentira contada em um momento de rancor e orgulho separa as duas irmãs para sempre.

Expulsa de casa, Guida passa a viver no subúrbio e luta para criar o filho como mãe solteira, sonhando com o dia em que reencontraria a irmã. Enquanto isso, Eurídice se divide entre a boa esposa, a boa mãe, a boa filha e o sonho de se tornar um dia, a boa pianista. Marcadas por esses sentimentos, as irmãs se distanciam e renunciam aos seus sonhos, sujeitando-se às intempéries da vida.

Separadas inicialmente por suas escolhas, e em seguida, mantidas afastadas pela família, as irmãs não desistem, cada uma a seu modo, de apostar no reencontro. Ao ato inaugural do pai, ao expulsar Guida de casa, interpõe-se o silêncio da mãe e do marido de Eurídice, ao guardar o segredo do retorno de Guida, bem como as cartas por ela endereçadas à irmã.

A partir das considerações lacanianas da década de 1950 (LACAN, 1998), as cartas escritas por Guida, ganham destaque em sua relação com o desejo. “A mensagem da escrita envelopa o desejo, e sua letra equivale à demanda de amor. Nada mais feminino e digno” (CALDAS, 2013, p. 6). Lacan evidencia, em seu primeiro ensino, que “a carta não importa pelo que diz, mas como testemunho do dizer. Endereçar-se é seu destino” (idem, p. 6).

Esse ponto de impossibilidade em *A vida invisível* afeta o telespectador: provoca ânsia, tristeza, raiva, angústia. Se os afetos podem paralisar, paradoxalmente, também põem em movimento. Partimos, assim, de uma cena do filme que toca, especialmente, o insuportável e o **desaparecimento de si**.

“Quando eu toco, eu desapareço”

A cena diz respeito à aprovação de Eurídice no conservatório de música. Sete anos após firmar o matrimônio, Eurídice decide, finalmente, realizar a prova que sempre sonhou. Em meio a uma discussão com Antenor, que não aceitava a possibilidade de escolha da esposa, ele a questiona: “Por que você insiste em tocar piano?”. Ela responde: “Porque quando eu toco, eu desapareço”.

“Eu desapareço”. Ou seja, para Eurídice era preciso desaparecer de forma discreta, na música, para conseguir se conectar a si mesma? Desaparecendo do seu papel social (a boa esposa, a boa mãe, a boa filha), Eurídice parece, paradoxalmente, advir enquanto sujeito desejante.

Uma leitura dessa cena a partir da concepção de Le Breton (2018) indica que o piano permitia a ela “evadir-se do cotidiano e de suas malhas que aprisionam em papéis difíceis de abandonar, mas pesados para serem assumidos por muito tempo” (2018, p. 13) como o matrimônio e a maternidade. É enquanto “desaparecimento de si” (LE BRETON, 2018, p. 13) que bordeamos o amor em sua intrínseca relação com o desejo.

Para Le Breton (2018), desaparecer de si é uma tentação da contemporaneidade; uma nova modalidade de existência. Temos, cada vez mais, inúmeras formas de nos conectarmos ao outro em qualquer momento e em qualquer espaço a velocidades inimagináveis, mas é cada vez mais frequente a tendência ou tentação de desconectarmos-nos ou desaparecer do mundo e da imagem de nós mesmos.

“Entre o vínculo social e o nada, o indivíduo desenha um território intermediário, uma maneira de fazer-se de morto por algum instante” (LE BRETON, 2018, p. 14), de desaparecer de si, de não mais se convocar à cena. Assim, “não é apenas o corpo que se coloca provisoriamente em suspenso, mas o indivíduo todo e, especialmente, seus pensamentos, seus investimentos, sua relação com o mundo” (LE BRETON, 2018, p. 14). Eurídice não percebia mais o seu lugar no mundo. Embora muitas vezes ela tenha se sentido à margem e tentado acomodar-se, o mundo lhe fugia (LE BRETON, 2018). O piano representava para ela um modo de entorpecimento?

Nos moldes do que define Le Breton (2018, p. 15), o instrumento se configurava “um momento paradoxal para se recriar, para se esvaziar, para se despojar daquilo que se tornou uma sobrecarga”. Um fazer-se de morta, para ludibriar e não morrer, até mesmo para evitar assim o suicídio. Silenciando o grito, na tentativa de não se perder (LE BRETON, 2018).

Nessa linha tênue entre a vida e a morte, Le Breton (2018, p. 22) afirma que “existem pessoas que, ao morrerem, só lhes falta o sepultamento, já que há muito tempo desapareceram. Para elas a morte é apenas uma formalidade”.

Existem pessoas que se tornam invisíveis para viver. Pessoas que desaparecem em uma “vida invisível”, título do filme em questão.

Ao mesmo tempo, a contribuição freudiana, a respeito dos efeitos da arte no psiquismo humano em 1930 com *O mal-estar na cultura*, aponta outro aspecto a ser considerado. Segundo Freud (2020, p. 327), “a suave narcose à qual a arte nos transporta não faz mais do que produzir uma libertação passageira das necessidades da vida e não é forte o suficiente para fazer esquecer a miséria real”. Não obstante, essas gratificações substitutivas são ilusões face à realidade que nem por isso são “menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida anímica” (FREUD, 2020, p. 319).

Se por um lado, a leitura de Le Breton nos ajuda a circunscrever o real em jogo na referida cena fílmica, por outro, desaparecer em uma vida invisível, não recobre toda a história de Eurídice. Sua relação com o piano parece funcionar como a suave narcose freudiana que, ao contrário da morte, representa um sopro de vida para o sujeito.

Os paradoxos do amor

O tema do amor, em seu enlaçamento à vida, consiste em um elemento primordial à teoria psicanalítica, desde sua função no processo de constituição do sujeito, nos impasses relativos às relações amorosas, até seu uso como artifício no tratamento analítico.

Mais uma vez, Freud, em *O mal-estar na cultura* (2020) circunscreve a respeito dos amantes, a amplitude do amor, ao mesmo tempo que seu enclausuramento. Segundo o autor,

no auge de um relacionamento amoroso não resta nenhum interesse pelo mundo ao nosso redor [...] o casal de amantes basta a si mesmo [...]. Em nenhum outro caso Eros se revela tão claramente o núcleo do seu ser, a intenção de fazer um a partir de vários (FREUD, 2020, p. 359).

Essa suposta complementaridade inscreve-se sob a base da não relação sexual, do que rateia no encontro entre os sexos, este marcado pela ausência de harmonia. Essa fusão dos amantes, tomada das formas mais distintas ao longo da humanidade, caracteriza a ilusão própria ao amor. Como evidencia Lacan em seu *Seminário, livro 20: mais ainda*, de 1972/73 a esse respeito

Nós dois somos um só. *Todo mundo sabe, com certeza, que jamais aconteceu, entre dois, que eles sejam só um, mas enfim, nós dois somos um só. É daí que parte a ideia do amor (LACAN, 2008, p. 53, grifos do autor).*

No que concerne ao “amor romântico”, o primeiro impacto produzido pela trama no espectador diz respeito à observância ao modo pelo qual o machismo e o patriarcado minaram (e ainda o fazem) os sonhos de muitas mulheres. Ancoradas na ideia de que o casamento é a finalidade que deve ser sempre buscada por uma mulher, a película conjuga amor e dor, coloca em primeiro plano os paradoxos do desejo e o ilimitado nas concessões que cada mulher faz para um homem.

Nesse contexto, torna-se imprescindível demarcar a dimensão do amor na vida de uma mulher com relação à sua dupla inscrição, a qual congrega elementos atemporais e elementos próprios à subjetividade de cada época.

Como enfatizado por Rosa (2007), Freud ao contribuir com o debate sobre “a psicologia do amor”, abordou a vida amorosa em termos estruturais em detrimento da dimensão do tempo e dos costumes. Acrescentado a essa concepção freudiana, notadamente estrutural e atemporal, Lacan (2012) ressalta no *Seminário, livro 4: a relação de objeto*, de 1956/57, a importância de o psicanalista banhar-se na atualidade, “tendo por efeito a ativação da perspectiva sobre aquilo que fazem, e sobre o que devem estar prontos a escutar, às vezes, de seus pacientes” (p. 432). Com isso, ele indica, a importância em se considerar as “profundas mudanças nas relações entre o homem e a mulher” demarcadas por períodos históricos (LACAN, 2012, p. 432).

Assim, o amor se inscreve em um campo paradoxal, “constituído pelo que o amor deve à estrutura e à atemporalidade, bem como aos costumes e à

subjetividade de seu tempo” (ROSA, 2007, p. 77). Partindo dessas premissas, as parcerias amorosas são tão variadas e complexas como o referido campo. Um homem pode ser o parceiro-devastação de uma mulher para o melhor e para o pior (MILLER, 2015). Ele pode ser um modo de deslumbramento ou devastação “a ponto de não haver limites para concessões que cada uma faz a um homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens” (LACAN, 2003, p. 538).

A literatura clássica nos dá exemplos dessa parceria que tende ao pior, como a tragédia grega de Eurípedes, *Medeia*. A personagem é retratada como uma mulher que ‘desconhece os limites’ do gozo feminino e que, na tentativa de fazer existir a relação sexual – ao colocar-se como complemento do outro, torna-se capaz de assassinar o próprio irmão, em nome do seu amor por Jasão.

No entanto, a história de Medeia sofre uma reviravolta pois, Jasão – seu amor, seu homem – demarca que a relação sexual é inexistente. Ao estabelecer um ponto de basta, ele anuncia o casamento com outra mulher. Traída em seu lugar de boa esposa, boa mãe e na falta de significantes para elaborar a perda amorosa, Medéia finda a vida dos próprios filhos.

Como ressalta Dupim (2014, p. 116), o mais surpreendente na tragédia é que, antes de ser deixada, Medeia ama seus filhos e comporta-se como uma excelente mãe. Ao passo que o “abandono” do seu amor faz com que ela ultrapasse seus limites e revele “a face mais hostil do amor, o gozo feminino” (DUPIM, 2014, p. 116). A partir da dissociação lacaniana entre a mãe e a mulher, a vingança de Medeia exprime o “sem limites” das verdadeiras mulheres (BARBOSA; ZANOTTI, 2020).

Seguir apenas o caminho quanto ao que o filme nos apresenta acerca das relações homem-mulher parece tentador, dada a riqueza de possibilidades de estabelecer conexões entre a psicanálise e o real de suas cenas, sua narrativa e história. O cinema “toca o real sem reduzi-lo ao psicologizável e à interpretação, ao interpretável, deixando entrever os efeitos corporais daquilo que não pode ser enunciado” (BOTREL; PINTO, 2018, p. 26). No entanto, a leitura do filme empreendida delimita o modo como aproximamos Arte e Psicanálise. Apoiados nos preceitos psicanalíticos, concordamos com Caldas (2013) quanto à importância de privilegiar na arte o tratamento que ela confere ao mal-estar, para além de seu produto.

Para a psicanálise, importa na arte não apenas seu resultado como objeto, mas a forma como ela trata o mal-estar, pela retirada de um objeto do senso comum para com ele formatar uma janela quando a estranheza do mundo abre abismos (CALDAS, 2013, p. 9).

Não obstante, a Psicanálise vai ao cinema pois a sétima arte “permite mostrar, a um olhar oblíquo, marcas do que é assunto intocável para cada um, cumprindo a função de tangenciamento da violência, de modo a torná-la suportável ao espectador” (BOTREL; PINTO, 2018, p. 26).

Assim, enfatizamos, ainda a partir da história das duas irmãs, perpassada por dor, amor e solidão, a ameaça da fronteira entre o eu e o objeto, entre sujeito e sujeição. Um “desaparecimento de si” talvez aconteça de fato na vida da personagem com a chegada de uma notícia sobre sua irmã Guida, provocando em Eurídice um descompasso, colocando em risco as delimitações do próprio eu.

A respeito dessas delimitações, Freud (2020) em *O mal-estar na cultura* chama a atenção para a instância do Eu enquanto aquela que aparece para cada sujeito como autônoma, unitária e bem-posicionada diante do mundo. No entanto, o autor afirma haver um estado em que as fronteiras entre o eu e o objeto estão sob ameaça de se sobrepor referindo-se ao enamoramento, ao auge do sentimento de amor. Segundo o autor,

nunca estamos tão desprotegidos contra o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdermos o objeto amado ou seu amor (FREUD, 2020, p. 329).

A colocação freudiana se sobrepõe ao momento em que opera na vida de Eurídice uma separação, a partir da morte da sua irmã Guida. Após anos em busca de Guida, ela descobre por um equívoco que a irmã está morta. Esse episódio decorre para intensos sentimentos de solidão e dor. Assim, ciente da impossibilidade de rever a irmã, Eurídice passa ao ato e atea fogo aos poucos

objetos que remetiam à Guida, inclusive o próprio piano. Com isso, finda a possibilidade de realização de seu sonho e do que era, até então, sua forma de entorpecimento ou apaziguamento de sua angústia.

“Se há alguma constante na arte, esta é o estilo com o qual os artistas ensinam a ler e vislumbrar, sonhar, o feminino” (CALDAS, 2013, p. 9). A partir da invisibilidade a qual o título da obra alude, sobressai o silêncio das mulheres e a impossibilidade de um lugar de fala, seja por meio das cartas que jamais chegaram ao seu destino, seja por seu desaparecimento da cena pública.

A reação fervorosa traz à cena a transfiguração, construída socialmente, das condições de existência de uma mulher somente enquanto triste, louca ou má (FRANCISCO, EL HOMBRE, 2016). “Triste, louca ou má. Será qualificada. Ela quem recusar. Seguir receita tal. A receita cultural. Do marido, da família. Cuida, cuida da rotina” (*ibid.*). Consequentemente, ela é internada pelo marido em uma instituição psiquiátrica.

Se “todas as mulheres são loucas” (LACAN, 2003), os homens seriam enlouquecedores (no pior sentido da palavra)? O orgulho e o rancor possuem a capacidade de direcionar inúmeras vidas rumo ao “pior”, como nos transmite Lacan (2012) em seu *Seminário, livro 19: ... ou pior* de 1971/72. Por conseguinte, a história narrada nos remete ao paradoxo entre a sujeição das mulheres aos homens; ao “destino” de suas histórias e ao mesmo tempo, aos momentos de aparição de um sujeito do desejo, ainda que em intervalos.

É nesse sentido, que podemos afirmar que “há mulheres que chegam em situações extremas em nome do amor ou por causa da perda do amor” (BARBOSA, 2018, p. 7). Deixam-se desaparecer em si mesmas para continuar existindo. Eurídice “renuncia a si como única maneira de não morrer ou de fugir de algo pior do que a morte. [...] Deixa de estar presente, mas reservando-se eventualmente o direito de voltar” (LE BRETON, 2018, p. 34). Torna-se invisível para se fazer vista por nós e por todos.

Conclusão

A vida invisível nos permite inferir que apesar das diversas transformações conquistadas pelos movimentos feministas, a realidade vivida por Guida e Eurídice ainda estão presentes na sociedade brasileira. Anos de lutas femininas ainda esbarram na fixidez do que é ser um homem nos moldes do patriarcado.

Concluímos com a questão desde sempre colocada à psicanálise: O que é uma mulher? A ela acrescentamos, qual o preço que se paga por sustentar o desejo? E por não o sustentar? Diante da impossibilidade de determinarmos o que quer uma mulher ou o que é uma mulher, já que “a mulher não existe” (LACAN, 2012), como podemos “queimar o mapa, traçar de novo a estrada, ver cores nas cinzas e a vida reinventar” (FRANCISCO, EL HOMBRE, 2016)?

Se na trama a mulher foi proscrita e perdeu seu lugar de fala, ao mesmo tempo o filme que narra a história de uma vida invisível, daquilo que não pode ser captado pelo olhar, nos captura pela voz. A história de Eurídice Gusmão dá voz às mulheres.

Acreditamos que são múltiplas as possibilidades de relação entre cinema e psicanálise a partir da obra de Martha Batalha e do filme de Karim Aïnouz. Ora pela via do feminino, do movimento feminista, do patriarcado, ora pelos caminhos da arte e suas relações com outros campos de saber, ou ainda pela via do amor, do gozo, da devastação. Assim, seguindo o movimento que se estabelece na invisibilidade do circuito voz-olhar, tentamos com o presente texto apontar o mistério do feminino no que concerne à dimensão do amor.

Referências

- A VIDA invisível. Direção de Karim Aïnouz. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019.
- ANDRE, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
- BARBOSA, Marina Silvestre. *Devastação feminina: a outra face do amor* / Marina Silvestre Barbosa. Maceió, 2018.

- BARBOSA, Marina Silvestre; ZANOTTI, Susane Vasconcelos. Feminino: o “sem limites” das verdadeiras mulheres. *Analytica: revista de Psicanálise*, São João del-Rei v. 9, n 16 p. 1-16, 2020. Acesso em: 22 jan. 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/analytica/article/view/3112/2390>.
- BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BOTREL, Rachel; PINTO, Anamaris. A psicanálise lacaniana vai ao cinema. In.: BRISSET, Fernanda Otoni (org.). *A cidade com Lacan – Cinema e Literatura: o feminino, seus corpos e mundos*. Belo Horizonte, EBP, 2018.
- CALDAS, Heloisa. A fala e a escrita da mulher que não existe. *Opção Lacaniana Online*. Ano 4, n. 10, março 2013. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_10/A_fala_escrita_mulher_que_ao_existe.pdf. Acesso em: out. 2020.
- DUPIM, Gabriella Valle da Silva. *Angústia, corpo e dor: particularidades nas escolhas amorosas/ Gabriella Valle Dupim da Silva*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
- FRANCISCO, EL HOMBRE. Triste, louca ou má. *Soltasbruxa*. São Paulo, Estúdio Navegantes, 2016.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura In.: FREUD, Sigmund. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos / Sigmund Freud*; tradução Maria Rita Salzano Moraes. (Obras incompletas de Sigmund Freud), Editora Autêntica, 2020.
- LACAN, Jacques. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. O aturdido. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 448-497.
- LACAN, Jacques. Televisão. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 508-543.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 19: ...ou pior*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Editora Vozes, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise + O inconsciente e o corpo falante*. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário amoroso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

ROSA, Márcia. Os amores tempestuosos do jovem Werther. In: *Curinga*. Nomes do amor. n. 24, Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise, junho 2007, p. 77-82.