

---

## O MELODRAMA COMO FERRAMENTA DE ADAPTAÇÃO: O CASO *A VIDA INVISÍVEL*

### *MELODRAMA AS AN ADAPTATION TOOL: THE CASE OF THE INVISIBLE LIFE OF EURÍDICE GUSMÃO*

---

**Flávia Cesarino Costa**

Universidade Federal de São Carlos

**Lais Torres**

Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo destacar o uso do melodrama no processo de adaptação do livro *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha, para o filme *A Vida Invisível* (2019) de Karim Aïnouz. Nossa análise ancora-se numa abordagem mais contemporânea do melodrama, que compreende a estrutura não como forma de padronização ou somente como gênero cinematográfico esquemático, mas como modo de imaginação que incorpora uma relação mais fluida entre o elemento autoral e um modelo estético-narrativo. Em consonância com o avanço dos estudos de melodrama e das pesquisas de intermedialidade, o presente trabalho aborda as articulações entre a adaptação literária e o tratamento das imagens no filme de Karim Aïnouz.

**Palavras-chave:** Melodrama; Karim Aïnouz; Intermedialidade; Adaptação literária; Cinema brasileiro contemporâneo

**Abstract:** This article aims to highlight the use of melodrama in the process of adapting the book *The Invisible Life of Euridice Gusmão* (2016), by Martha Batalha, for the film *The Invisible Life* (2019) by Karim Aïnouz. Our analysis is anchored in a more contemporary approach to melodrama, which understands structure not as a form of standardization or just as a schematic film genre, but as a mode of imagination that incorporates a more fluid relationship between the authorial element and an aesthetic-narrative model. In line with advances in melodrama studies and research into intermediality, this paper looks at the links between literary adaptation and the treatment of images in Karim Aïnouz's film.

**Keywords:** Melodrama; Karim Aïnouz; Intermediality; Literary adaptation; Contemporary Brazilian cinema

Os estudos de melodrama já se estabeleceram como uma vertente sólida dentro do campo do cinema, a partir de sua reivindicação pelos estudos feministas dos anos 1970 nos Estados Unidos, elegendo cânones como Douglas Sirk, por exemplo. Esse caráter do campo não é, necessariamente, espontâneo, mas parte de um esforço de pesquisa e de reivindicações políticas específicas de cada tempo e espaço. Na América Latina, certas nuances culturais extrapolaram o entendimento do melodrama como um gênero somente e observaram a estrutura de pensamento latino como algo que paira o intangível — o melodrama é a maneira como o povo na América Latina vê, interpreta e traduz o mundo. Maurício de Bragança, por exemplo, chama a atenção para esse caráter do entendimento de mundo que o melodrama proporciona na modernidade — e na contemporaneidade — como um “sistema ficcional de produção de sentido” (Bragança, 2007, p. 29). Baseando-se na conceituação de Peter Brooks sobre imaginação melodramática, como modo de se pensar a realidade pós-sagrada das Revoluções Burguesas, Bragança compreende que o melodrama ensina na América Latina, melhor do que qualquer outra estrutura narrativa, a codificação de sentimentos, organizações e estruturas sociais e, também, dá significado a um mundo complexo e imerso em contradições. Para distinguir de maneira mais clara as diferenças entre imaginação melodramática e melodrama enquanto gênero, podemos afirmar que imaginação melodramática possui muitas ramificações, mas seu “produto mais bem acabado é o próprio melodrama canônico, embora não restrinja a ele” (Baltar, 2007, p. 97). O modo, mais amplo, abrange outras estruturas de pensamento e percepção enquanto o gênero, seu produto, se circunscreve em estruturas mais delimitadas e menos maleáveis.

Os estudos mais sistemáticos sobre melodrama e imaginação melodramática no Brasil, mais diretamente, ainda funcionam como um mosaico. O trabalho de Ismail Xavier, por exemplo, destaca a presença da estrutura do melodrama em autores majoritariamente conhecidos por seu trabalho no Cinema Novo — como Arnaldo Jabor em “Toda Nudez Será Castigada” — em uma defesa do caráter político do gênero (Xavier, 2003). Mariana Baltar, mais tarde, aponta para um reconhecimento da estrutura melodramática no cinema documental brasileiro dos anos 2000, reivindicando a leitura

de cineastas como Eduardo Coutinho, reverenciado por sua excelência no cinema, para dentro do mosaico do melodramático (Baltar, 2019).

Embora dentro do âmbito acadêmico essa revalorização do melodrama — modo e gênero — pareça muito solidificada, a aproximação de filmes considerados de qualidade ainda encontra resistência em certos espaços e desponta, com maior frequência, na crítica e na imprensa. Nesse sentido, um cineasta como Karim Aïnouz se destaca como peça fundamental desse mosaico do melodrama no Brasil. O cineasta cearense já defende, há pelo menos uma década, o peso do termo “melodrama” em seu cinema. No lançamento de *Praia do Futuro* (2014), por exemplo, o cineasta declarou em entrevista que seu filme se tratava de um “melodrama de macho”. Já em 2019, os cartazes de *A Vida Invisível* estampam em destaque as palavras “um melodrama tropical”. O estudo de seu cinema, portanto, extrapola a tradição de revisitação de cinemas anteriores, buscando enquadrá-los dentro do prisma do melodrama. A partir de sua defesa explícita pelo termo e seu uso, Aïnouz já se coloca na posição de um cineasta de gênero, embora sua leitura, acadêmica ou não, ainda pareça associada ao caráter autoral de seu cinema. Sua reivindicação não é solitária e, muito menos, espontânea. Outros cineastas contemporâneos também se dirigem diretamente à tradição do cinema e ao termo melodramático, como Todd Haynes e Pedro Almodóvar.

Comentado este histórico, podemos observar mais claramente onde o filme *A Vida Invisível* insere-se no contexto do cinema contemporâneo brasileiro. Suas particularidades não residem apenas nos discursos sobre ele, mas também são interessantes de se elaborar com mais cuidado, já que se trata de uma adaptação de um livro, também brasileiro e também contemporâneo.

Os estudos sobre adaptações de livros para o cinema têm características diferentes de acordo com a área acadêmica na qual a pessoa que pesquisa está inserida. O que se destaca nesses estudos, em geral, são os elementos da trama transpostos para a tela, a “fidelidade” dos acontecimentos ou dos sentimentos dos personagens, e, por vezes, o veredito de uma adaptação bem ou mal-sucedida. Se o texto toma corpo nas palavras dos atores, ou na plástica do filme, seria produtivo pensar no processo que ocorre no trajeto entre as palavras do livro até a transmutação em texto de roteiro, aspirando às formas na tela de cinema. A adaptação hoje, no campo do cinema, tem

sido discutida a partir da intermedialidade, campo de estudos que descende dos estudos de intertextualidade, da linguística e da semiótica. Aqui a relação da adaptação não é apontar fidelidade ou pensar em questões narratológicas; nosso enfoque do cinema é pensar as relações entre estética e materialidade fílmica. A incorporação desse novo conceito no âmbito do cinema também levou a uma investigação pela validação desse conceito por cânones da área. O trabalho de Margarida Adamatti, por exemplo, vai buscar no texto célebre de André Bazin, “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, os primórdios de percepções positivas acerca da intervenção de outras mídias no cinema — e, portanto, pioneiro na percepção do que, anos depois, seria chamado de *intermedialidade*. Margarida Adamatti decompõe essa relação teórica demarcando quais abordagens mais interessam a esses estudos: “enquanto, historicamente, a teoria clássica do cinema preferiu realçar a noção de específico fílmico, a intermedialidade trilhou o caminho oposto, ressaltando o estudo das interações, interferências, diálogos e zonas comuns entre as mídias” (Adamatti, 2018, p. 264).

Esse campo de estudos é recente, mas bastante produtivo em solo brasileiro, já que a cultura brasileira, de maneira geral, parece estar absolutamente submersa em autorreferências, intercâmbios de imagens, sons e tramas. Temos, por exemplo, o caso da influência da indústria fonográfica no cinema: o caso d’*O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), em que a canção não só inspirou o roteiro da obra, mas era considerado o elemento mais importante da experiência cinematográfica, extrapolando o filme. No mesmo sentido, Flávia Cesarino Costa demonstra que números musicais das chanchadas brasileiras dos anos 1940-1950 estão muito mais conectados às várias “práticas extracinematográficas de encenação ligadas à indústria fonográfica, à aparição dos cantores nas rádios e no *Starsystem* da imprensa e ao carnaval como fato cultural intensamente coberto pelas mídias” do que a uma lógica interna da narrativa (Costa, 2018, p. 187). E se pensarmos um pouco mais à frente, temos os filmes de Roberto Farias protagonizados por Roberto Carlos — interpretando a si mesmo — cuja existência estava atrelada aos lançamentos dos discos e turnês. Além disso, é facilmente perceptível a permanência de uma indústria de uma mídia contaminando a experiência de outra de maneira muito natural. Adamatti (2018, 2022), por exemplo, aponta a relação entre indústria fonográfica, *Starsystem* dos estúdios da Cinédia e a recepção do

filme *O Ébrio* (1946), enquanto Paiva (2016, 2019) usa o mesmo referencial teórico para discorrer sobre o cinema contemporâneo de Pernambuco, sua relação com o Manguebeat e releituras tropicalistas no cinema de Marcelo Gomes, Hilton Lacerda e Lírio Ferreira. Nesse sentido, dada a extensão da abrangência desse referencial, o método de análise comporta os mais diversos períodos da história do cinema brasileiro. Faz sentido que os conceitos de intermedialidade, como “referências intermediárias”, “transposição midiática” e “combinação de mídias” propostas por Irina Rajewsky, possam ser utilizados para tratar de filmes brasileiros e seus casos de interferências de outras mídias. Costa explica os termos de Rajewsky e defende o uso das “referências intermediárias” como a categoria mais produtiva para uma análise de filme:

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

Assim, os estudos de adaptações de livros para o cinema ganham uma outra dimensão: a possibilidade de considerar os vestígios da mídia inicial no corpo fílmico. Além disso, pode-se pensar para além dessa linha reta — o começo, o texto do livro, e o fim, o que está no filme — mas também concentrar esforços em observar o processo em que se dá essa adaptação, sua dimensão plástica, suas motivações e suas implicações políticas.

As relações entre certos elementos narrativos também são caras ao melodrama, que se utiliza da reiteração de elementos de encenação para trabalhar o excesso nos filmes. O contexto, no qual está inserido o filme de Aïnouz, já olha para o melodrama contemporâneo como uma cadeia de releituras do excesso em outros melodramas, já que o próprio cineasta cita outros filmes de mesma natureza como fontes de sua criação.

Assim, faz sentido observarmos *A Vida Invisível* pelo que Adamatti considera em sua visão bazaniana como “relação pendular” entre o elogio da autoria (de Aïnouz) e a criação anônima (onde se inscreve o gênero melodramático).

No caso da adaptação de *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, esse processo torna-se crucial à análise. O livro de Martha Batalha tem o encadeamento de um romance contemporâneo, recontando sob a perspectiva das mulheres silenciadas no passado não tão distante dos anos 1940 e 1950. Suas personagens — protagonistas, antagonistas, satélites — apresentam no corpo do texto descrições de suas emoções, seu passado e suas raízes, garantindo a todos eles camadas de nuances importantes para sua humanização. Distante de maniqueísmos possíveis, a narrativa de Batalha apresenta um mundo complexo em que Eurídice e Guida, as duas irmãs protagonistas, erram, mentem, amam, sofrem e fazem sofrer, e sobrevivem. O desfecho dessa trama é que, apesar do sofrimento que uma vez houve e ficou guardado, a vida segue e as personagens arranjam formas de permanecerem vivas. No entanto, o filme *A Vida Invisível* (Karim Aïnouz, 2019) não apresenta essas características textuais. Nos cartazes, o filme se declara “um melodrama tropical”. Os personagens estão caracterizados em segmentos opostos — mulheres, as vítimas; homens, os algozes — e as protagonistas sofrem um fim trágico, comum aos melodramas familiares e aos *woman’s films*. Assim, o texto inicial de Batalha passou por uma transformação estrutural, sendo convertido para um melodrama, para que fosse possível contar a história de desencontro entre as duas irmãs. Para pensar a adaptação de *A Vida Invisível*, foi preciso mergulhar nos estudos de adaptação para entender em que momento histórico o filme se encontrava. E, nesse ponto, algumas questões fundamentais aparecem como guia para sistematização da pesquisa. “O problema que importa para os estudos da adaptação é: que princípio guia o processo de seleção, ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?” (Stam, 2006, p. 41). O objetivo deste trabalho é, portanto, observar algumas formas da adaptação do livro de Martha Batalha para o filme de Karim Aïnouz, destacando como o melodrama funcionou como uma ferramenta para esta adaptação, além de demonstrar como os conceitos de intermedialidade atribuem outras significações possíveis para esse processo.

Comecemos, então, pelo começo. Para o processo de adaptação, o diretor, que também colaborou no roteiro, declarou que a sensação que o livro despertou nele foi “a sensação de que eu tava vendo um folhetim da década de 70, sabe, os folhetins da Janete Clair, como Selva de Pedra...” (Aïnouz, 2019). As palavras do livro evocaram em Aïnouz o repertório cultural das telenovelas, e funcionaram como guia para a adaptação para o cinema à luz do melodrama. O roteirista Murilo Hauser comenta que “o desafio foi descobrir qual era a história do filme de fato, porque o livro tem muitas”. Além disso, ele ainda declarou que “o livro tem muitos pulos, o que na literatura funciona extremamente bem – a Martha é muito habilidosa nesses pulos –, mas que não necessariamente funcionaria em uma narrativa cinematográfica” (Itaú Cultural, 2019).

A trama principal escolhida foi o desencontro das irmãs Eurídice e Guida, encenado figurativamente na primeira sequência do filme. Aqui se configura a primeira ação do processo de adaptação, a simplificação do conflito para a esquematização do mundo diegético. A simplificação da trama para melhor entendimento é característica fundamental da estrutura melodramática. A primeira sequência do filme vai mostrar as duas irmãs, num espaço que oscila entre diegético e não diegético, se desencontrando na paisagem. Reconfigurando o mito de Orfeu e Eurídice, Guida sobe o morro na mata e olha para trás, para ver a irmã, e nunca mais a encontra. Nesta sequência, demonstra-se didaticamente o tom e a história do filme, do desencontro e da busca desesperada de uma pela outra. O afeto que move as duas personagens é a esperança de se encontrarem mais uma vez, o que não acontece — assim como na primeira sequência. Essa formulação figurativa da sequência, condensando o principal conflito da trama, tem como função demarcar imagetivamente quais sentimentos, sensações e forças estarão em evidência durante o restante do filme. Observemos, na **Imagem 1** essa reconfiguração do mito de Orfeu e Eurídice.



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Não há qualquer menção, no livro, a essa sequência ou espaço, tendo sido a cena concebida para o filme. Essa criação imagética para a demarcação do conflito faz jus à escolha do melodrama, cuja estrutura se baseia em simplificações de mundo e uma organização narrativa mais esquemática.

Em *The Melodramatic Imagination*, Peter Brooks discorre sobre como o gênero se consolida como uma narrativa cara à era pós-sagrada que as Revoluções Burguesas fazem emergir na entrada da sociedade ocidental no que podemos entender, hoje, como Modernidade. O melodrama se apresenta como esquemático para facilitar a compreensão de uma sociedade imersa em novas contradições e que precisa de novos condutores morais, não necessariamente mais ligados à Igreja. A esquematização facilita a compreensão do público e seus usos exagerados de ações, sons, formas e lágrimas estão ligados ao que Baltar (2019) vai chamar de *pedagogia das sensações*, uma maneira de apresentar a tese da obra a partir de uma experiência mista de apreensão intelectual e sentimental. O melodrama, portanto, simplifica para passar sua mensagem com mais facilidade. Nesse sentido, é fácil perceber o porquê de sua permanência e sua ainda importância para a sociedade contemporânea, já que parece ser a forma com a qual conseguimos compreender um mundo desordenado e atribuir sentido a estas contradições.

Se pensarmos nessa forma de esquematização melodramática como uma das ferramentas para a adaptação, entenderemos, rapidamente, a fala de Hauser sobre “escolher a história do filme”, levando em consideração as muitas histórias do livro. Em um texto menos linear, com mais nuances e pontos de vista, o livro de Martha Batalha apresentava uma narrativa mais perto da desordenação realista da sociedade brasileira. A escolha do melodrama, portanto, funcionaria como ferramenta de simplificação e ordenação dessa narrativa de busca de uma irmã pela outra.

Outros aspectos do livro serão simplificados no filme para maior coerência interna da estrutura melodramática. Um desses exemplos é o interesse pelo desprendimento da vida doméstica que Eurídice empreende no livro, em que a personagem tenta realizar diversas atividades na esperança de tornar-se mais do que uma dona de casa (seja costurar vestidos, escrever um livro de receitas, aventurar-se na escrita de sua própria ficção). Mas esse interesse, no filme, é encarnado no corpo do piano, que se torna o símbolo do sonho e ambição de Eurídice — e que será queimado no final da trama, encerrando em sua imagem a morte do sonho). A simplificação do conflito e a esquematização das relações dentro do corpo fílmico são características da estrutura melodramática. Além disso, há uma deliberada adesão a esta estrutura na maneira como o texto amarra as resoluções narrativas em diferentes linhas temporais. Temos, por exemplo, a sequência final do filme, não existente no livro, em que o roteiro usa um elemento de reconhecimento para provar a história de Eurídice com a irmã: os brincos perdidos. No filme, na noite em que Guida foge com o namorado, Eurídice encontra um dos brincos que a irmã usava naquela noite e passa a usá-lo como relíquia — e Guida, também, usa o único brinco do par de maneira similar. Ao final do filme esse elemento de reconhecimento, recurso tão comum a narrativas melodramáticas clássicas e facilmente reconhecíveis como clichês de novela, é usado para comprovar a versão de suas histórias como verdadeiras, mesmo após a morte de Guida.

Mas além de reconhecer essas transposições do livro ao filme, como ler esse movimento e esses processos da adaptação? O que isso significa em termos políticos para a obra? Robert Stam comenta essas questões em seu texto:

Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. **Ao revelar**

**os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade** (Stam, 2006, p. 48-49, grifo nosso).

Pensemos, então, nas significações do *prisma* do melodrama sobre essa adaptação. À medida que acessamos as referências do diretor, percebemos que seu próprio repertório cultural foi mais do que fundamental para esse processo. Vejamos a sua própria definição de melodrama.

A definição do melodrama basicamente é a história da pessoa que quer colocar a cabeça pra fora d'água e o mundo a empurra para baixo, silencia essa pessoa. É um pouco a luta de um ser humano contra um contexto, geralmente personagens que estão à margem, ou de personagens que são oprimidos pela sociedade... E me pareceu muito o caso da Eurídice e da Guida. Então claramente tinha uma relação com o melodrama nesse sentido político mesmo, mas nessa coisa de chegar no público com algo contundente emocionalmente (Aïnouz, 2019a).

A associação entre a importância política e a escolha do modo de contar a história das irmãs, buscando “chegar no público com algo contundente emocionalmente” está profundamente alinhada com o que Baltar destaca como *pedagogia das sensações*. Sua experiência espectral, como já mencionado, está contaminada pelas formas televisivas, que por sua vez estão invadidas pela estrutura folhetinesca melodramática e contaminada pela indústria fonográfica – já que o uso das músicas na novela extrapola também os usos mais canônicos do melodrama (como a exacerbação das emoções da sequência, ou a vocalização de sentimentos dos personagens em questão) quando insere essas canções numa lógica de comercialização atrelada a essa obra televisiva. Nesse sentido, é interessante destacar essas referências para percebê-las nas sutilezas da adaptação e conseguir compreender a obra dentro de seu contexto mais amplo e de suas proposições estéticas e políticas.

É necessário comentar ainda que as referências individuais do cineasta evocam obras de matrizes populares, associadas ao universo melodramático, como sua já mencionada relação com as telenovelas. Ainda que não se trate de um melodrama, o próprio livro também evoca algumas temáticas que estão dentro da lógica de pensamento da imaginação melodramática, cuja estrutura está entranhada na sociedade moderna para além de uma presença mais explícita em obras isoladas. Há uma passagem particularmente interessante no livro em que é possível observar como

a imaginação melodramática estava presente no cotidiano da personagem — e como, invariavelmente, esta forma de pensar está atrelada a formas de se pensar e sentir na América Latina.

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

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

Esta passagem do livro evidencia a presença das radionovelas dentro do ambiente familiar e demonstra a presença do espectro do melodrama pairando sobre a existência das personagens. Sendo assim, mesmo que o livro não tenha uma estrutura melodramática no encadeamento de suas ações nem se utilize de artifícios próprios do modo ou gênero, ainda é possível encontrar no texto evocações a essa forma de pensar tão própria do tempo e lugar que tanto livro quanto filme foram feitos. Nas histórias que Eurídice escuta, há um vislumbre da história de sua própria irmã. Assim como Maria Helena, Guida também era jovem, solteira e grávida — e este era seu drama; essa aproximação entre a vida real das personagens e as histórias ficcionais que consumiam só destaca o modo de pensar e experienciar a vida na América Latina. Além disso, essa passagem ainda destaca o entrelaçamento do que parece ser senso comum: a intersecção entre feminino, doméstico e melodramático, já que os meios de comunicação de massa — rádio e televisão — estavam nos ambientes domésticos onde historicamente as mulheres permaneciam isoladas da vida pública.

Faz sentido, portanto, defender que o melodrama não foi escolhido arbitrariamente como ferramenta desta específica adaptação, uma vez que sua presença estava entranhada no texto por outros mecanismos da estrutura de pensamento latino-americana. Seguindo esse raciocínio, pensemos sobre outra questão cara ao melodrama: o olhar público. Em melodramas clássicos, o olhar público é uma

peça importante da estrutura narrativa, já que vai encarnar o olhar da sociedade sobre os protagonistas que, de alguma maneira, são julgados, oprimidos ou silenciados. Sobre isso, Xavier destaca:

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

Seguindo a lógica de identificar, no livro, esses pequenos traços de percepções melodramáticas, podemos destacar a existência de personagens maledicentes ao redor de Eurídice e Guida nos escritos de Batalha. Essas personagens incorporam essa tensão entre a esfera pública e a vida privada da modernidade, importante às narrativas melodramáticas. No entanto, a autora do livro não renega a essas personagens satélites à categoria da vilania, e, sim, cria ao redor delas densidade. No livro, vizinhas fofoqueiras são apresentadas também como vítimas de suas circunstâncias, e suas ações em relação às protagonistas são, de alguma maneira, justificáveis — o que denota, com mais enfoque, porque não consideramos o livro uma narrativa em estrutura melodramática. A maledicência e o olhar público podem ser observados no filme, ainda que não de uma maneira esquemática de adaptação pura e simples das vizinhas fofoqueiras.

A adaptação da maledicência pode ser vista, por exemplo, na sequência do quase encontro das irmãs no restaurante, por exemplo. O olhar público é incorporado na esfera da câmera, que olha de dentro para as duas personagens que serão julgadas e expulsas do local, como vemos na **Imagem 2**. No plano posterior, também o vemos incorporado nos personagens que observam a ação de coerção das duas mulheres.

**Imagem 2** — Guida e Filomena são impedidas de entrar no restaurante



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Esta sequência pode ser lida ainda numa outra chave — a da adaptação de uma passagem do livro. Na obra de Martha Batalha, as irmãs Eurídice e Guida foram desencontradas pelas circunstâncias de suas realidades, mas, numa tarde, Guida entra na mesma loja de tecidos em que sua irmã mais nova está. Esse encontro pode ser lido no trecho a seguir:

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

Percebe-se que o desencontro das irmãs é uma cena de extrema importância para ambas as narrativas, mas não se configura da mesma maneira nas distintas obras. No filme, entretanto, Guida é impedida fisicamente de entrar no restaurante. No livro, a escolha da personagem é não falar com a irmã por uma impossibilidade social, por estar em uma situação de vida menos abastada que a outra. Em ambos os casos a

separação das irmãs se dá por uma questão de classe vinculada a trajetórias específicas de vida — uma de vida “exemplar” e outra de vida “disruptiva”. Ainda assim, o *sentido* da cena permanece o mesmo, mas a *estrutura* pela qual apreendemos esse sentido é transmutada para uma ordem de exagero e *excesso*. Baltar destaca que o excesso, enquanto categoria estética, se dá a partir de “uma retórica reiterativa e saturante que busca transformar “tudo” em imagens, não apenas corpos em ação, mas também emoções e valores corporificados” (Baltar, 2012, p. 128).

Nesse sentido, observamos a forma como a adaptação de uma cena que tinha como vislumbre enfatizar o distanciamento das duas irmãs passa para a plástica do filme uma forma exagerada. O sentido da passagem no livro é extrapolado na reiteração desse mesmo sentido em todas as camadas da cena — cores, trilha musical, *mise-en-scène* e enquadramentos.

Observemos, por exemplo, uma imagem dessa mesma sequência.

**Imagem 3** — Eurídice, na frente do espelho, não vê a irmã passar pelo restaurante.



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

As duas irmãs são enquadradas juntas por um breve momento, quando Guida caminha, ao fundo do quadro, numa presença quase fantasmagórica. Em primeiro plano, Eurídice esfrega o peito com angústia como se seu corpo sentisse a presença da irmã. Esse quase encontro, também descrito no livro, ganha força nas imagens do filme,

promovendo a sensação de tensão e exacerbando as barreiras de classe às quais as duas mulheres estão submetidas. Podemos concluir, nesse momento, que o uso do excesso serviu de ferramenta para a adaptação da cena, preservando seu sentido primário, mas corporificando os conflitos e sentimentos em cada camada do filme.

Ainda nessa sequência, vemos outras imagens que cristalizam as sensações das personagens. Guida, ao avançar pelo restaurante atrás do filho, vê o pai que a expulsou de casa através do vidro de um aquário dentro do restaurante. As luzes em cores artificiais do aquário iluminam a cena de modo a destacar a fantasmagoria da cena. No plano que Guida observa o pai, a trilha musical se acentua e o plano se dilata com os sentimentos de revolta e raiva que a personagem performa em relação ao pai. Ao vê-lo, Guida imediatamente desiste de ficar no restaurante e decide ir embora com o filho e Filó. Essa tensão de um passado que volta para assombrá-la é sobreposto com a construção de uma tensão de quase encontro das duas irmãs porque, alguns segundos depois, Eurídice sai do banheiro e segue para a mesa onde está o pai. Eurídice é vista no mesmo enquadramento em que anteriormente Guida havia visualizado o pai.

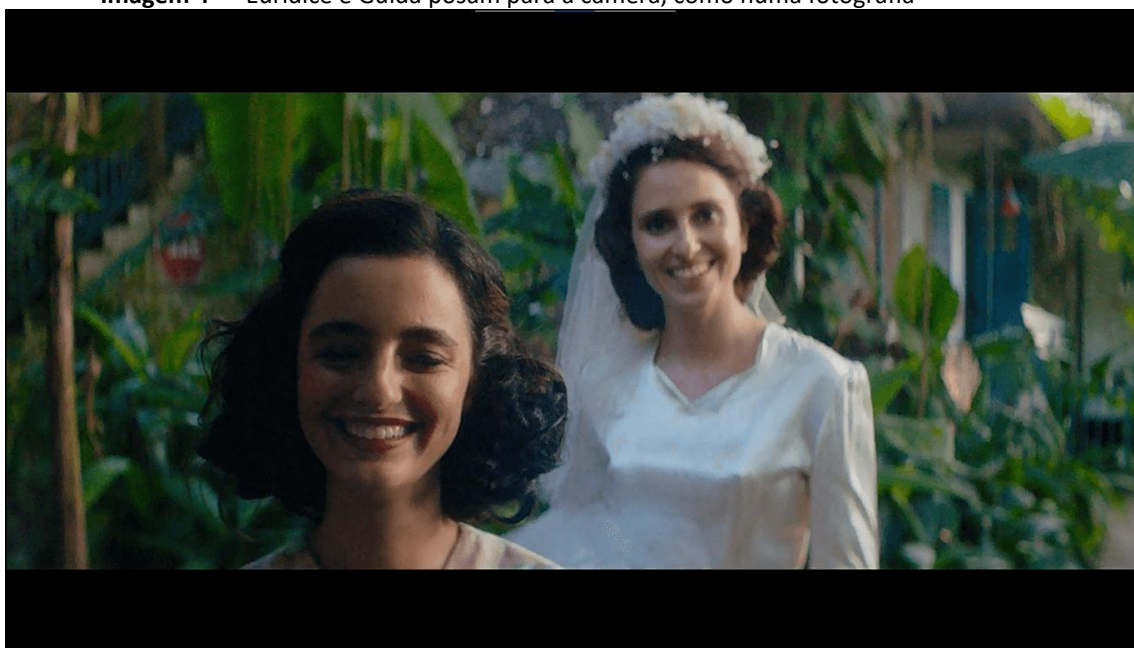
Além disso, esses dois enquadramentos ainda reforçam imageticamente a jornada de cada personagem, transformando em imagem os valores — como exercício da categoria do excesso. Eurídice é enquadrada dentro da moldura do aquário, isolada e em sofrimento, em contraponto com Guida que é filmada de fora do aquário (ainda que refletindo e sendo assombrada pelas cores dessa prisão metafórica) e está constantemente associada ao elemento do mar (como quando foge com o namorado a bordo do navio *Liberty*), espaço sem limites e associado à liberdade. Detalhes dessa contraposição de mar e aquário podem ser encontrados nas análises desta cena já feitas em Torres (2023) e Fischer e Souza (2023). Aqui, importa destacar que o filme, ao reivindicar o gênero melodramático, adapta a cena do livro de maneira a saturar todos os seus elementos para construir tensão e engajamento passional.

Outra cena que adquiriu nuances distintas quando adaptada, não diretamente, é uma pequena passagem no início do livro, durante o casamento de Eurídice:

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

Essa discreta menção a um porta-retrato na sala revela-se no livro como sendo a imagem de Guida, a irmã que não estava presente. A imagem nunca mais é mencionada no livro e não aparece com grande destaque na cena filmada do casamento de Eurídice. A adaptação transmuta essa não-presença de Guida em uma sequência quase ao final do filme, durante a prova que Eurídice performa para o Conservatório de Veneza. Os planos de Eurídice tocando sua peça são intercalados por planos não diegéticos de Eurídice e Guida. As duas estão em um espaço não identificável — nenhuma casa ou rua já mostrada no filme — mas em um espaço coberto de folhas e árvores, mais semelhante à sequência inicial do filme. Eurídice, vestida de noiva, dança junto com a irmã e, em alguns momentos, encara a câmera, séria. A sequência é encerrada com o plano em que Eurídice e Guida olham para a câmera, sorrindo, e conseguimos reconhecer o local como sendo o quintal da casa da família Gusmão (**Imagem 4**).

**Imagem 4** — Eurídice e Guida posam para a câmera, como numa fotografia



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Podemos observar essa cena como a emulação de uma fotografia — numa composição de *tableau vivant*. As duas personagens se movem, mas encaram a câmera como se posassem em uma fotografia. Embora impossível dentro da narrativa — não só extra-diegética porque foge à linearidade da sequência do piano, mas impossível pelo

desencontro das personagens ter acontecido anteriormente ao casamento de Eurídice — a sequência é costurada com precisão dentro do filme. A audição de Eurídice no Conservatório evoca essas imagens, que podem ser lidas como um reencontro metafórico das duas irmãs pela momentânea libertação que a mulher experiencia nessa sequência. No entanto, ao recordarmos a passagem da fotografia do livro, podemos encarar essa sequência como extrapolação da curta passagem que está na obra original.

A figuração do mesmo elemento extrapolado na forma do filme destaca, também, que o processo de adaptação dos elementos funciona segundo a lógica do melodrama — por excessos e exacerbações. No melodrama, por meio da ação do excesso, pequenos objetos e gestos ganham força dentro da história, alçados à categoria de símbolos indispensáveis para a narrativa.

Nesta sequência da fotografia, a análise tende a destacar sutis formulações a respeito da adaptação e exacerbação de símbolos. No que diz respeito à teoria da intermedialidade, Agnes Pethö destaca em “Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias” alguns conceitos evocados nas análises acerca de certos fenômenos intermediários. A autora lê a intermedialidade como “uma zona de fronteira através da qual transgressões de mídia ocorrem, ou um ‘lugar’ instável de ‘entre’ [...], uma passagem de uma mídia para outra”, que poderia ser nomeada como “heterotopia” (um termo de Foucault). No seu entendimento, Pethö entende que “tais heterotopias muitas vezes servem também como locais alegóricos para que relações intermediárias sejam trazidas à atenção do espectador em alguns filmes autorreflexivos” (Pethö, 2020, p. 50). Essa abordagem, percebe a autora, tende a observar filmes menos lineares e menos clássico-narrativos. No entanto, é possível utilizar a mesma terminologia para analisar a adaptação de *A Vida Invisível*.

O lugar impossível da narrativa das duas irmãs não só exagera o artifício por meio da categoria do excesso, de forte força afetiva dentro da composição do filme, mas também destaca o próprio processo da adaptação — não só a imagem final, mas também evoca sua origem na obra literária. Assim, essa formulação no filme possui um certo entendimento instável. O sentimentalismo visto no livro, a força de uma fotografia solitária no meio da sala, é tensionado com a sua tradução imagética. Apesar de se tratar de uma criação plástica para o filme, essa nova imagem da sequência evoca vestígios do

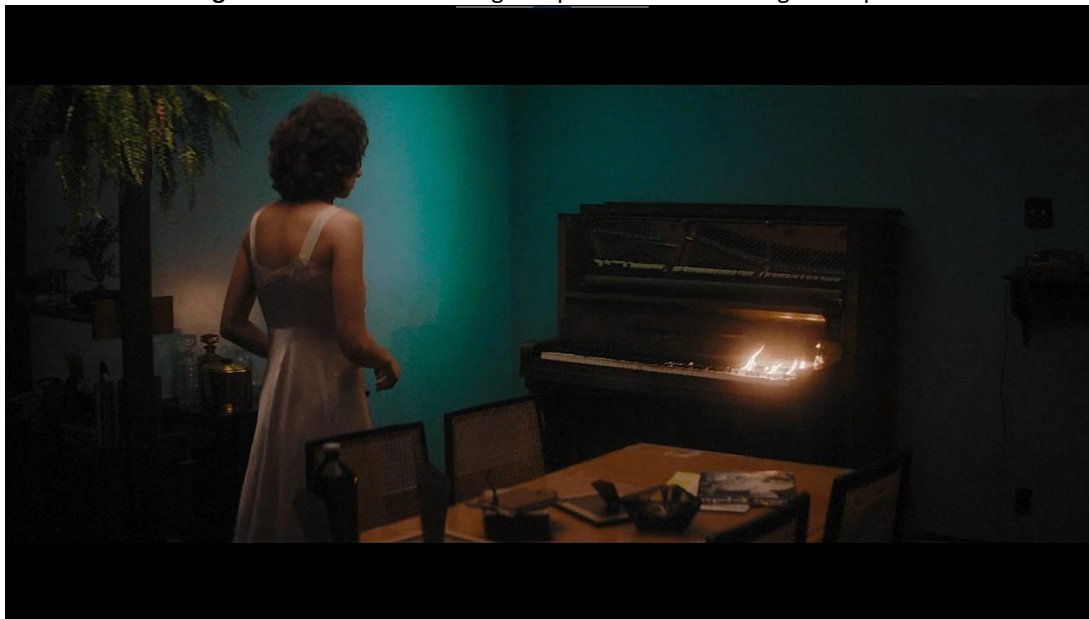
texto inicial de maneira não literal, mas sensorial. Nesse sentido, a sequência se torna instável nas duas camadas de análise — narrativa e plástica fílmica.

A formulação completa dessa sequência — da performance de Eurídice ao piano e os planos heterotópicos intercalados entre a melodia — ainda aproxima simbolicamente a personagem de Guida à simbologia do piano, da libertação, do sonho. Recordemos que o piano, tornado o símbolo maior da ambição e ânsia de liberdade de Eurídice, aparecerá em outra sequência. Reiterando o que Baltar escreve a respeito do uso do excesso, o piano encarna, portanto, a corporificação da emoção e dos valores caros à personagem e à narrativa.

Após a errônea revelação de que Guida está morta, Eurídice atea fogo às lembranças da irmã: suas roupas e seu retrato, apagando os últimos vestígios de sua existência.

Imediatamente após essa cena, Eurídice atea fogo ao seu piano, símbolo máximo de sua individualidade. A corporificação de seus sonhos e resistência frente ao mundo que a obriga a se moldar nos papéis de mãe, matriarca e esposa é destruída por suas próprias mãos. A composição das cores no plano — azuladas, salientando a profunda tristeza da personagem — associada à trilha musical intensa satura em suas camadas a emoção de um sonho rompido (**Imagem 5**). O close final do piano em chamas, com uma duração considerável, aglutina o uso da simbolização exacerbada nesta sequência, incorporando ao objeto toda a sensação de desamparo da personagem, não verbalizada, mas que não precisa ser posta em palavras para ser inteligível.

**Imagem 5** — Eurídice atea fogo ao piano e observa o fogo se espalhar



Fonte: Captura de tela do filme *A Vida Invisível* (2019). Dir. Karim Aïnouz

Percebemos, nas sequências analisadas, rastros e processos da adaptação do livro para o filme e como o universo do melodramático já podia ser observado na mídia de origem, mas que, como estrutura fílmica, precisou passar por um refinamento. Seja na transposição da ideia de fotografia, na emulação distinta do quase encontro das irmãs ou na corporificação de um desejo da personagem em um único objeto, a análise por meio da intermedialidade se faz importante para destacar as referências entre mídias observadas. Ela não se restringe a observar a mídia de origem e o produto fílmico final, mas destaca a importância de observar o processo e as camadas de entendimento possíveis no processo que as constrói.

Ágnes Pethő percebe, em sua investigação a respeito das análises que utilizam a intermedialidade como conceito dentro da análise fílmica, certos caminhos investigativos que incorporam termos de outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a teoria literária ou estudos de comunicação. Para a autora, importa não apenas a terminologia utilizada nas análises, mas também o próprio método escolhido para realizar a leitura dos filmes. Nesse sentido, “a análise de conceitos ou metáforas específicas usadas na retórica de um discurso pode se mostrar relevante na tentativa de avaliar de que maneira teorizar “faz sentido” às coisas que tenta descrever.” (Pethő, 2020 p. 44).

Levando em consideração a já mencionada relação profunda da imaginação melodramática com a estrutura de pensamento e tradução de sentimentos na América Latina e seu reforço em toda a indústria de produção criativa, evocar a intermedialidade em uma análise de obras melodramáticas é importante para compreender as complexidades de um gênero tão intermediário por natureza.

\*\*\*

Não é tarde para destacar o que Stam reconhece a respeito das operações possíveis dentro do processo de adaptação:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante (Stam, 2006, p. 50).

Os comentários de Stam sobre a questão da adaptação fazem jus às políticas de cinema no norte global e às adaptações de uma literatura já legitimada enquanto produto cultural de valor. As adaptações cinematográficas que o autor utiliza como exemplo são, em sua esmagadora maioria, releituras de uma literatura já consolidada e distante temporalmente da adaptação em si. Ainda assim, essa percepção de que há uma política por trás dessas escolhas não está distante do objeto que apresentamos neste texto. Entre o lançamento de *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão* e sua adaptação para o cinema, há apenas três anos de intervalo. Para além de um certo sucesso no mercado editorial brasileiro — a publicação se deu pela Companhia das Letras, uma editora de renome — haveria outras coisas que justificassem a adaptação tão imediata desta obra? Que forças políticas atuaram nesse processo, se acrescentarmos o dado do contexto político brasileiro de 2019?

Para além de recontar a história de mulheres silenciadas, o gênero que os roteiristas elegeram como mais competente para contar essa história foi, justamente, o melodrama, que está atravessado de significações. Gênero tido como menor e de baixo

valor cultural, em razão de sua aproximação com o universo feminino, o melodrama está sendo retomado enquanto discurso político e passa, há pelo menos cinco décadas, por um processo gradual de revalorização dentro dos estudos de cinema. Ainda assim, no Brasil, não é incomum encontrar em críticas cinematográficas deste ano a menção ao adjetivo “melodramático” para designar um aspecto, forma ou até o filme de maneira pejorativa.

Nesse sentido, Karim Aïnouz dá pistas não só para a eleição do texto, mas para a estrutura escolhida. Ao dizer que o melodrama ressurgiu em tempos de crise, ele coloca o processo da adaptação e o produto final do filme diretamente relacionados ao seu momento histórico, propondo um diálogo mais explícito entre os dois. Além disso, reivindicar a importância do melodrama como um dispositivo de valor cultural importante é dialogar com os avanços de estudo do gênero e de modo do melodrama no Brasil e no mundo, apontando para uma defesa bastante consciente e embasada de suas implicações políticas entranhadas no processo da adaptação.

Importa ressaltar, à guisa de conclusão, a necessidade de sublinhar a opção de Karim Aïnouz pelo melodrama como estratégia narrativa de crucial importância na adaptação do romance para o filme, tendo em conta seus efeitos políticos e sua capacidade de figurar na própria tessitura da enunciação fílmica, na adaptação de uma obra literária recente, como faceta de sua marca autoral, que reflete diálogo antigo e frutífero com o gênero.

## REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida M. Análise estilística e reverberações narrativas no *O Ébrio* (1946) de Gilda de Abreu. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 238–262, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.35071. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/35071>. Acesso em: 8 jul. 2025.

ADAMATTI, Margarida M. André Bazin e a intermedialidade: por uma historicidade impura do cinema. *RuMoRes*, [S. l.], v. 12, n. 23, p. 262–278, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.137915. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/137915>. Acesso em: 9 dez. 2024.

AÏNOUZ, Karim. A vida invisível - Karim Aïnouz. Entrevista concedida à jornalista Ana Paula Souza para o site da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2019, São Paulo: **SouPods**, 22 de outubro de 2019. Disponível em <https://43.mostra.org/br/conteudo/podcast/870-A-Vida-Invisivel,-com-Karim-Ainouz>. Acesso em 11 de dezembro de 2024.

BALTAR, Mariana. Engajamento afetivo e as performances da memória em Um passaporte húngaro. **Eco-Pós**, v. 10, n. 2, 2007, p. 96-112.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão” **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

BATALHA, Martha. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BRAGANÇA, Maurício de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. **Eco-Pós**, v.10, n.2, 2007, p. 29-47.

COSTA, Flávia Cesarino. Considerações sobre os números musicais das chanchadas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 45, n. 50, p. 179-203, 2018. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138619>.

ITAÚ Cultural. **Roteiristas de A Vida Invisível falam sobre o processo de adaptação literária do longa**. Itaú Cultural. 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/roteiristas-de-a-vida-invisivel-falam-sobre-o-processo-de-adaptacao-literaria-do-longa>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2025.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie em Pernambuco. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 43, n. 45, p. 64–82, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111446. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/111446>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PAIVA, Samuel. Sobre intermedialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. **Contracampo**, Niterói, v.38, n.02, p. 147-160, ago./nov. 2019.

PETHÖ, Agnes. Intermedialidade no cinema: uma historiografia das metodologias. In: **Poe, psicanálise e cinema**: artigos traduzidos. Agnes Pethö, Thomas C. Carlson, Lorine Pruette. Tradução de Helciclever Barros da Silva Sales. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p. 17-69.

SARMET, Éri. O roteiro invisível: melodrama e sensação em “A vida invisível” (2019), de Karim Aïnouz. In: **ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos, Galoá, 2020. Disponível em:

<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/o-roteiro-invisivel-melodrama-e-sensacao-em-a-vida-invisivel-2019-de-karim-ainou?lang=pt-br> Acesso em: 09 de dezembro de 2024.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, v. 0, n. 51, 30 abr. 2006.

TORRES, Laís. **O melodrama e a política**: um estudo sobre a adaptação de A Vida Invisível para o cinema. Orientação: Flávia Cesarino Costa. 2023, 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Imagem e Som) — Curso de Imagem e Som, Departamento de Arte e Comunicação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/19062>.

WILLIAMS, Linda. “Tales of Sound and Fury”... or, The Elephant of Melodrama. In **Melodrama Unbound**, ed. WILLIAMS & GLEDHILL, New York, Columbia University Press, 2018, pp. 205-217.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

---

## SOBRE O(A) AUTOR(A)

### Flávia Cesarino Costa

É professora de Teoria e História do Audiovisual no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* e pesquisa temas relacionados ao melodrama cinematográfico, intermedialidade e cinema brasileiro. Pertence ao Cinemídia – Grupo de Estudos sobre História e Teoria das Mídias Audiovisuais, da UFSCar.

**Currículo Lattes:** <https://lattes.cnpq.br/1653890782950111>

**Orcid:** <http://orcid.org/0000-0002-2013-6445>

**E-mail:** [cesarino@ufscar.br](mailto:cesarino@ufscar.br)

### Laís Torres

É doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine - UFF) e bolsista CAPES pelo INCT - PreRes. Pesquisa sobre forma e estética do melodrama brasileiro do século XX. Mestra em Cinema e Audiovisual também pelo PPGCine, defendeu em 2025 a dissertação "Karim, melodramático: gênero, repertório e excesso". Graduada em Imagem e Som pela UFSCar, pesquisou sobre melodrama e intermedialidade em "A Vida Invisível" (2019).

**Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/9830857061273159>

**Orcid:** <https://orcid.org/0009-0002-0060-4210>

**E-mail:** [laistorres@id.uff.br](mailto:laistorres@id.uff.br)

## COMO CITAR ESTE ARTIGO

CESARINO COSTA, Flávia; TORRES RODRIGUES, Laís. O melodrama como ferramenta de adaptação: o caso A Vida Invisível. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. 2 especial, p. e95453, 2026.

RECEBIDO EM: 11/04/2025

ACEITO EM: 10/07/2025

PUBLICADO EM: 10/09/2026



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional