

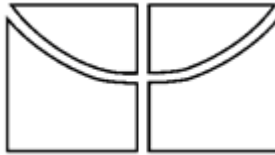
**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Dissertação de Mestrado

Construções Imaginárias da Velhice no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Maíra Carvalho Ferreira Santos

– fevereiro de 2013 –



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Dissertação de Mestrado

Construções Imaginárias da Velhice no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Maíra Carvalho Ferreira Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Imagem e Som

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Montoro

– fevereiro de 2013 –

Maíra Carvalho Ferreira Santos

Construções Imaginárias da Velhice no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Aprovada em ___/___/_____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Tânia Montoro – UnB
Orientadora

Profa. Dra. Maria Luisa Mendonça
Avaliadora - UFG

Profa. Dra. Thereza Negrão
Avaliadora - UnB

Para Maria Cândida Santos (em memória),
Lydia Queiroz Silva Carvalho (em memória),
Maria Correia Santiago, Ana Maria da Costa
Carvalho, Thereza Negrão e Tânia Montoro.

Agradecimentos

A Ana Maria da Costa Carvalho, Elen Geraldes, Eustáquio José Ferreira Santos, Gustavo de Castro, Juliano Coacci Silva, Natacha Santos, Tânia Montoro, Thereza Negrão, Santiago Varela, amigos, colegas, professores e funcionários da PPG-Fac.

Retrato

*Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio
amargo.*

*Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:*

Em que espelho ficou perdida a minha face?

Cecília Meireles

Resumo

A velhice é uma questão universal, que perpassa as condições sociais e tem um forte apelo de gênero. A velhice feminina tem significados específicos e individuais que impedem qualquer tentativa de homogeneização desta faixa etária. O cinema é um dos principais difusores das transformações de comportamento das sociedades. Sua grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades por meio de imagens e sons são motivos deste mérito. Tendo estas duas premissas como eixo norteador, foram construídos os problemas da pesquisa que visam a analisar como se estabelecem as relações de gênero nos filmes onde a maturidade é protagonista da trama narrativa; que elementos das relações de gênero apresentam frequências/recorrências nas narrativas fílmicas e em que se singularizam nos diferentes filmes; como se estabelecem as formas de mediação entre temporalidades no espaço da narrativa; onde há dissonâncias e onde há ressonâncias. No cruzamento teórico metodológico, estão as teorias relacionadas aos estudos do imaginário, os Estudos Feministas e as vertentes dos estudos da narrativa cinematográfica. Como objetos de pesquisa, foram selecionados os filmes *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodansky, *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert e *Do outro lado da Rua* (2004), de Marcos Bernstein. Consideramos que há mais ressonâncias que dissonâncias entre os filmes analisados, nos quais, em geral, a personagem feminina madura é marcada pela improdutividade profissional, pela solidão e por processos de perdas, mas, também, vivencia um período de descobertas e conquistas.

Palavras-chave: Cinema; Imaginário; Representação; Velhice Feminina; Cinema Brasileiro; Temporalidades.

Abstract

Old age is a universal issue that pervades the social conditions and has a strong appeal to genre. The female elderly individual has specific meanings and preventing any attempt of homogenization of this age group. Cinema is one of the main broadcasters of changes in the behavior of societies. Its large capacity and thematic range of simulation realities through images and sounds are reasons for this merit. Having these two premises as a guideline, the problems were constructed of research aimed at analyzing how relationships are established genre of films where the protagonist is maturity of narrative plot, which elements of gender relations have frequencies / recurrences in film narratives and which are significant in different films; establish themselves as forms of mediation between temporalities within the narrative, where there is discord and where there resonances. At the intersection of theory and method are theories related to the study of imagery, Women's Studies and the strands of the narrative film studies. As research subjects were selected movies *Chega de Saudade* (2008), Lais Bodansky, *Durval Discos* (2002), Anna Muylaert and *O Outro Lado da Rua* (2004), Mark Bernstein. We consider that there are more resonances that dissonance between the films analyzed, where, in general, the female character is marked by mature professional unproductive, loneliness and through a process of loss, but also experiences a period of discovery and conquest.

Keywords: Cinema; Imaginary; Representation; Elderly Women; Brazilian Cinema; Temporalities.

Lista de Ilustrações

IMAGEM 1 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:35:39)	87
IMAGEM 2 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:22:04)	89
IMAGEM 3 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:09:51)	93
IMAGEM 4 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:07:38)	94
IMAGEM 5 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:09:04)	96
IMAGEM 6 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:17:55)	97
IMAGEM 7 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 00:44:44)	98
IMAGEM 8 (<i>Durval Discos</i> , 2002, 01:20:06)	100
IMAGEM 9 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:04:05)	103
IMAGEM 10 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:28:39)	105
IMAGEM 11 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:04:09)	107
IMAGEM 12 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:08:08)	109
IMAGEM 13 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:00:32)	110
IMAGEM 14 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:26:27)	112
IMAGEM 15 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:05:58)	113
IMAGEM 16 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:11:22)	114
IMAGEM 17 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:14:49)	116
IMAGEM 18 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:16:29)	118
IMAGEM 19 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 00:19:20)	119
IMAGEM 20 (<i>Chega de Saudade</i> , 2008, 01:27:48)	122
IMAGEM 21 (<i>O Outro Lado da Rua</i> , 2004, 00:03:13)	125
IMAGEM 22 (<i>O Outro Lado da Rua</i> , 2004, 00:07:05)	127
IMAGEM 23 (<i>O Outro Lado da Rua</i> , 2004, 00:34:56)	129
IMAGEM 24 (<i>O Outro Lado da Rua</i> , 2004, 01:07:55)	133
IMAGEM 25 (<i>O Outro Lado da Rua</i> , 2004, 01:20:39)	134

Sumário

Introdução	10
1 Problematização - A Construção da Velhice Feminina	16
1.1 Reflexões sobre o feminino e a velhice no cinema.....	31
2 Imaginário e Cinema	43
2.1 O imaginário nos estudos do cinema.....	50
2.2 Imaginário e Estudos Culturais.....	58
2.3 Estudos Feministas e Cinema	64
3 Linguagem e Narrativa: um campo metodológico	71
3.1 O Visível e o Invisível.....	73
3.2 As sonoridades	78
3.3 O Tempo e o ritmo.....	81
4 Analisando as Construções Imaginárias das Maturidades e Temporalidades Femininas	85
4.1 <i>Durval Discos</i> – Imaginário dos Extremos	85
4.2 <i>Chega de Saudade</i> – Imaginários Possíveis	101
4.3 <i>O Outro lado da Rua</i> – Imaginários Revistos.....	124
Considerações Finais	138
Referências Bibliográficas	143
Referências Audiovisuais	150
Anexos	153

Introdução

Seus seios naturalmente tendem ao chão, seus rostos e corpos estampam um longo percurso de vida, o processo do envelhecimento se apresenta para elas como uma realidade irreversível. As protagonistas dos filmes a serem analisados nesta pesquisa são fisicamente diferentes das típicas heroínas de filmes de aventura e das estrelas estudadas por Morin¹, distantes dos modelos de beleza e de juventude difundidos pela mídia, elas raramente são o chamariz de um filme. O imaginário da velhice feminina na recente cinematografia brasileira é o tema desta investigação.

Em 1970, Simone de Beauvoir escreveu *A Velhice*² e quebrou o silêncio sobre o assunto. A partir daí, o tema se tornou mais comum entre os pesquisadores de cultura e da sociedade. O envelhecimento da população, ocasionado pelas melhoras na saúde pública, avanços da medicina, direitos trabalhistas e etc., criou um fenômeno recente, o do aumento considerável do número de pessoas acima de 65 anos de idade, e, principalmente, de mulheres, que tendem a viver mais tempo que os homens³. Porém, a sociedade ocidental está pouco preparada para esta população, pessoas que ainda viverão 10, 20, 30, 40 anos, muitos sem trabalhar, e sem ter nenhum outro tipo de ocupação. Grande parte das pesquisas sobre o tema possui o enfoque médico ou biológico, a antropologia abriu o campo para as ciências humanas, assim, a sociologia, a geografia, a economia, a psicologia, a história e a comunicação também se ocuparam do assunto. Na política, novas leis foram criadas especificamente para os acima de 60 anos⁴, como um grupo que deve ser tratado de forma diferenciada, assim como as crianças e adolescentes. A velhice ainda é um tema pouco aprofundado na

¹ MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema*. Belo Horizonte: Livros Horizonte, 1980.

² BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice – Realidade Incômoda – vol. I e A Velhice – As relações com o Mundo – vol. II*. 1ª edição dos dois volumes na França, pela Editora Gallimard, 1970.

³ A maior longevidade da população levou a um aumento da participação dos maiores de 60 anos de idade, de 9,1% em 1999 para 11,3% em 2009. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1717&id_pagina=1 Acessado em: 14/10/2011. Segundo o U. S. Census Bureau: International Databases, a população feminina acima de 75 anos será a maior parcela da população em 2050. Disponível em: <http://www.census.gov/population/international/data/idb/country.php> . Acessado em 02/12/2011.

⁴ Em outubro de 2003, foi instituído o “Estatuto do Idoso”, destinado a regular os direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.741.htm. Acessado em 13/09/2012.

cinematografia brasileira e menos frequente ainda aos olhares dos estudiosos de cinema.

A velhice é uma questão universal, que perpassa as condições sociais e tem um forte apelo de gênero. As mulheres desta faixa etária não estão mais na fase reprodutiva, função que historicamente confere importância à mulher. Embora tenham perdido esta função biológica, muitas ainda continuam produtivas profissionalmente e comumente são as responsáveis pelo sustento de toda a família.⁵ A velhice para a mulher tem significados específicos e individuais que impedem qualquer tentativa de homogeneização desta faixa etária.

A tendência contemporânea é rever os estereótipos associados ao envelhecimento. A ideia de processo de perdas tem sido substituída pela consideração de que os estágios mais avançados de vida são momentos propícios para novas conquistas guiadas pela busca do prazer e da satisfação pessoal. As experiências vividas e os saberes acumulados são ganhos que oferecem oportunidades de realizar projetos abandonados em outras etapas e estabelecer relações mais profícuas com o mundo dos mais jovens e dos mais velhos. (DEBERT, 2004, p. 14)

Os estereótipos relacionados à velhice tendem a dois extremos, de um lado o olhar pejorativo, a velha gagá, a bruxa, a assanhada ou ranzinza, a dependente física e financeira; do outro lado, o olhar publicitário, de mercado, que prega a chamada “melhor idade” e tem como imagem um sorridente grupo de senhoras e senhores em uma constante colônia de férias ou a vovó feliz cozinhando o peru de natal. No Brasil, percebe-se a tentativa mercadológica de abocanhar este grupo de aposentados, estimulando-os ao consumo. Os programas para idosos e campanhas publicitárias, geralmente, não abordam temas como a debilidade mental e física, a doença e o medo da morte iminente. Eles não sabem como lidar com estes fatores e o mais comum nas representações da velhice de mulheres e homens é ignorá-los, excluindo os protagonistas de uma discussão em que são os mais interessados.

⁵ Em 2010, a população acima de 65 anos representava um contingente de quase 15 milhões de pessoas (7,4% da população brasileira). As mulheres eram a maioria deles e eram responsáveis pelos domicílios. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1866&id_pagina=1. Acessado em 04/02/2012.

As relações amorosas, familiares e profissionais para este grupo, em geral, são representadas a partir da perspectiva do jovem, principalmente em propagandas, mas também em parte das manifestações artísticas que abordam o tema. Assim, o modelo de saúde e felicidade para a velhice evocado é o mesmo do da juventude. Buscar imaginários da felicidade na velhice (na visão das pessoas maduras) é provocar mudanças de perspectivas e de padrões, modelos e comportamentos.

A velhice no universo feminino tem significados pungentes, principalmente pela perda da capacidade reprodutiva, capacidade que, biologicamente, permanece para o universo masculino até o fim da vida. Dessa incapacidade, advém uma transformação na relação com o sexo, que a partir deste momento se configura como um ato somente de prazer. Outra questão é a relação da mulher com as transformações de seu corpo e a pressão midiática pela eterna aparência de juventude. A mulher em processo de envelhecimento luta a todo momento contra seu próprio corpo, caso contrário é vista como uma mulher decadente, sem poder de sedução e conseqüentemente desinteressante. Como afirma a historiadora Mary del Priore, no senso comum, os cabelos grisalhos dos homens são vistos como charme, os mesmos cabelos nas mulheres, como desleixo⁶.

No cinema ficcional, no qual (pelo menos a princípio) há maior preocupação com uma narrativa que envolva o público pela linguagem e estética, no desenrolar de uma história, os imaginários da velhice feminina conformam multiplicidades e, muitas vezes, ao caracterizar suas personagens, apresentam inquietações íntimas e subjetivas, de mulheres que antes de serem idosas⁷, são sujeitos ativos e autônomos. Por isto, a escolha deste meio e não de outro, pela intenção de se mapear as diversas possibilidades de representações da velhice feminina nas construções imaginárias proporcionadas pelo audiovisual.

No Brasil, o chamado Cinema da Retomada, iniciado na década de 1990, voltou os olhares para a intimidade e o cotidiano se tornou protagonista de grande parte das

⁶ Mais em entrevista com a historiadora Mary del Priore. Revista Bons Fluídos. Rio de Janeiro: Abril, Novembro de 2011, p. 48-51.

⁷ Melhor idade, terceira idade, velhice e idosos, são algumas das diversas tentativa de se denominar este grupo crescente. Por compreender que alguns destes termos e seus significados subjacentes não sejam adequados ao processo que se evidencia após os 60, 70 anos de vida, nesta pesquisa serão usados os termos idosas, mulher idosa e em processo de envelhecimento.

tramas, o que possibilitou a aproximação de espectadores e personagens. “A análise desse cinema é uma oportunidade privilegiada para refletirmos sobre a sociedade como um todo, seja do ponto de vista global ou nacional, cultural, pessoal ou mercadológico” (CALDAS; MONTORO, 2006, P. 157). Este cinema é uma rica fonte de estudos da sociedade brasileira contemporânea e das propostas de linguagem que permeiam as narrativas fílmicas.

O cinema é um dos principais difusores das transformações de comportamento das sociedades. Sua grande capacidade de abrangência temática e de simulação de realidades por meio de imagens e sons são motivos deste mérito. As películas alargam o conhecimento sobre o que se passa no mundo, como também introduzem novos hábitos comportamentais e valores culturais e de consumo (PESAVENTO, 2003).

Dentre um leque de filmes da última década e com o intuito de fazer um recorte que vai além da temática do envelhecimento feminino, selecionamos para análise três filmes de longa-metragem: *Chega de Saudade* (2008), de Laís Bodansky, *Durval Discos* (2002), de Anna Muylaert e *Do outro lado da Rua* (2004), de Marcos Bernstein. A escolha destes filmes se deu por algumas características comuns entre eles, referentes às suas produções e temáticas, que podem ser resumidas nos seguintes requisitos:

- foram produzidos na mesma década;
- são representantes da nova cinematografia brasileira, do Cinema da Retomada;
- possuem passagens e prêmios em festivais nacionais e internacionais;
- fazem da velhice feminina a protagonista da narrativa ou um papel de destaque na trama;
- são todos filmes de ficção;
- têm tramas urbanas e personagens pertencentes à classe média, o que é uma identificação clara de comportamento e consumo;
- possuem tratamento diferenciado das personagens femininas em cada obra;
- apresentam discursos cotidianos como fios condutores do roteiro;
- mostram que a memória afetiva possui lugar de subjetividade e de relação com o mundo das personagens femininas, à sombra da solidão presente;

- estabelecem mediações entre o espaço privado e o espaço coletivo, exacerbadas pelo silenciamento das relações profissionais e das formas de pertencimento comunitário das personagens femininas.

O objetivo geral do estudo é analisar as dimensões em que se constroem os imaginários da velhice feminina e como se apresentam nas narrativas fílmicas das obras selecionadas, entendendo o cinema como forma de expressão individual, autoral, mas, também, como reflexo da sociedade em que é criado/produzido e, ainda, como forma de comunicação, fruto de uma época, interpretação da realidade e forma de conferir sentido ao mundo e às relações sociais. As imagens são “formas de representação do mundo que constituem o imaginário” (PESAVENTO, 2003, p. 86) e também meios “de comunicação e de representação do mundo, que têm seu lugar em todas as sociedades humanas” (AUMONT, 1995, p. 131).

Os objetivos específicos do trabalho são analisar, nas narrativas, um conjunto de “dilemas” (Lastoria, 1995), definidos a partir de pesquisa bibliográfica e fílmica. Os dilemas inicialmente identificados são: o corpo como suporte da mulher/debilidade física; vaidade/processo natural de degradação física; longevidade/morte; conflito geracional com os filhos/necessidade da família; solidão/vontade de companhia; diminuição da capacidade produtiva/necessidade de renda; isolamento espacial (espaço privado)/ vontade de pertencimento comunitário (espaço público); formas de sedução e sexualidade/ amarras sociais, culturais e religiosas.

Os problemas da pesquisa foram construídos a partir do visionamento dos filmes e dos objetivos do trabalho: 1) Como se estabelecem as relações de gênero nos filmes em que a maturidade é protagonista da trama narrativa?; 2) Que elementos das relações de gênero apresentam frequências/recorrências nas narrativas fílmicas e em que se singularizam nos diferentes filmes? Como se estabelecem as formas de mediação entre temporalidades e espaço na narrativa fílmica? Onde há dissonâncias e onde há ressonâncias?

Três hipóteses de trabalho se apresentam para o estudo:

- os protagonismos femininos, nos filmes analisados, remetem aos novos imaginários da velhice feminina;

- a velhice é vista, nas obras selecionadas, como um dos períodos da vida e não como seu fim;

- há diferenças substantivas nas formas de se representar a velhice feminina e masculina nas obras cinematográficas analisadas.

Para a análise dos imaginários da velhice feminina nos filmes selecionados, a eleição das ferramentas metodológicas configurou-se no movimento de busca de instrumentos associados. Buscou-se a diversidade de instrumentos de investigação com intuito de se fazer uma análise transdisciplinar, que transcenda a possibilidade de esquemas pré-estabelecidos. No cruzamento teórico metodológico, estão as teorias relacionadas aos estudos do imaginário, os Estudos Feministas, os Estudos Culturais da Comunicação e as vertentes dos estudos da narrativa fílmica. A filosofia entra no referencial teórico-metodológico com o intuito de clarear as bases do pensamento reflexivo em relação à visão, à imagem, à imaginação e às possibilidades de percepção sensorial das imagens, especificamente, das artísticas.

O primeiro capítulo desta pesquisa é dedicado à problematização do tema da velhice e, mais especificamente, da velhice feminina, passando por uma reflexão sobre as personagens femininas no cinema brasileiro e sobre a velhice e processos de envelhecimento feminino na produção cinematográfica nacional e internacional. O arcabouço teórico metodológico do trabalho orienta o segundo e o terceiro capítulo. No quarto capítulo, realizamos a análise das três obras fílmicas selecionadas, apontando as conexões e ações das personagens femininas, considerando o modo (refere-se ao comportamento) e o meio que se refere ao movimento, ao texto falado, à imagem projetada e ao som que envolve a trama narrativa.

Sabemos que, por tratar-se de trabalho de dissertação de mestrado, com prazo muito exíguo, o estudo, embora contribua para provocar a contemporaneidade das discussões entre cinema e cultura e entre gênero e narrativa cinematográfica, está longe de exaurir o tema. É, portanto, um exercício acadêmico que pretendemos aprofundar numa futura tese de doutoramento.

1 Problematização - A Construção da Velhice Feminina

Os cabelos embranquecem e se tornam rarefeitos; (...); os pelos embranquecem também, enquanto em certos lugares – no queixo das mulheres velhas, por exemplo – começam a proliferar. Por desidratação e em consequência da perda da elasticidade do tecido dérmico subjacente, a pele se enruga. Os dentes caem. (...) A perda dos dentes acarreta um encolhimento da parte inferior do rosto, de tal maneira que o nariz – que se alonga verticalmente por causa da atrofia de seus tecidos elásticos – aproxima-se do queixo. (...) se formam papos sob os olhos. O lábio superior mingua; o lóbulo da orelha aumenta. Também o esqueleto se modifica. Os discos da coluna vertebral empilham-se e os corpos vertebrais vergam (...) A atrofia muscular e a esclerose das articulações acarretam problemas de locomoção. O esqueleto sofre de osteoporose: a substância compacta do osso torna-se esponjosa e frágil(...).

O coração não muda muito, mas seu funcionamento se altera; perde progressivamente suas faculdades de adaptação; o sujeito deve reduzir suas atividades para poder poupá-lo. O sistema circulatório é atingido; (...) Por vezes, a arteriosclerose atinge o cérebro. Em todo caso, a circulação cerebral torna-se mais lenta. As veias perdem sua elasticidade, o débito cardíaco decresce, a rapidez da circulação diminui, a pressão sobe. (...) A força muscular diminui. Os nervos motores transmitem com menos velocidade as excitações e as reações são menos rápidas. Há involução dos rins, das glândulas digestivas, do fígado. Os órgãos dos sentidos são atingidos. O poder de acomodação diminui. A presbiopia é um fenômeno quase universal entre os velhos; e a vista cansada faz com que a capacidade de discriminação decline. Também diminui a audição, chegando frequentemente até a surdez. O tato, o paladar, o olfato, têm menos acuidade que outrora.” (BEAUVOIR, 1990, p. 34-6)

A velhice, constantemente, é associada à doença, à dor e à privação. O quadro de alterações físicas e psicológicas apresentado por Simone de Beauvoir no livro *A Velhice* é desolador, a degradação física, inerente ao envelhecimento, vista de tal forma, se parece mais com um diagnóstico de fase terminal. Porém, os estudos mais recentes tendem a ressaltar que estes sintomas não se manifestam ao mesmo tempo e nem da mesma forma em todas as pessoas, por isso, é necessário compreender a diferença entre senilidade, uma patologia, e senescência, um estado do ciclo natural de vida. Ecléa Bosi se pergunta se a senilidade é um efeito da senescência ou um produto artificial da sociedade que rejeita os velhos. (BOSI, 1993, p. 80).

A senescência adquire significado de doença, o que é um equívoco. Uma vez que cada período da vida de um ser humano possui características fisiológicas específicas, as características da senescência não deveriam ser encaradas como algo

fora da normalidade. É importante reforçar que as características do processo de envelhecimento se manifestam em idades, intensidades e ritmos diferentes para cada indivíduo.

A partir de meados do século XIX começou a se instituir a geriatria como especialidade da medicina, ainda não com este nome. Ela se estabeleceu favorecida pelos vastos asilos que foram criados na França. Em 1912, a geriatria passou a existir com este nome, fundada pelo austríaco-estadunidense, Nascher. O médico se inspirou na pediatria para criar um ramo específico para a velhice na medicina (BEAUVOIR, 1990). Da década de 1970, quando Beauvoir escreveu o seu livro sobre o tema, até os anos de 2000, os cuidados relativos à saúde senil se desenvolveram aceleradamente. Novos medicamentos, tratamentos estéticos e alimentares ajudaram nessa transformação, possibilitando processos de envelhecimento mais confortáveis e menos doloridos (com elevado e excludente custo financeiro). Porém, a associação entre velhice e doença permanece e se amplia a pressão para se fugir da velhice, como se fosse possível combatê-la com medicamentos e tratamentos. A melhora da saúde é uma forma de estímulo ao consumo e a indústria farmacêutica e de cosméticos agradece.

Se para alguns a velhice é tida como um período de bonança e de se aproveitar o tempo livre proporcionado pela aposentadoria e as rendas acumuladas ao longo da vida, para a maior parte da população brasileira nesta faixa-etária, a velhice é um período de privações e dificuldades financeiras. Os custos com medicamentos e consultas médicas tomam boa parte da renda dos aposentados. Embora o Brasil seja um dos poucos países da América Latina em que a Constituição assegure o direito a seus cidadãos a uma aposentadoria, isso não garante que idosos e idosas vivam em confortáveis condições econômicas. Pelo contrário, uma vez que o Brasil possui uma das mais injustas distribuições de renda, isso se reflete também neste grupo. A velhice não se apresenta da mesma forma para todas as pessoas, “se para uns é o fim da vida, para outros, é o início de novos projetos, como um novo casamento, uma cirurgia plástica, novo emprego e etc.” (DEBERT, 2004, p. 26). As condições físicas do velho vão influenciar diretamente nesta postura em relação ao novo período que se

apresenta; mas as transformações físicas, psíquicas e sociais, ao se enfrentar a passagem para a chamada “terceira idade”, são inegáveis.

A antropologia questiona as formas de classificação usadas para definição da faixa etária, pois ela ignora as características pessoais do indivíduo, é generalizante e possui um objetivo puramente funcional na sociedade.

(...) a idade cronológica, nas sociedades ocidentais, é estabelecida por um aparato cultural, um sistema de datação, independente e neutro em relação à estrutura biológica e à incorporação dos estágios de maturidade. Os critérios e normas de idade cronológica são impostos nas sociedades ocidentais não porque elas disponham de um aparato cultural que domina a reflexão sobre os estágios de maturidade, mas por exigência das leis que determinam os deveres e direitos do cidadão.” (DEBERT, 2004, p. 47)

A antropologia tende a insistir que a velhice pode ser vivida de diferentes formas e que não há somente um padrão de comportamento na chegada àquela temporalidade. Debert pesquisou a forma de tratamento da velhice no Brasil ao longo do século XX e XXI e observou que, no século XX, o tema se transformou em uma questão social, deixando de ser somente um problema referente à vida familiar e à esfera privada, ou das associações filantrópicas. Uma série de ações do Estado foi dedicada a questões relacionadas à velhice, legislações e órgãos foram criados com a finalidade de amparar o extrato da população que constitui uma novidade do ponto de vista da faixa etária. Porém, estas ações geraram uma visão homogeneizadora da velhice, como se só existisse uma forma de vivê-la e de representá-la. A pesquisadora ressalta também a existência de um outro processo que se desenvolve nas sociedades ocidentais modernas, o qual ela denominou a “reprivatização da velhice: sua transformação em um problema de indivíduos negligentes que não se envolveram no consumo de bens e serviços capazes de retardar seus problemas” (DEBERT, 2003, p. 153). Neste sentido, a velhice poderia voltar a ser vista como um problema individual e sair da pauta do estado.

Mesmo que possamos observar o aumento da preocupação com a população acima de 60 anos, ainda se encontram com frequência, na sociedade brasileira, casos de abusos e maus tratos de idosos, denúncias de violências físicas e psicológicas, públicas e privadas. Além dessas, há a violência simbólica que é sentida ao se viver

numa sociedade pensada para os jovens, em que os padrões de beleza e felicidade são os da juventude. “Atualmente, a regra é não envelhecer... Por isso, o envelhecimento permaneceu na orla social por tanto tempo como uma espécie de tabu, da ordem de um interdito em relação ao qual o silêncio seria o melhor aliado” (CORREA, 2009, p. 28).

O medo do envelhecimento e o aumento da expectativa de vida afastaram o tema das conversas diárias e do pensamento dos jovens, a velhice, cada vez mais, se tornou uma preocupação de um futuro distante, assim como a morte.

Entre os cavaleiros do século XIII, um homem de quarenta anos era visto quase como um velho; nas sociedades industriais do século XX, ele é considerado quase jovem – com diferenças específicas de classe. A prevenção e o tratamento de doenças hoje estão mais bem-organizados que nunca, por mais inadequados que ainda sejam. A pacificação interna da sociedade, a proteção do indivíduo contra a violência não sancionada pelo Estado, como contra a fome, atingiu um nível inimaginável pelos povos de outros tempos. (ELIAS, 2001, p. 14)

Atualmente, para muitos, a idade não é definitiva para a pessoa se considerar ou não velha, a vulnerabilidade e a dependência, seja física, psicológica ou social é o que remete à sensação de velhice. A falta de independência e liberdade é apontada como fator determinante neste sentido. No caso de mulheres e homens acima de 70 anos, por exemplo, é mais comum os homens se sentirem mais dependentes que as mulheres dentro de casa, e conseqüentemente mais velhos, pois elas, na maior parte dos casais brasileiros, estão mais habituadas a desenvolverem seus afazeres pessoais e domésticos sozinhas, enquanto os homens são menos ativos em casa e muitas vezes se acostumaram a ser dependentes até em seu cuidado pessoal (DEBERT, 2004).

Essa dependência é também gerada pelas perdas de controle corporais, emocionais e das habilidades cognitivas⁸, que levam à estigmatização do velho,

⁸ “1. Habilidades Cognitivas – baseadas no uso da linguagem e na capacidade de comunicação, vitais para uma pessoa tornar-se autônoma e aceita. 2. Controles do Corpo – a necessidade de controlar os movimentos do corpo, os movimentos dos nossos membros, rosto e cabeça, o grau da capacidade motoras que envolvem sentar, ficar de pé e andar, tanto a capacidade de conter e reter os fluídos corporais. 3. Controles Emocionais – a necessidade de controlar a expressão das emoções – raiva, ira, inveja, ódio, choro, amor, desejo – de modo que explosões emocionais e perda de controle somente tomem lugar em ocasiões e de formas que possam ser socialmente sancionadas e aceitáveis”. (FEATHERSTONE, 1994, p.64) FEATHERSTONE, M. “O Curso da Vida: Corpo, Cultura e Imagens do processo de Envelhecimento”. In: DEBERT, G.G.(org.). Antropologia e Velhice, Textos Didáticos. Campinas, IFCH/Unicamp, 13, 1994.

associado a aquele que não tenha mais as competências necessárias para participar ativamente das atividades sociais profissionais e produtivas. Aquele que teria menos condições de desenvolver funções importantes, sendo relegado a tarefas menos desafiadoras. Nas matérias jornalísticas, é comum assistirmos a velhos sendo violentados por familiares ou cuidadoras, abandonados em asilos e passando dificuldades. Porém, logo em seguida, apresentam personalidades que continuam desenvolvendo sua carreira profissional e sendo muito bem sucedidas, apesar da idade avançada (DEBERT, 2004). Ou seja, a representação da velhice oscila entre extremos, do sucesso à depressão, raramente há um meio termo ou uma visão como pessoas semelhantes a quaisquer outras, com ônus e bônus, que devem conviver com as condições específicas de seu estado.

Se os velhos manifestam os mesmos desejos, os mesmos sentimentos, as mesmas reivindicações que os jovens, eles escandalizam; neles, o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos, a sexualidade repugnante, a violência irrisória. Devem dar o exemplo de todas as virtudes. Antes de tudo, exige-se deles a serenidade; afirma-se que possuem esta serenidade, o que autoriza o desinteresse por sua infelicidade. A imagem sublimada deles mesmos, que lhes é proposta é a do sábio aureolado de cabelos brancos, rico de experiência e venerável. Que domina de muito alto a condição humana; se dela se afastam, caem no outro extremo: a imagem que se opõe à primeira é a do velho louco que caduca e delira e de quem as crianças zombam. De qualquer maneira, por sua virtude ou por sua abjeção, os velhos situam-se fora da humanidade. Pode-se, portanto, sem escrúpulo, recusar-lhes o mínimo julgado necessário para levar uma vida de homem. (BEAUVOIR, 1990, p. 10)

A autora se refere a esta espécie de limbo em que o idoso se encontra, tido de um lado como um guru que deve servir de exemplo para gerações vindouras e, de outro, como um ser adulto, mas incapaz de gerir sua própria vida. Desta forma, dele seria retirada a possibilidade de participação social, o medo do ridículo passaria a conviver com a necessidade de ser um exemplo de conduta, enquanto isso, a ociosidade apresentada pela aposentadoria estabeleceria, e muitas vezes, a necessidade de auxílio na execução de tarefas básicas e cotidianas.

Hemingway afirmou, certa vez, que a pior morte seria a aposentadoria, pois ela privaria o indivíduo de fazer o que o torna quem ele realmente é (In: BEAUVOIR, 1990, p. 325). A ruptura repentina na rotina ocasionada pela aposentadoria gera crises de depressão e, em situações extremas, suicídios. Para suavizar este rompimento no

cotidiano, grupos e programas para a “terceira idade” se apresentam como uma das poucas oportunidades de ocupação fora de casa.

Observa-se um crescimento exacerbado de programas para idosos com o objetivo de ocupar os agora aposentados. Concomitantemente, há “a ampla divulgação, na mídia, de medidas capazes de retardar o envelhecimento e que devem ser tomadas em idades cada vez mais prematuras” (DEBERT, 2004, p. 226). A velhice vem como uma penalidade para quem não se preparou para vivê-la com qualidade e não como uma fase da vida inevitável (a não ser para os que morrem prematuramente). Tem-se a ideia de que, com “medidas simples e baratas” (*ibidem, idem*), pode-se ter uma velhice feliz e saudável. Vende-se a esperança de eterna juventude, ou seja, a única forma de felicidade. “Toda sociedade tende a viver, a sobreviver; exalta o vigor e a fecundidade, ligados à juventude; teme o desgaste e a esterilidade da velhice” (BEAUVOIR, 1990, p. 52). A velhice e a morte seriam contrárias à produtividade necessária à sociedade. Ser produtivo é o que confere ao cidadão os seus direitos e poderes de consumo.

A vivência do homem contemporâneo, imerso nesse constante presente, igualmente se traduz diante do culto ao corpo jovem como um valor, um bem a ser adquirido por meio das mais variadas práticas. Um corpo que o tempo não atravessa, com o ideal de permanecer eternamente jovem, cristalizado na sua fase áurea da vida, a juventude... As rugas, a flacidez, os cabelos brancos de fato não são valores exaltados pelos padrões de beleza; ao contrário, são indesejáveis. (CORREA, 2009, p. 90)

A velhice seria, portanto, um descuido, a incapacidade do indivíduo de combatê-la por meio da participação em atividades rejuvenescedoras e do consumo de bens e serviços preventivos. Há uma espécie de medicina do “anti-envelhecimento”.

Mulheres e homens têm experiências distintas ao se relacionarem com o avanço da idade. A perda da capacidade reprodutora pelas mulheres na velhice⁹, característica que lhe confere valor em quase todas as sociedades, significa deixar de ser produtiva. Neste sentido, seria uma ruptura e uma passagem para o desprezo e desvalorização.

⁹ “(...) Não existe lei geral sobre a interrupção da espermatogênese, mas apenas casos particulares. (...) Na mulher, a função reprodutora é brutalmente interrompida numa idade relativamente jovem. Fato único no processo de senescência, que se desenvolve continuamente em todos os outros planos, produz-se, em torno dos 50 anos, um corte brusco: a menopausa. Acontece a interrupção do ciclo ovariano e da menstruação e os ovários se esclerosam; a mulher não pode mais ser fecundada. Há o desaparecimento dos esteróides sexuais e a involução dos órgãos sexuais.” (BEAUVOIR, 1990, p. 52)

Além da solidão provocada pelo distanciamento ou abandono dos filhos e da viuvez, nas sociedades contemporâneas ocidentais as mulheres se encontram em piores condições financeiras e vivendo dificuldades, pois muitas não tiveram uma carreira e foram donas de casa por toda a vida. Com baixos salários ou sem nenhuma fonte de renda, se veem obrigadas a trabalharem em subempregos para complementarem suas rendas.

Por outro lado, há autores que acreditam que a velhice para as mulheres é mais suave que para os homens, uma vez que a ruptura em relação ao trabalho na aposentadoria não é tão abrupta para as mulheres como é para os homens; a relação das mães com os filhos seria mais intensa, e, por isso, os filhos estariam mais dispostos a cuidar da mãe do que do pai; o controle sobre a mulher seria afrouxado após a perda de sua capacidade reprodutiva; a mulher seria mais acostumada a mudanças em seu organismo, o que a tornaria mais tolerante à velhice.

A velhice para mim está por fora (...) por dentro não existe (...) o que perturba são os aborrecimentos. A velhice é só uma aparência.

A gente pode se mostrar aparentemente velha e se sentir moça ainda, ser jovem e se sentir cansada (...) tem mulheres que não gostam mais de passear, não querem mais se divertir, querem se acomodar porque já se sentem velhas, mas meu espírito é jovem ainda, eu gosto de passear, me divertir...

A época mais feliz na vida de uma mulher é quando ela tem liberdade, liberdade para fazer tudo que ela quiser. Esta liberdade eu tive depois de viúva. Liberdade para fazer tudo que eu quisesse fazer, sem medo de censura, porque eu sabia aonde eu caminhava. Adoro a liberdade, a liberdade eu tenho agora. (Depoimentos anônimos. In: DEBERT, 2004, p. 183-5)¹⁰

Para as relações de gênero, ainda é do feminino que advém as cobranças com maiores cuidados com o corpo. Embora algumas mulheres se sintam mais livres na velhice em alguns aspectos, a pressão quanto à aparência permanece a mesma ou se intensifica. Cirurgias, reposições hormonais, controles dos sinais de envelhecimento no corpo e rosto, controle do peso, remédios e etc. costumam fazer parte da rotina feminina na velhice.

¹⁰ Depoimentos dados a Debert em sua pesquisa em associações e clubes de aposentados.

Os depoimentos acima, dados à pesquisadora Debert (2004), tendem a diminuir o peso da velhice física para as mulheres e a colocá-lo somente na aparência, ignorando os aspectos psicológicos e culturais. Beauvoir não é otimista em suas constatações em relação ao tema. Para a autora, a liberdade citada, poucas vezes pode ser vivida plenamente pelas mulheres, por exemplo, em um aspecto ainda tabu na velhice, a sexualidade.

Segundo Kinsey, ao longo de toda a vida, há uma estabilidade sexual maior na mulher do que no homem; aos 60 anos as possibilidades de desejo e de prazer são, nela, as mesmas que aos 30. Segundo Masters e Johnson, a intensidade de resposta sexual diminui com a idade; entretanto, a mulher continua capaz de atingir o orgasmo, sobretudo se é objeto de uma estimulação sexual eficaz e regular. (...) A mulher é normalmente menos sensível à aparência do seu parceiro do que o homem, e, conseqüentemente, fica menos incomodada com o envelhecimento dele. Embora seu papel no amor não seja tão passivo como se tem por vezes pretendido, ela não tem um enfraquecimento preciso a temer. Nada impede que conserve atividades sexuais até seus últimos dias.

Entretanto, todas as pesquisas mostram que as atividades das mulheres são, na verdade, menos numerosas que as dos homens. (...) É que socialmente o homem, em todas as idades, é sujeito, e a mulher um objeto, um ser relativo. Casada, seu destino é comandado pelo seu esposo; este tem, em média, quatro anos a mais que ela e nele, o desejo decresce. Ou então, se subsiste, dirige-se para mulheres mais jovens. Entretanto, é muito difícil para a mulher idosa ter parceiros extraconjugais. Ela agrada ainda menos aos homens do que os velhos às mulheres. (...) Para muitas mulheres idosas, essa frustração é penosa, pois elas permanecem atormentadas por desejos, que geralmente resolvem com masturbação. Uma ginecologista citou-me o caso de uma mulher de 70 anos que lhe suplicava que a curasse dessa prática à qual se entregava dia e noite. (BEAUVOIR, 1990, p. 427)

Mesmo a gerontologia, a geriatria, as políticas sociais e públicas e as campanhas midiáticas afirmando que a velhice é “a melhor idade”, na prática, este período da vida é marcado por grandes dificuldades de autoaceitação e de sentimento de pertencimento, uma vez que os indivíduos neste período se percebem fora dos padrões almejados, realçados pela mídia e incorporados pela sociedade. A velhice feminina é marcada pela tentativa de anulação do desejo sexual, já que as mulheres não sofrem impedimentos físicos neste sentido, as principais limitações são as culturais e psicológicas. O ato solitário da masturbação nem sempre é suficiente e o desejo sexual permanece não satisfeito, gerando angústia e frustração.

Como dito anteriormente, para as mulheres, esta sensação de inadequação é mais intensa, uma vez que o Brasil é um país em que beleza, juventude e sensualidade

feminina são ícones de sua cultura e que mulheres fora dos padrões midiáticos de beleza são consideradas feias ou descuidadas.

No século XVII as mulheres velhas eram vistas como bruxas, feias e malvadas. Histórias clássicas como *A Branca de Neve e os sete anões* contadas até hoje reproduzem os padrões de beleza, bondade, virgindade e pureza associadas à juventude, enquanto a maldade e a bruxaria são de competência de uma mulher mais velha que necessita que a jovem princesa morra para que ela permaneça sem concorrência e lhe roube a beleza. (NASCIMENTO, 2011, p. 461)

Mesmo a medicina e a cosmética tendo proporcionado a ilusão do sonho da beleza (juventude) por mais tempo, a mulher idosa não se tornou objeto de desejo como a jovem. Ela, embora seja um ser desejanter, não é desejada, o que a frustra. A liberdade proporcionada pela viuvez ou pela aposentadoria raramente pode ser desfrutada plenamente pelas mulheres. As censuras socioculturais e as autocensuras, comumente, impedem que a mulher exerça sua liberdade e seja sexualmente ativa após a menopausa. A velhice feminina é um momento de reinvenção do feminino, quando a reprodução e o cuidado com os filhos não são mais as marcas definidoras da identidade.

Comportamentos “adequados à sua idade” são cobrados de outras mulheres, ou seja, comedimento, discrição, moralismo, religiosidade, vocabulário apropriado e etc. Nascimento (2011) aponta que algumas das depoentes que contribuíram com sua pesquisa sobre mulheres maduras que saem para dançar rotineiramente declaram que se sentiram liberadas da necessidade de estarem belas uma vez que não possuem mais a necessidade e nem a vontade de se casarem novamente. Ou seja, estar bela, para elas, advém da vontade de conquistar um homem. A beleza feminina seria um instrumento de conquista e sedução do masculino. Manterem-se belas é um fardo do qual elas se sentem livres. Manterem-se belas inclui a necessidade de negarem o tempo vivido, de irem contra o ciclo natural da natureza em busca de um modelo imposto pela cultura visual, como afirma Montoro (2009).

Na tentativa de ocupação do tempo vago e de manutenção dos laços sociais, as mulheres participam mais dos programas para idosos que os homens. Em geral, estes programas ocupam o espaço de convivência perdido ao se interromperem as relações de trabalho e obrigações familiares.

No Brasil, os programas para a terceira idade têm mobilizado, sobretudo, o público feminino. A participação masculina raramente ultrapassa os 20%, e o entusiasmo manifestado pelas mulheres na realização destas atividades propostas contrasta com a atitude de reserva e indiferença dos homens. Essa desproporção tem preocupado os estudiosos dos programas, que apontam, com razão, os limites das explicações que se reduzem a constatar que as mulheres vivem mais do que os homens. Além disso, nos movimentos dos aposentados, a razão dos sexos se inverte. (DEBERT, 2004, p. 139)

O fato de as mulheres viverem por mais tempo e terem uma aposentadoria mais cedo que os homens podem ser algumas das razões para a maior participação feminina nos programas, mas não as únicas razões. Nos relatos dados às pesquisadoras Bosi e Debert, fica evidente que as mulheres possuem mais disposição para a nova vida e para possíveis transições que os homens. Alterações cotidianas na velhice são dificilmente assimiladas, mas parecem mais difíceis para homens que para mulheres. Elas, em geral, se mostram mais disponíveis.

Em geral, a mudança para um asilo significa a ruptura dos velhos com os laços familiares, sociais e de reconhecimento espacial. Além disso, significa a ruptura com antigos hábitos, considerados “manias”, associados ao espaço em que estão acostumados a viver. Com a exceção de quando casais velhos são admitidos juntos nestes locais, a vivência no asilo obriga o idoso a conviver com pessoas com que ele não tem relações afetivas e um passado comum. A reunião com seres estranhos significa a solidão para o indivíduo. “Muitos asilos são, portanto, desertos de solidão” (ELIAS, 2001, p. 86). A sensação de solidão não se reduz aos asilos, apartamentos e casas, que são ambientes de clausura para muitos idosos. Os motivos para não saírem das casas e interagirem com a comunidade são vários, como, por exemplo, medo e insegurança, dificuldades financeiras e de locomoção. Viver sozinho, principalmente para as mulheres velhas, pode ser sinônimo de independência e, portanto, um desejo. Não um desejo de solidão, mas, pelo contrário, de poder controlar os seus próprios passos e ir e vir quando bem entender.

Universidades, associações e centros comunitários cada vez mais promovem atividades com o objetivo de diminuir o isolamento dos idosos e melhorar sua saúde. Bailes, aulas de ginástica corporal e passeios turísticos são alguns dos eventos propostos.

A aposentadoria deixa de ser um momento de descanso e recolhimento para tornar-se um período de atividades de lazer. Neste contexto, o lazer aparece como possibilidade de evitar o envelhecimento, dentro de uma visão funcionalista, mas também compensatória, vem sob as vestes da saúde, trazendo a ideia da necessidade de manter uma vida ativa, adotar novas formas de comportamento levantando a bandeira da eterna juventude. (RODRIGUES, 2003, p. 2)

Além da preocupação com o bem-estar do idoso, parte das organizações que trabalham com este grupo está mesmo interessada no lucro que eles podem lhes render. Porém, grande parcela dos idosos brasileiros não possui poder aquisitivo para se envolver em atividades pagas, ficando restrito às gratuitas. Outro entrave é que, apesar de aposentados, muitos possuem o tempo ocupado por atividades domésticas e familiares, principalmente as mulheres. Neste caso não haveria descanso, diversão e nem a sonhada “eterna juventude”, mas pelo contrário. A promoção de imagens de idosos felizes e se divertindo com outros gera expectativas, que em geral não são correspondidas.

Elias (2001) observa que o processo de envelhecimento gera mudanças não só no autorreconhecimento, mas também na posição em que a pessoa ocupa na sociedade. A velhice é responsável pela alteração do *status* social do cidadão, independentemente de sua ocupação profissional ou aposentadoria, ser velho, em geral, o situa numa categoria específica.

No senso comum e até em alguns estudos sobre a velhice, há a tendência de se afirmar que o *status* social dos idosos nas sociedades tradicionais era mais prestigiado que nas sociedades modernas. Entretanto, analisando mais profundamente a diversidade de modelos praticados nestas sociedades, observa-se que muitas delas não podiam manter seus velhos e, por isso, os abandonavam ou os assassinavam.

As soluções práticas adotadas pelos primitivos com relação aos problemas que os velhos lhes colocam são muito diversas: pode-se matá-los, deixar que morram, conceder-lhes um mínimo vital, assegurar-lhes um fim confortável, ou mesmo honrá-los e acumulá-los de atenções. Veremos que os povos ditos civilizados lhes aplicam os mesmos tratamentos: apenas o assassinato é proibido, quando não é disfarçado. (BEAUVOIR, 1990, p. 108)

O que se nota é uma diversidade de comportamentos e tratamentos que impossibilitam uma visão homogênea. Debert (2004) e Beauvoir (1990) apontam que

nem sempre, no mundo dito civilizado, os velhos foram tratados com respeito e reverência, como se tende a pensar.

Ainda existe a velhice segregada da sociedade, abandonada, vítima de preconceitos e desrespeito, mal tratada dentro e fora de casa. A velhice que, por medo, culpa ou por vergonha omite as violências sofridas. Há também a desqualificação da velhice por meio de sua estigmatização e infantilização, além de todo o peso semântico que a palavra 'velho' carrega. O velho deve se portar dentro do que se espera de uma pessoa de sua idade, comportamentos de jovens em velhos são considerados ridículos, embora a juventude seja um modelo de vida a ser seguido. Há, portanto, um impasse gerado pela cobrança da padronização de comportamentos para cada faixa-etária.

A expressão “no meu tempo” recorrente “nas narrativas de lembranças, incorpora o contraste entre um bom tempo do passado e o momento presente de insatisfação com as mudanças na vida familiar, nos costumes, nos espaços públicos da cidade” (BARROS, 2006, p. 115). Além disso, a expressão revela uma sensação de não pertencimento ao tempo presente, ou seja, o tempo nos pertence quando somos jovens, quando somos produtivos, quando damos sentido ao mundo. Dessa forma, o velho se sente um estrangeiro do mundo contemporâneo, com grandes dificuldades de se familiarizar com as novas tecnologias e com a informatização e digitalização do mundo.

Diante das seguidas transformações do mundo, a família é o grande alicerce para o velho, onde ele se sente inserido, adaptado e protegido do mundo externo. Em geral, a casa dos filhos e de parentes próximos ainda é a primeira opção quando o idoso não pode se manter sozinho física ou financeiramente, mas as diferenças geracionais tendem a criar conflitos. Os conflitos podem ser mais ou menos sérios dependendo das relações pré-estabelecidas. Embora, a ideia de asilos seja vista como uma opção de abandono, morar com os filhos nem sempre é a melhor opção.

O fato de os idosos viverem com os filhos não é garantia da presença do respeito e prestígio e nem da ausência de maus-tratos. As denúncias de violência física contra idosos aparecem nos casos em que diferentes gerações convivem na mesma unidade doméstica. Assim sendo, a persistência de unidades domésticas plurigeracionais não pode ser necessariamente vista como garantia de uma velhice bem sucedida, nem o fato de morarem juntos

um sinal de relações mais amistosas entre os idosos e seus filhos (DEBERT, 2004, p. 83).

Por questões financeiras, afetivas e morais, muitas vezes as famílias preferem hospedar seus velhos a os afastarem, mesmo que não consigam lhe proporcionar uma estada agradável. Embora ainda predomine a “desqualificação e o distanciamento do jovem em relação ao idoso, é possível identificar sinais de uma aproximação ou de uma valorização da velhice, conforme se observa na própria ascensão da figura do idoso” (CORREA, 2009, 97-8). Podem-se observar movimentos culturais de valorização do antigo, como restaurações de centros históricos e a ascensão do estilo “*vintage*” na moda, *design* e arquitetura. Aparentemente, há um maior diálogo entre o antigo e o moderno, neste sentido. Nas relações interpessoais entre o jovem e o idoso, este diálogo tende a ser menos comum e mais problemático.

As transformações nas estruturas familiares contemporâneas constantemente são geradoras de conflitos geracionais. Coexistem nestas famílias, principalmente nas urbanas, valores tradicionais e modernos. As figuras femininas talvez sejam as que mais mudanças carregam em seus papéis dentro das famílias. Elas convivem, ao mesmo tempo, com o cerceamento advindo de períodos em que a mulher estava restrita ao âmbito doméstico e com a necessidade de trabalhar fora, com a liberdade conquistada pelas mulheres e com os hábitos castradores. Algumas mulheres, nascidas no início do século XX, só se sentem livres com a viuvez, em geral já no final da vida (BARROS, 2006).

No momento em que o velho pode se tornar um estorvo dentro da família composta majoritariamente por jovens, ele se torna um testemunho vivo da história familiar. A função de lembrar passa a ser uma das tarefas quando já não existe uma função social clara. Perder a memória por problemas neurológicos e doenças degenerativas é o mesmo que perder a identidade.

Para as mulheres, o casamento traz uma transformação em relação às lembranças cotidianas. Muitas tinham que abandonar o trabalho ou outras atividades fora de casa ao estabelecerem o matrimônio. Suas lembranças passavam a ficar restritas ao mundo familiar e se empobrecerem por esta razão, enquanto os homens mantinham suas atividades e a riqueza de suas lembranças, instigadas pela variedade

de locais percorridos ao longo do dia e pelo acompanhamento das transformações dos espaços urbanos. As cidades e suas ruas são imbuídas de “sentidos e valores, de significações próprias de um determinado acontecimento” (CORREA, 2009, 97). As transformações das cidades muitas vezes são vistas com estranhamento pelos idosos. Os bairros, assim como eram em suas infâncias, são lembrados de forma saudosista. Para eles, aquele sim era o tempo bom, onde se sentiam em casa, agora estas cidades só existem em suas lembranças. A própria relação com o tempo na memória dos velhos se altera, o ritmo de vida muda bruscamente. O corpo e o raciocínio tendem a ralentar. A velhice quebra o ritmo frenético do cotidiano urbano. Porém, na velhice ativa (no trabalho ou lazer), a rotina do velho pode ser bem próxima à da juventude.

É sobre a lembrança que Ecléa Bosi se debruça em seu livro *Lembrança de Velhos* (1993). Para a autora a memória encontra um local privilegiado nos idosos. Quando já existe um possível distanciamento do passado para se lembrar dele, o presente não é mais tão intenso que cobre da memória tanta atenção e o passado ganha destaque.

‘É o futuro que decide se o passado está vivo ou não’, observa Sartre. (...) as degradações da senescência opõem uma imutável essência e narram incansavelmente para si mesmos aquele ser que foram e que sobrevive neles. Às vezes, resolvem reconhecer-se no personagem que mais os lisonjeia: são eternamente aquele antigo combatente, aquela mulher adulada, aquela mãe admirável. Ou então, ressuscitam o frescor da adolescência, da primeira juventude. De preferência, voltam-se, como Mauriac, para o período no qual o mundo assumiu, para eles, sua fisionomia, no qual se definiu o homem que vieram a ser: a infância. Durante toda a vida – aos 30 anos, aos 40 anos – continuam a ser aquela criança, mesmo não sendo mais. No momento em que a reencontram e se confundem com ela, tanto faz terem 30 anos, 50 anos, ou 80: escapam à idade. (BEAUVOIR, 1990, p. 446-7)

Nesse sentido, também as lembranças espaciais e sonoras ganham importância, as primeiras lembranças de casa, a casa materna, a escola, o móveis, a música tocada no casamento, tudo ganha mais importância no ato nostálgico de se lembrar. Os momentos compartilhados ao lado do aparelho de rádio, o encanto da música para os que só possuíam o rádio como meio de comunicação. As lembranças são permeadas de afetos por pessoas e também por objetos, sons, odores e momentos.

A morte de pessoas próximas se apresenta como o fim de parte desta lembrança, mais uma peça do quebra-cabeça do passado que não pode mais ser acionada, a não ser na memória.

A civilização burguesa expulsou de si a morte; não se visitam moribundos, a pessoa que vai morrer é apartada, os defuntos já não são contemplados. O leito de morte se transformava em um trono de onde o moribundo ditava seus últimos desejos ante os familiares e vizinhos que entravam pelas portas escancaradas para assistir ao ato solene. Era natural dormir numa cama onde dormiram os avós, onde morreram rodeados pelos seus. Era natural visitar um defunto, acompanhá-lo ao ouvir os sinos plangerem. E guardar o crucifixo onde imprimiu o primeiro beijo. A morte vem sendo progressivamente expulsa da percepção dos vivos.

Os agonizantes, diz Benjamin, são jogados pelos herdeiros em sanatórios e hospitais. Os burgueses desinfetam as paredes da eternidade. No entanto, todo o vivido, toda a sabedoria do agonizante, pode perpassar por seus lábios. Ele pode examinar sua vida inteira, filtrar o seu significado mais profundo e querer transmiti-lo em palavras entrecortadas cujo sentido todos se esforçam para adivinhar e interpretar. A mão se ergue para a última benção sobre os vivos e, à medida que o olhar se apaga, mais cresce a autoridade do que é transmitido. Autoridade que o mendigo possui ao morrer no chão da rua e que é essência da narrativa. (BOSI, 1993, p. 88)

A morte foi aos poucos sendo afastada do cotidiano no mundo ocidental, como se assim fosse possível aniquilar sua existência e se pensar numa vida eterna. Porém, este afastamento a torna mais difícil de ser aceita e encarada. Elias (2001) lembra que não só a morte, mas também a velhice e a doença são empurradas aos bastidores. A vontade do distanciamento parte da dificuldade de sua aceitação e de identificação dos jovens e saudáveis com os velhos e moribundos. Para estes, o sentimento de abandono torna o momento ainda mais difícil. Asilos, casas de repouso e UTIs de hospitais tornam-se locais de sofrimento e martírio. “Nunca antes as pessoas morreram tão silenciosa e higienicamente como hoje nessas sociedades, e nunca em condições tão propícias à solidão” (ELIAS, 2001, p. 98).

A ideia da morte, seja a sua própria ou de algum ente, é uma constante para o velho. Por mais que tente se afastar desta ideia, ela permanece como uma assombração na sua mente. O temor que se evidencia em alguns momentos é trocado pelo do desejo do fim, do merecido descanso. O desconhecimento do que é a morte gera sentimentos contraditórios em relação a ela, há ao mesmo tempo o fascínio pela

passagem para a categoria de morto e o medo de se tornar um deles. “O medo de nossa transitoriedade é amenizado com a ajuda de uma fantasia coletiva de vida eterna em outro lugar” (ELIAS, 2001, p. 44), é com base neste e em outros medos que as religiões afirmam seu poder de conquista e persuasão de mais e mais fiéis.

A morte de parentes e amigos é morte de parte da nossa história, de nossas lembranças comuns.

A morte de alguém que estimamos constitui uma brutal ruptura com nosso passado: ora, um velho é alguém que tem muitos mortos por trás de si. (...) A morte de um parente, de um amigo, não nos priva apenas de uma presença, mas de toda aquela parte de nossa vida que estava ligada a eles.” (BEAUVOIR, 1990, p. 452)

Alguém que chega à velhice é porque passou por muitas mortes próximas, estas mortes são lembranças de sua própria morte; mas pensar nos mortos é mantê-los vivos. Segundo Elias (2001), enquanto as lembranças dos ausentes permeiam as memórias e imaginário, sua existência permanece.

O imaginário da velhice e do feminino no audiovisual compõe o próximo tópico. No texto que se segue, exemplos de protagonismos da velhice feminina no audiovisual são comentados com intuito de se ter referência de outras construções imaginárias da velhice feminina ao longo da história do cinema, que já cumpriu mais de um século de existência.

1.1 Reflexões sobre o feminino e a velhice no cinema

Esse é o problema das mulheres. Efetivamente, os homens fazem filmes sobre os problemas das mulheres. (GODARD, 1989, p. 58)

Personagens femininas habitam as narrativas cinematográficas desde sempre, porém suas representações ganharam novos tratamentos ao longo da história. Os tipos de corpos, a faixa-etária, os figurinos, as maquiagens, os comportamentos e os vocabulários das personagens femininas se transformaram no decorrer dos tempos, ora reproduzindo as normas sociais, ora transgredindo as regras sociais e culturais.

A virada para o século XX, as manifestações contra a discriminação feminina adquiriram maior expressividade e visibilidade no chamado “sufragismo”, movimento

que visava à extensão do voto às mulheres e tinha influência e inspirações provenientes dos EUA e da Europa. Este movimento que se alastrou por diversos países ocidentais, obtendo diferentes repercussões em cada um deles, posteriormente passou a ser conhecido como a “primeira onda” do feminismo. Aos poucos, os movimentos de emancipação feminina foram influenciando, também, o comportamento das mulheres no cotidiano.¹¹

Mudanças no vestuário feminino foram notáveis no período, as roupas sóbrias e sisudas foram abandonadas pelas mulheres de classes alta e média, que passaram a se vestir de acordo com a moda francesa nos anos 1920. A figura da mulher magra, ágil, agressiva e independente substituiu a imagem das robustas, alvas e ociosas damas do século XIX. O guarda-roupa das meninas brasileiras se aproximava aos das melindrosas, das *suffragettes* ou das atrizes estadunidenses. Porém, na formação da nova mulher do século XX, se deu um processo dialético no qual ao mesmo tempo em que a imagem de Nossa Senhora era bastante valorizada a mulher fatal fazia sucesso nos obras de arte e de entretenimento.

O cinema sempre foi um dos principais difusores das transformações do comportamento feminino, uma vez que era uma das poucas referências culturais estrangeiras a que as mulheres tinham acesso no Brasil antes da televisão¹². Trouxe ao Brasil novos hábitos e valores culturais de todo o mundo. Por isso, era visto como uma ameaça aos costumes conservadores de famílias tradicionais (PESSOA, 1992).

Nessa época, apenas meninas rebeldes se interessavam pelas artes, atraídas pela possibilidade de sucesso, glamour, independência financeira e familiar e ascensão econômica. Nesse contexto, despontaram, em momentos diversos, artistas como Carmem Miranda, Chiquinha Gonzaga, Tarsila do Amaral, Carmem Santos, Anita Malfati, Patrícia Galvão, Raquel de Queiroz e tantas outras. Elas são exemplos de mulheres que se destacaram por suas ideias avançadas para a época e por sua

¹¹ Em 1932, após escutar as reivindicações femininas, Getúlio Vargas concedeu o voto às mulheres brasileiras, uma conquista de cidadania, antes mesmo de vários países da Europa, entre eles França e Itália. Esta conquista, entretanto, não acarretou muitas mudanças na condição feminina. Quanto aos direitos do mundo e do trabalho no que diz respeito a oportunidades iguais entre homens e mulheres, houve um prolongado emudecimento, só interrompido após a década de 1960.

¹² Aqui nos referimos a mulheres abastadas e que não dependiam do trabalho fora do lar para sobreviver.

produção intelectual e artística num universo em que só ao homem era dado o direito a criar e pensar.

As imagens das belas atrizes estadunidenses encantavam espectadores por todos os cantos, pois, nas primeiras décadas do século XX, eram modelos de beleza e de estilo de vida.

(...) os filmes de Hollywood davam uma aparência de respeitabilidade à imagem sexualizada da mulher como significante do erótico e como marca registrada do potencial sedutor do próprio cinema, deste ponto de vista a imagem da mulher se confundia com o espetáculo da mercadoria (...). As mulheres ainda podiam significar sexualidade e objetivação erótica, mas o desejo feminino tinha que ser reconhecido e acomodado. (MULVEY, 1996, p. 129)

O *star system* hollywoodiano impunha a juventude e o modelo nórdico de beleza, vendia o *glamour* e o consumo à sexualidade passiva da mulher.¹³ Diferentemente do que ocorria na realidade na qual se costumava ocultar o tema, no cinema, a sexualidade feminina ganhava visibilidade.

Com o aumento do público feminino nas salas de exibição, impulsionado pela conquista feminina do mercado de trabalho e consequente saída das mulheres das casas, em meados da década de 1950, houve um aumento da necessidade de se agradar a este público e também a preocupação em controlar os discursos tanto de liberação quanto de repressão colocados nas telas. Os meios de comunicação foram importantes “fatores para a marginalização social, econômica e política da mulher,(...) nos fizeram crer, por longo tempo, que nenhuma transformação estava ocorrendo ou em vias de ocorrer” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982, p. 16). O controle da informação veiculada foi um fator fundamental para a manutenção do *status quo*.

A partir da década de 1960, o avanço dos movimentos feministas em todo o mundo refletiu também no cinema. Apareceram novas possibilidades de visualizações de personagens femininas, bem sucedidas profissionalmente e sexualmente ativas, embora se tenham mantido antigos padrões estéticos e de comportamento, como a ditadura da beleza e da juventude (valorização apenas do corpo feminino, em geral) e a submissão emocional aos homens.

¹³ Este tema será melhor desenvolvido no próximo capítulo, onde serão abordados os estudos feministas e a crítica feminista do cinema.

Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos 60, as mulheres do cinema ainda são construídas com base nesses estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de sua vida. Simplesmente ignora-se o feminismo no cinema. As atrizes e suas personagens, sempre concebidas como arquétipos, de *vamps* a *mães*, serão continuamente vítimas de si mesmas ou de contingências externas. E, mesmo que reajam contra isso, nunca se veem nas telas verdadeiras heroínas, mas sobretudo pessoas inexpressivas e passivas e, não muitas vezes, reacionárias. Devido a esses fatores sociais, o cinema sempre ficou atrasado em relação a toda revolução sexual. Na história da cinematografia brasileira, podemos observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores, já que a participação da mulher na sociedade nunca foi total. Os mesmos conceitos se reproduzem, o da mulher como objeto ou como não participante da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 73-4)

Conforme afirma Gubernikoff, mesmo nos anos 1960, marco de revoluções culturais e sociais, não se vê no cinema brasileiro reflexos significativos destas transformações. Nesse período havia uma preocupação em denunciar a situação de subordinação da mulher, porém este não era tema central das películas, que se mantinham com suas personagens padronizadas e pouco autênticas.

No Brasil, no movimento conhecido como Cinema Novo, e também nos cinemas herdeiros deste movimento, havia a preocupação dos cineastas com a causa da libertação feminina, um dos assuntos em pauta para a maioria dos revolucionários da época. Porém, esse não era o grande filão, embora o sofrimento causado pela submissão feminina tenha sido retratado em algumas obras. Segundo Domingos de Oliveira, cineasta contemporâneo ao cinema novo, não havia espaço nem para estrelas neste período: “Acho que a musa do Cinema Novo, mesmo, foi a política. As mulheres não tiveram grande importância, não” (VIANY, 1999, p 376). Filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e posteriormente *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) são exceções à regra, suas atípicas heroínas interpretadas por Dina Sfat e Zezé Mota, respectivamente, demonstram controle sobre sua sexualidade.

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema da Boca do Lixo paulista explorava basicamente o sexo para atrair seu público. Neste cinema, as mulheres eram o prato principal, o maior atrativo, desde os cartazes. Dois filmes desse período, protagonizados por Sônia Braga, bateram recordes de bilheteria *A dama do Lotação* (1976), de Neville de Almeida, e *Dona Flor e seus dois maridos* (1980), de Bruno

Barreto. Ambos exploram a sensualidade de Sônia Braga, ora submissa, ora decidida, que seduzia personagens e espectadores.

Embora Godard (1989) afirme que os filmes sobre mulheres são como são, pois os homens são quem os fazem; no Brasil, o fato de um filme ser dirigido por uma mulher não necessariamente lhe conferiu um caráter mais feminino ou feminista.

Até por volta da década de 1970, dificilmente se diferiria um filme dirigido por uma mulher de um dirigido por um homem no Brasil. Após a repercussão do movimento feminista, alguns filmes dirigidos por mulheres trataram da temática que envolve a intimidade do universo feminino como: *Feminino Plural* (Vera de Figueiredo, 1983), *Os Homens Que Eu Tive* (Tereza Trautman, 1973) e *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977). Neles, as diretoras questionavam o papel feminino na sociedade e as protagonistas pensavam em voz alta sobre sua posição e condição no mundo, como protagonistas da história cultural do país.

No livro *As Musas da Manhã* (1982), Elyce Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira fizeram uma precisa pesquisa sobre as personagens femininas em dezoito filmes dirigidos por mulheres no Brasil de 1932 até o ano de 1978. Setenta personagens femininas foram analisadas. Dentre elas, as personagens, em sua maioria, situam-se entre os 20 e 30 anos e seguem a moda e os padrões de beleza de sua época. Às crianças, idosas e mulheres fora do padrão de beleza atribuem-se papéis secundários e caricaturais. Uma exceção é o filme *Feminino Plural* (1983), de Vera de Figueiredo, no qual a única personagem idosa é uma motociclista orgulhosa de sua idade.

Nessas obras, todas as mulheres dependem de alguma forma de homens (maridos, amantes, pais, etc). Em várias ocasiões competem entre si por seus homens e, sobre a perdedora, recai a maldição da solidão, como se a felicidade só existisse ao lado de um homem. Os casamentos são idealizados e vistos como uma dádiva. Após a segunda onda de feminismo, os casamentos começaram a ser vistos nos filmes com menos idealização, mais conflitos, discussões e problemas, com as duas partes envolvidas tendo voz. O casamento perdeu seu *status* de única opção de vida e felicidade para uma mulher, como nos filmes de Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987).

Nos filmes analisados, por Elyce Munerato e Maria Helena Darcy (1982), o lar era visto como um espaço intrinsecamente feminino. Cabia às mulheres seu bom funcionamento além da concretização de sua vocação suprema que seria ter filhos e zelar por eles. Porém, curiosamente, não se vê, nos filmes, cenas cotidianas de mulheres exercendo papéis de mães exemplares e nem executando tarefas de casa. As autoras veem duas explicações possíveis para isso, uma é que as diretoras poderiam ter, até inconscientemente, feito uma negação desse universo usualmente feminino, omitindo-o; e, a outra, é que as personagens, ao ascenderem economicamente, contariam com os trabalhos de empregadas domésticas e teriam o tempo livre dedicado a cuidar de sua beleza.

Apesar da pouca valorização das atividades domésticas, tampouco se valorizam outros tipos de atividades profissionais dessas mulheres nos filmes analisados. Das poucas que fazem algum tipo de atividade remunerada, a maioria trata o trabalho como um simples preenchimento do dia e, não raro, largam tudo por um amor. Os homens, ao contrário, têm no trabalho sua dignidade e prioridade.

Nos filmes anteriores a 1970, as mulheres ora são ingênuas, ora são fatais. Depois desta década, com o advento da pílula anticoncepcional, a possibilidade de controle da própria sexualidade pelas mulheres, as consagrou o direito de tomar iniciativas no campo amoroso e sexual. Esta nova possibilidade repercutiu na representação das personagens femininas no cinema, mas de forma lenta e gradual.

Na última década do século XX e início do XXI, o imaginário das personagens femininas no cinema brasileiro ganhou novas roupagens. Os filmes da Retomada, “de forma difusa, recolocam as relações de gênero, retratando novos universos, reconfigurando e redimensionando protagonismos e dívidas da história cultural do país” (MONTORO, 2009, p. 5). Seguindo as transformações que se deram no papel da mulher na sociedade brasileira, como as conquistas na esfera profissional, o trabalho também como outorgante de poder e prestígio, a possibilidade de domínio da própria sexualidade e etc., os filmes passaram a representar o feminino de forma mais ativa.

No que se refere especificamente à velhice, Debert (2003) aponta a década de 1980 como o momento de transição para as novas imagens que passaram a vigorar em relação à representação desta faixa etária. A imagem de pessoas ativas, com novos

planos de vida, cheios de vaidade e com agenda repleta de atividades de lazer passa a conviver (e às vezes substituir) com as imagens de pessoas doentes, acamadas, carentes financeira e emocionalmente, solitárias e relegadas aos asilos. A imagem do velho, que antes era associada a comedimento, sabedoria, sobriedade e recato, agora passa a ser também associada a novas realizações e projetos e a um período de aprendizados. Porém, o discurso sobre o envelhecimento continua calcado no discurso sobre manter-se jovem. Neste sentido, há uma discrepância nas falas de especialistas, jornalistas e políticos ao se remeterem à velhice. Enaltece-se a chamada terceira idade, mas ressaltam-se as características da juventude. O modelo de felicidade não se altera para as diferentes idades, ser jovem é o modelo, inclusive na velhice.

Outro ponto fundamental para a ampliação do imaginário da velhice e que não deve ser omitido são os interesses de se incentivar o consumo de novos produtos neste setor. Debert afirma que a “reprivatização do envelhecimento” está ligada a este estímulo do consumo por meio da veiculação de imagens da velhice ativa na publicidade brasileira.

Nos comerciais brasileiros, estas representações antagônicas da velhice – dependência e poder – estão presentes em propagandas que podem ser apresentadas num mesmo intervalo comercial. Foi possível, ainda, identificar um outro conjunto de significados acionados pelos velhos na propaganda, que remete à valorização de práticas inovadoras e subversivas de valores tradicionais, especialmente no que diz respeito à vida familiar, à sexualidade e ao uso de novas tecnologias. Nesses casos, o personagem velho parece competir com o que, até muito recentemente, era visto como papéis e posições exclusivamente adequadas ao jovem. (DEBERT, 2003, p. 136)

Nas campanhas publicitárias brasileiras nota-se a permanência de visões estereotipadas da velhice, ora por meio da comicidade, surpresa e alegria artificial, ora com o uso da exacerbação do sofrimento e das perdas.

Na história do cinema, a velhice tende a ser representada de forma mais diversa, porém não antagônica ao que se vê nas campanhas publicitárias. A maioria dos filmes relega à velhice personagens secundários, estereotipados ou de pouca importância na narrativa. Podemos observar que a velhice esteve representada em inúmeros filmes, porém, somente alguns se destacam por propor uma visão diferenciada desta

temporalidade.

Em 1972, o filme *Ensina-Me a Viver (Harold & Maude)*, de Hal Ashby, trouxe uma nova possibilidade na representação da velhice feminina:

(...) naquele momento, em que a geração *Easy Rider* envelhecia, o filme tornou-se um ícone da cinematografia dedicada à temática inaugurando um discurso provocador e irônico, ao colocar um jovem de 20 anos (Harold), pedindo em casamento uma senhora de 79 (Maude). A senhora estabelece uma relação profunda, complexa e duradoura com aquele jovem obcecado pela morte, e que passou boa parte de sua vida indo a funerais ou simulando suicídios. Este jovem encontra-se casualmente com a velhice que esbanja vivacidade e por meio dos sentidos que dá ao cotidiano, expõe a beleza da vida. Este diálogo entre vida e morte, tragédia e comicidade, desperta no público uma sensibilidade para vivenciar uma tocante história de relações interpessoais, que nos faz refletir sobre o sentido da vida e não da morte. ... Inaugura, este filme outro olhar sobre as relações de gênero e formas de sedução feminina. (MONTORO, 2009, s/p)

No filme, a velhice feminina atrai os olhares da juventude e nota-se a inversão dos papéis comumente apresentados. A velhice é relacionada à vitalidade, a juventude à morte. Em uma das cenas mais corajosas do filme, há uma sugestão de relação sexual entre Harald e Maude. A sexualidade feminina na velhice, tema tabu ainda no século XXI, é apresentada com naturalidade e leveza, assim como a velhice como uma fase de descobertas e experimentações. Maude, próxima de completar os 80 anos, vive com liberdade e não se intimida com os olhares repressores, aproveitando plenamente sua liberdade conquistada.

Em *Conduzindo Miss Daisy* (1989), de Bruce Beresford, embora a velhice feminina seja associada ao mau-humor, à rabujice, às perdas e à dificuldade de exercer funções antes triviais, ela está também ligada à superação de antigos preconceitos e à possibilidade de crescimento pessoal. Daisy (Jéssica Tandy¹⁴), uma judia rica de 72 anos, é obrigada pelo filho a conviver com um motorista negro, Holke Colburn (Morgan Freeman). A amizade entre os dois é rechaçada por Daisy, mas, após muita insistência de Holke, ela surge com força e cumplicidade e duraria por 20 anos. É um filme sobre cotidianos e aprendizados, sobre como se aprender a viver.

¹⁴ Conduzindo Miss Daisy conferiu à atriz Jéssica Tandy, na época com 80 anos, o Oscar de Melhor Atriz em 1990, entrando na história como a interprete mais velha a ganhar uma estatueta na categoria. O filme também venceu nas categorias de Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Maquiagem.

Juan Jose Campanella, em *O Filho da Noiva* (Argentina, 2001), traz o cotidiano familiar e os conflitos geracionais como temas centrais do longa, em que a doença e a velhice se contrapõem ao pragmatismo e ao ritmo acelerado da rotina contemporânea urbana. Rafael Belvedere (Ricardo Darín) reluta em aceitar a ideia de seu pai (Hector Alterio), que deseja finalmente realizar um sonho de sua esposa (Norma Alenadro) de se casar na Igreja, mesmo ela sendo vítima do Mal de Alzheimer. Ao final do filme, seu antigo desejo é realizado e, apesar de tudo, fica a ideia de que, mesmo na velhice e com a doença, ainda há vida e esperança.

No também argentino *Elsa e Fred* (2005), dirigido por Marcos Carnevale, a velhice é um período de aventuras, cumplicidades, descobertas e de se desfrutar as vantagens que este período da vida pode trazer.

O filme inverte a pauta das perdas e ancora-se no discurso da faceirice e humor para falar dos ganhos da maturidade mostrando outras formas de liberdade (Elsa: “Ninguém vai imaginar que dois velhos bem vestidos vão dar o calote!”), de cumplicidade (Elsa: “Eu só queria ter alguém para encostar minha cabeça.”), de solidariedade (Elsa: “Sei que você não está bem por isso evitei de falar este assunto hoje.”) e convoca a atenção do espectador pela interpelação em uma estrutura narrativa que se constrói através da oposição de três tempos. O passado – em que a velhice era um momento de isolamento, retração, de espera da morte; o presente em que os padrões de velhice são radicalmente transformados em uma experiência cheia de atividades prazerosas e joviais. E do futuro em que um lado sombrio é apresentado pela doença e morte. A ida de Fred ao cemitério com o neto (num sincronizado jogo de temporalidades imagéticas) e a ação dele sorrir para o retrato de Elsa, grudado no tumulto dela, agrupa para representar os movimentos da vida, a dinâmica do tempo e dos espaços convertidos em uma deliciosa e divertida história de amor. (MONTORO, 2009, s/p)

Elsa (Blanca Portillo) e Fred (Roberto Carnaghi) representam um jovem e apaixonado casal octogenário, Elsa o provoca, fazendo Fred redescobrir a vontade de viver antes perdida. A sexualidade entre o casal é retratada com naturalidade. Elsa é um exemplo de mulher que deseja viver intensamente cada minuto do resto de sua vida, independente dos olhares de censura e das limitações que se apresentam por sua idade; Fred se apaixona por sua vitalidade e se deixa contagiar, saindo de sua rotina caseira e pouco instigante. A velhice feminina representada no filme é ativa e alegre, bem diferente das personagens passivas e melancólicas, comumente representadas.

A cineasta francesa Agnès Varda, aos 81 anos, fez um vigoroso autorretrato em seu documentário *As Praias de Agnes* (França, 2008). Numa narrativa não linear, a

diretora encena suas memórias a partir de trechos de seus filmes e de filmes de outros diretores, fotografias, performances e reconstituições de cenas do passado em locais que marcaram sua existência. O filme é baseado em colagens de cenas de sua infância a cenas atuais, retratando a memória ativa de uma mulher que viveu intensamente cada período de sua vida. Sua vida privada e pública, familiar e profissional estão presentes. Suas lutas e ideologias são colocadas pela narradora e protagonista, que se auto-intitula uma “feminista alegre, mas brava”. Seus filhos, netos e amigos participam do documentário. Agnés dialoga com a morte e fala de seu falecido e amado marido, o também cineasta, Jacques Demi. O documentário é uma subjetiva ilustração da maturidade feminina, com linguagem original e roteiro singular e ímpar.

O longa-metragem francês *Minhas Tardes com Margueritte* (2010), de Jean Becker, também traz a velhice como protagonista da trama. A cumplicidade que nasce logo no início do filme não é entre dois amantes, mas entre dois amigos, que poderiam ser mãe e filho. Margueritte (Gisèle Casadesus) e Germain (Gérard Depardieu) se encontram por acaso e a dedicação crescente de um ao outro os torna uma família. Marguerite, embora se encontre em um período solitário e de perdas, não demonstra autopiedade ou rancor; mas, pelo contrário, há dignidade e generosidade em suas ações.

O também francês *E se vivêssemos todos juntos?* (2011) dirigido com delicadeza e bom humor por Stéphane Robelin, traz a amizade como principal ponto de apoio na velhice. Um grupo de cinco amigos, acima de 75 anos, decide viver em comunidade para compartilhar dores, tristezas, memórias e alegrias. Um jovem etnólogo (Daniel Bruhl), estudioso da velhice, e um cachorro completam o grupo. Dentre os acima de 75, há duas mulheres, representadas por Jane Fonda e Geraldine Chaplin, e três homens (Pierre Richard, Guy Bedos e Claude Rich). A escolha das duas intérpretes das personagens femininas chama atenção. Elas destoam fisicamente em relação aos personagens masculinos; pois, além da beleza natural das emblemáticas atrizes, ambas possuem corpos magros, seus figurinos são elegantes e de personalidade, possuem os cabelos pintados e bem cortados e demonstram vitalidade nas ações cotidianas. Os homens, ao contrário, assumem os cabelos brancos, estão acima do peso e são mais indispostos. A diretora reforça, desta forma, a necessidade da

aparência feminina ser agradável para os olhares externos (masculinos) em qualquer idade, enquanto os homens estão livres desta obrigação.

Na cinematografia brasileira, há algumas poucas obras em que a velhice é vista com um tratamento diferenciado. Embora, na “década de 1970, a velhice e o envelhecimento não estavam nas pautas dos jornais e nas telas da televisão como hoje e não eram, ainda, temas francamente debatidos nos espaços públicos e na academia” (BARROS, 2006, 110), dois filmes com esta temática se destacaram no período: o já citado *Feminino Plural*¹⁵ (1976), de Vera de Figueiredo, e o filme *Chuvvas de Verão* (1978), de Carlos Diegues. Ambos os filmes atraem os olhares para a velhice em uma perspectiva mais ampla e menos estereotipada e provocam a reflexão a seu respeito.

Ao se aposentar, Afonso (Jofre Soares) só deseja vestir seu pijama e não o tirar nunca mais, ou seja, deseja o descanso, o descompromisso e o conforto. Porém, aos poucos, descobre que estar aposentado não o confere o direito de fazer o que bem quer e acaba sentindo o lado triste e pesado da aposentadoria e da velhice. Em uma noite de verão, Afonso recebe a visita de sua vizinha, Isaura (Miriam Pires) e ambos aceitam o desejo que sentem um pelo outro. Neste momento do filme, ocorre uma poética cena em que dois corpos esguios e nus de cerca de 70 anos consolidam o ato sexual no chão da sala de Afonso. *Chuvvas de Verão*, talvez tenha trazido pela primeira vez uma cena de sexo na velhice com tanta naturalidade, ignorando o tabu e o pudor que envolvem o tema da sexualidade na velhice.

Nas décadas de 1990 e 2000, o Cinema Brasileiro apresentou reflexos dos imaginários contemporâneos da velhice feminina. Ao olhar para a produção cinematográfica, observa-se que não houve uma ruptura na representação da velhice feminina no Cinema Brasileiro, mas houve a ampliação das possibilidades de abordagens de maturidades e envelhecimentos.

Os filmes *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e *A casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira, por exemplo, trazem mudanças sensíveis quanto à representação da velhice e dos processos de envelhecimento na construção das personagens centrais.

¹⁵ Considerado o primeiro filme feminista da América do Sul, o longa-metragem participou com sucesso da Semaine de La Cinemathèque Française do Festival de Cannes, da Settimana degli Film Nuovi do Festival de Taormina, na Sicília, e do New York Film Festival, todos em 1977. Foi distribuído comercialmente em cinemas no Brasil e na França, mas ganhou sua primeira exibição na televisão brasileira apenas em 2006, na TVE.

São filmes que denunciam a solidão, as perdas e as tristezas, mas com uma visão aproximada das personagens, gerando identificação com os espectadores e não o distanciamento comum.

Carla Camurati, no longa-metragem *Copacabana* (2001), traz o envelhecimento como fio condutor da narrativa. O grupo de senhoras e senhores que gira em torno de Alberto (Marco Nanini) estão na faixa dos 80, 90 anos, são animados, alguns são rabugentos, mas são amigos e se fazem companhia. Dividem momentos de dor e de diversão. A sexualidade entre eles é tratada com naturalidade, a diretora a retrata sem falsos pudores. Salete (Walderez de Barros), em uma das cenas do filme, diz que quando se é velho, já se viveu todos os tempos, todos os tempos lhe pertencem, portanto nada seria incoerente com a sua idade.

Embora se encontrem exemplos de representações da velhice feminina menos estereotipadas e mais autênticas no cinema, em geral não é este tipo de corpo que protagoniza os filmes. A ditadura da beleza e juventude, a superexploração do corpo feminino e a ideia de dependência feminina em relação ao homem seguem existindo.

(...) em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, (...) assumem uma imagem de que têm um status “eterno” que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranharmos a superfície, lá está o modelo conhecido.

(...) Ela é representada como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela realmente significa. (KAPLAN, 1995, p. 17 – 38)

A juventude feminina continua sendo um produto e atrativo de consumo. No cinema, na televisão e nos demais meios de comunicação de massa estas representações se perpetuam, como recriação da realidade, de códigos e de imaginários. Porém, o corpo feminino envelhecido não é geralmente exposto ao consumo, nem físico e nem simbólico, ficando à margem da mídia e com isso à margem da sociedade.

2 Imaginário e Cinema

(...) o imaginário se ofereceu como a categoria preferencial para exprimir a capacidade dos homens para representar o mundo. (PESAVENTO, 2003, p. 45)

É comum ver a associação do termo imaginário a algo irreal, fictício, sem consistência, distante do cotidiano, da realidade econômica, política ou social. Associações como estas tendem a ser visões binárias e dicotômicas do mundo, que opõem racionalidade a imaginário. Assim, ignoram que o imaginário permeia os campos dos saberes racionais e emocionais, abstratos e concretos, das artes e das ciências, do cotidiano e do sonho.

O conceito de imaginário se aproxima do de cultura, mas imaginário e cultura não são sinônimos. Seus conceitos se tangenciam em diversos pontos, há convergências entre eles, porém, eles se distanciam quanto à sua natureza. Enquanto a cultura é mais palpável o imaginário é mais abstrato:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração.

A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir, etc.

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.

(...) O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. (MAFFESOLI, 2001, p.75)

A aura benjaminiana é, para Maffesoli, sinônimo de imaginário. Esta aura ressoa em todos os âmbitos da vida individual e coletiva. O cotidiano e os sonhos são permeados por ela, este imaginário feito de representações e significações simbólicas do mundo, responsáveis pela criação de vínculos entre os indivíduos.

É importante ressaltar que, embora haja certa autonomia na interpretação do imaginário, ele tem muito pouco de individual, é sempre grupal, comunitário,

compartilhado. Dá-se a partir de experiências coletivas, que se formam de perspectivas comuns, de formas de se ver, de se viver e de se representar o mundo.

As representações são peças-chave na formação dos imaginários. São substituições, presentificações sensíveis do que está ausente e do que está presente, são um apresentar de novo. Não são cópias do real, mas interpretações e construções feitas a partir do real.

(...) as representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há, no caso de fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo. (PESAVENTO, 2003, p. 39)

Ao se construir um mundo de representações, se constrói um mundo simbólico onde vivemos. A subjetividade do olhar individual possibilita a diversidade de pontos de vista e de significações do mundo, sem se perder a sensação de pertencimento de um grupo, possuidor de culturas e imaginários comuns. Mesmo os excluídos ou desterrados mantêm lastros culturais com a sociedade de origem e onde se encontram. As representações são as formas como os grupos constroem a realidade e dão sentido a ela. Os indivíduos vivem no mundo de representações, no mundo de imaginários, vivem pelo imaginário, pelas representações.

O historiador Roger Chartier recusa categorias universais para o entendimento das representações. O autor propõe um entendimento da história voltado para uma leitura “cultural do social”, onde as lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas, para se compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta se impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Nesta proposta de leitura, tem-se como objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 28). Desta forma, Chartier reforça a importância de se levar em conta a historicidade das representações nas investigações.

O conceito de representação é multidisciplinar, advindo da história, das ciências sociais, da psicologia e dos estudos culturais da comunicação. Moscovici foi um dos

teóricos que aprofundou o conceito de representação e tem como um dos pontos centrais de sua noção a ideia de que as representações tornam o não familiar em mais familiar. Para o teórico, as representações não funcionam isoladas, mas pelo contrário, trabalham em conexão e diálogo com as demais (ROSE, 2007).

Estas conexões e redes que interligam as representações e constituem o mundo simbólico são os imaginários. As redes de representações sociais coletivas são conformadoras dos imaginários.

Entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.

(...) O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (PESAVENTO, 2003, p. 43)

Nesta concepção, nenhuma sociedade vive fora ou alheia ao imaginário social. A realidade é lida por meio de representações, de imaginários, de sistemas simbólicos. A leitura que o indivíduo faz da realidade está permeada e é construída pela forma que ele acha que ela é e pela forma que ele gostaria que ela fosse. Esses dois olhares são indissociáveis.

Maffesoli (2001) não vê diferença entre o sistema simbólico e o imaginário. Para o autor, há contaminação entre as duas coisas, de forma que sua investigação sobre o imaginário também poderia ser sobre a imaginação simbólica. Bourdieu (1989), por sua vez, não utiliza o conceito de imaginário, mas de símbolo e de sistema simbólico. Porém, sua definição de sistema simbólico se aproxima da de imaginário.¹⁶

As trocas simbólicas, imaginárias, fomentam o trabalho humano sobre a natureza, constroem a realidade. “Assim, a imaginação é inseparável da ‘natureza humana’ - o material humano. (...) a realidade do homem é semi-imaginária” (MORIN, 1956, p. 212)¹⁷. A imaginação é inseparável da realidade. Esta é sua matéria prima, de onde se parte para sonhar e alcançar objetivos.

¹⁶ De acordo com o entendimento das leituras citadas, utilizaremos os conceitos de imaginário e de sistema simbólico como sinônimos.

¹⁷ (Tradução nossa) Ainsi l'imaginaire ne peut se dissocier de la "nature humaine" - de l'homme matériel. Disons autrement avec Gorki: la réalité de l'homme est semi-imaginaire. (MORIN, 1956, p. 212)

Existe a relação sensível entre signo e significante, mas não há uma visão única e universal. A realidade é a referência para a

construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto de um fio terra, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que, concretamente, não existem. Há um lado do imaginário que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores da que chamamos real. (PESAVENTO, 2003, p. 47)

O mundo existe no imaginário individual e coletivo, é a partir dele que se podem vislumbrar as transformações do mundo em que se vive. Além de se ater ao mito, ao sonho, aos desejos e ambições, o imaginário se reporta à cotidianidade material, ao concreto. É o campo de construções dos sonhos que possibilitam a mudança e a criação de novos sentidos e representações. É o habitat dos afetos, desejos, emoções, esperanças, aspirações constatações, compartilhamentos, encontros, desencontros, produções, destruições, teorizações, investigações, etc.

Historicamente, os repertórios imagéticos se renovam nos meios artísticos e de comunicação, criando imagens que compõem os imaginários.

O imaginário social e sua expressão simbólica atualizam, deste modo, sua ação ambígua e polivalente, instaurando/eliminando poderes, criando/determinando valores, revigorando/desativando tradições, evocando razões ou divindades. O dinamismo dos poderes articulados em torno do dispositivo simbólico de uma formação social assegura sua permanência e/ou desintegração, nos diferentes níveis em que é estruturado.

Nesta perspectiva, o domínio da comunicação, a mídia em nossa época, são um *locus* privilegiado de produção do imaginário social e seu corolário, o poder, em suas mais diferentes modalidades — jornais, rádio, televisão, vídeo, cinema, música, etc., criando todo tipo de representação, imagem, sentidos, reelaborando ou ressemantizando enunciados, ou introduzindo novos valores, costumes, esperanças, ideais. (SWAIN, 1994, s/p)

Seguindo a linha de pensamento de Swain, o cinema é campo fecundo de construções imaginárias, uma vez que seu formato e sua linguagem possuem alto poder de simulacro do real, em que se significam e ressignificam as representações.

A compreensão da realidade nasce com a compreensão do imaginário, são complementárias: “O mundo se reflete no espelho do cinema. O cinema nos traz o

reflexo, não só o do mundo, mas do espírito humano”¹⁸ (MORIN, 1956, p. 205). O mundo dos cineastas se confunde com o mundo dos personagens e dos espectadores. Neste sentido, “projeção” e “identificação”, recíprocas, colaboram para universalizações de comportamentos e de modos de manifestações das emoções. Por exemplo, o cinema hollywoodiano contribui para a universalização de formas de manifestação do afeto entre casais. Há, neste cinema, um modelo de relação amorosa feliz que permeia o imaginário ocidental.

As obras cinematográficas, além de criações autorais, são frutos das sociedades que as produzem e, por isso, as refletem em sons e imagens. As imagens, por sua vez, são meios “de comunicação e de representação do mundo, e têm seu lugar em todas as sociedades humanas” (AUMONT, 1995, p. 131), sejam elas artísticas, jornalísticas, científicas, etc., de qualquer origem e para qualquer objetivo. O que as diferencia entre si são técnicas utilizadas para criá-las e para exibi-las.

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. (MAFFESOLI, 2001, p. 76)

Embora Maffesoli afirme que é o imaginário o produtor das imagens e não o contrário, não se pode ignorar as reconfigurações do imaginário surgidas a partir da criação de imagens que propõem novas miradas ao já previamente estabelecido.

No cinema, as narrativas apresentam a sociedade imaginária que seus autores veem ou que gostariam de ver, o “imaginário estético é, como todo imaginário, o reino das aspirações e necessidades do homem, encarnadas e situadas estas no quadro de uma ficção” (MORIN, 1970, p. 121). As obras cinematográficas propõem transformações, por meio de imagens e sons, narram histórias e situações, gerando emoções, aspirações, desejos, repulsas, medos e etc. O imaginário alimenta e é alimentado pelo cinema.

Com o intenso desenvolvimento tecnológico acelerado nos séculos XX e XXI, principalmente nas tecnologias de comunicação, o termo imaginário ganhou maior

¹⁸ (Tradução nossa) “Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plut seulement du monde, mais de l'esprit humain.” (MORIN, 1956, p. 205)

repercussão entre estudiosos das culturas e dos meios de comunicação. A circulação de informações e de produtos culturais alcançou regiões antes distantes proporcionando trocas simbólicas e culturais, “pois o imaginário, enquanto comunhão, é sempre comunicação” (MAFFESOLI, 2001, p. 80). Destas comunicações e comunhões os imaginários ganham novas configurações, mais globais e mais intercambiáveis.

Siegfried Kracauer, teórico do cinema influenciado por Walter Benjamin, afirmou que “ao se tratar de obras de criação coletiva e ao se dirigir às massas, o cinema reflete melhor que qualquer outro meio os desejos e preocupações subconscientes das pessoas...”¹⁹ (NORIEGA, 2003, p. 83). Quando Kracauer ressaltou este poder comunicacional do cinema, outros meios de comunicação de massa, como a televisão e a internet, não existiam ou ainda eram incipientes. No século XXI, a afirmação do autor pareceria exagerada, porém ainda é válida para se pensar no imaginário que cercou, e cerca, o cinema desde sua criação.

Ao contrário da maioria das invenções que tornaram-se úteis e foram armazenadas nos galpões, o cinema escapa desse destino prosaico. O cinema reflete a realidade, mas também é algo que se comunica com o sonho. Isto é o que nos asseguram todas as testemunhas: elas são o próprio cinema, que não é nada sem seu público. O cinema não é a realidade, uma vez que o dizemos. Se sua irrealidade é ilusão, é evidente que esta ilusão é ainda a realidade. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que a lente é desprovida de subjetividade, e que nenhuma fantasia pode perturbar o olhar que é fixado junto à película. (MORIN, 1956, p. 16)²⁰

Morin (1956) compara o nascimento do cinema ao nascimento do avião, ambos teriam levado o ser humano a vôos altos, ao alcance do sonho. O sonho de não estar mais preso ao chão, do poder de encurtar distâncias, de realizar desejos. Porém, o autor ressalta que ambas invenções são atadas e limitadas pelas realidades material e tecnológica. No caso do cinema, os processos químicos e físicos de captura da

¹⁹ (Tradução nossa) “al tratarse de obras de creación colectiva y al ir dirigidas a las masas, las películas reflejan mejor que cualquier otro medio los deseos y preocupaciones subconscientes de las gentes” (NORIEGA, 2003. p. 83)

²⁰ (Tradução nossa) “A l'inverse de la plupart des inventions qui deviennent outils et vont se ranger dans les hangars, le cinématographe échappe à ce sort prosaïque. Le cinéma reflète la réalité, mais il est aussi autre chose, que communique avec le rêve. C'est ce que nous assurent tous les témoignages: ils constituent le cinéma lui-même, qui n'est rien sans ses spectateurs. Le cinéma n'est pas la réalité, puisqu'on le dit. Si son irréalité est illusion, il est évident que cette illusion est quand même sa réalité. Mais en même temps nous savons que l'objectif est dénué de subjectivité, et que nul fantôme ne vient troubler le regard qu'il fixe au ras du réel.” (MORIN, 1956, p. 16)

imagem²¹ exigem máquinas e engenharias complexas que geram objetividade no registro. Além disso, a narrativa no cinema é criada a partir de imaginários que cercam seus criadores, por isso está sempre ligada à realidade.

A experiência compartilhada e urbana de se assistir a um filme é descrita por Morin como um episódio único de encontro entre o sonho e o sonhador:

Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem no écran branco de uma sala nocturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mónada fechada a tudo, excepto ao ecran, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da acção se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia. (MORIN, 1970, p. 119)²²

No cinema, a aura²³ não está no objeto de arte em si, mas permeia o encontro entre a projeção e os espectadores. O cinema conecta o já conhecido, classificado e estabelecido ao desconhecido, almejado e buscado, misturando-os. O espectador se vê na tela ao mesmo tempo em que se vê afastado dela. A fantasia está neste jogo entre o conhecido e a curiosidade.

Martine Joly lembra que, para a compreensão das significações da imagem, seja ela fotográfica, pictórica ou cinematográfica, faz-se necessário levar em conta sua historicidade, seu contexto e suas especificidades culturais: “interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a história, tanto pelas nossas mitologias quanto pelos nossos diversos tipos de representações” (JOLY, 1996, p. 136). Cada fotograma, no cinema, possui mais de 2000 anos de história. As imagens e sons do cinema, imbuídos de suas culturas, as expressam mesmo que involuntariamente, até mesmo a tentativa de omiti-las as manifestam simbolicamente.

Não apenas a escolha dos temas e a escrita do roteiro se manifesta simbolicamente no cinema, o imaginário está também na forma de se transformar o roteiro em audiovisual. Os planos escolhidos, os cenários, os figurinos, a iluminação, a interpretação dos atores, as músicas, os ruídos, o ritmo e os efeitos da montagem, etc.,

²¹ Os processos a que nos referimos são relativos a filmagens em película. Porém, poderíamos incluir na afirmação a objetividade dos processos digitais de registro da imagem.

²² Optamos por manter a grafia conforme o texto original.

²³ Aura, aqui utilizada no sentido dado por Walter Benjamin (1985).

enfim, a linguagem cinematográfica está no imaginário de seus autores e é influenciada por um repertório construído historicamente.

O cinema representa e ao mesmo tempo significa. Ele apresenta o real, o irreal, o presente, o vivido, a memória, o sonho, no mesmo nível mental comum. Como o espírito humano, ele é tão mentiroso quanto verdadeiro, tão mitômano quanto lúcido. Não é mais que um momento, o momento do cinematógrafo, "este olho grande aberto, sem preconceitos, sem moral, alheio às influências, que tudo vê, nada esconde de seu campo", como dizia Epstein. O cinema, por outro lado, é montagem, isto é escolha, deformação e efeitos especiais²⁴. (MORIN, 1956, p. 206)

As lentes do cinema não exaltam somente a percepção da realidade, elas desvelam o imaginário que as permeia. O cinema é uma verdadeira máquina do imaginário, realizador de sonhos conscientes, enaltecedor de conflitos, divulgador de culturas. Cinema é imaginário, é representação, é interpretação da sociedade e cultura de seu tempo e lugar. É, também, criador desta realidade, deste tempo e lugar, destes códigos, sistemas simbólicos, imaginários e culturas.

2.1 O imaginário nos estudos do cinema

O conceito de imaginário se tornou fundamental aos estudos de comunicação, história e ciências sociais. Especificamente no que se refere ao cinema, Edgar Morin pode ser considerado o percussor nos estudos do imaginário e cinema e serviu de inspiração para inúmeros pesquisadores que seguiram seus passos em diversas partes do mundo. Faculdades e institutos de estudos em ciências sociais e humanas, psicologia, pedagogia, comunicação e artes desenvolvem investigações com temas diversificados usando o conceito de imaginário para a análise de produções, circulações e consumos de obras audiovisuais.

²⁴ (Tradução nossa) Le film représente et en même temps signifie. Il rebrasse le réel, l'irréel, le présente, le vécu, le souvenir, le rêve, au même niveau mental commun. Comme l'esprit humain, il est aussi menteur que véridique, aussi mythomane que lucide. Il ne fut qu'un instant - l'instant du cinématographe - "cet oeil grand ouvert, sans préjugés, sans morale, abstrait d'influence, qui voit tout, n'escamote rien de son champ " dont parlait Epstein. Le cinéma par contre est montage, c'est-à-dire choix, déformation, trucages. (MORIN, 1956, p. 206)

Após a leitura de artigos, dissertações e teses desenvolvidas por pesquisadores que elegeram a relação entre imaginário e cinema como fio condutor para ancorar suas investigações, podemos destacar os comentários que se seguem.

Maria Rita Kehl, em “Cinema e Imaginário” (1996), investiga o poder do cinema hollywoodiano e de viés comercial, como instituidor de símbolos e comportamentos. Kehl compara a relação dos estadunidenses com o cinema com a relação dos europeus, mais especificamente a dos italianos, com a Igreja. Ambas seriam instituições que estabelecem sentidos e representações e que possuem grande poder simbólico para estas sociedades.

A pesquisadora se ancora nas teorias psicanalíticas para identificar as construções do herói hollywoodiano. Freud e Lacan a auxiliam neste percurso. Pai de si mesmo, o herói hollywoodiano crê que conquista os louros de sua vitória sozinho. Ele é acompanhado pelo que a pesquisadora denomina “o imaginário da paranoia”, sempre perseguido por todos os lados, ninguém é confiável, ele se basta na luta contra todos seus inimigos. Além de heróis altamente prepotentes e perturbados, estes filmes trazem também, segundo a autora, um imaginário machista, em que a mulher é secundária e apenas seu corpo é digno de admiração. Um cinema viril e masculino, onde as mulheres não têm vez. Narcísicos e edipianos, nestes cinemas os heróis são os homens e as cenas de amor heterossexual são previsíveis e estereotipadas; a homossexualidade é latente, uma vez que a admiração real masculina só se destina a outros homens.

A autora traz o panorama de um cinema feito por homens e para homens que almejam se aproximar de deuses criadores e que possuem a tecnologia a seu serviço: “criar o mundo à imagem e semelhança de sua imaginação. O artista mais do que nunca na posição de Deus” (KEHL, 1996 p.110). Kehl analisa o cinema hollywoodiano ao longo do século XX, iniciando em *O Nascimento de uma Nação* (1914), de Griffith, passando por *O Fugitivo* (1933), de Andrew Davies e *Os Imperdoáveis* (1992), de Clint Eastwood. Observa a estrutura bastante esquemática, como convém a um cinema de intenções pedagógicas e expansionistas que cria e consolida imaginários, com intenções claras.

Maria Beatriz Rahde (2008) estudou os contos do cinema de ficção científica na pós-modernidade, refletindo sobre o imaginário que envolve este gênero e seus hibridismos possíveis. O imaginário dos cyborgues, robôs e homens-máquina permeia a literatura, os contos orais, as artes visuais e o cinema. A autora observa que a ciência habita o imaginário humano e que a arte está ligada à ciência desde sempre, mas principalmente a partir do século XX.

Como referencial teórico para a elaboração de sua investigação, a autora lançou mão das teorias sobre o imaginário de Maffesoli e Morin, pensando o imaginário como o guardião dos mais íntimos sentidos e que remete ao sonho e à fantasia. “Com seu poder religante, segundo Maffesoli, as imagens, o imaginário e o simbólico permitem o estabelecimento da confiabilidade, conduzindo ao reconhecimento de nós mesmos a partir do reconhecimento do outro” (RAHDE, 2008, p. 101). Esse poder se estabelece quando há familiaridade, quando há empatia.

A autora constata que diretores de cinema, como Steven Spielberg²⁵, fazem do imaginário a realidade em seus filmes, onde o mundo dos sonhos e dos contos de fadas é narrado com novas visualidades. Nestas narrativas fílmicas, outros tipos de belezas são apresentados. Diferentes do ideal clássico, corpos em transição e modificados são os protagonistas das tramas. “Esses contos cinematográficos representam as mudanças de mentalidades ainda opostas às transformações que vêm ocorrendo na comunicação visual do contemporâneo, fazendo refletir sobre possíveis transições estéticas” (RAHDE, 2008, p. 111). Estas transformações permeiam o imaginário ocidental e se manifestam nos vestuários, adereços e formas como as pessoas se apresentam.

Oliveira (2006) trabalhou tema semelhante ao de Rahde em seu artigo “Cinema e imaginário científico”. No texto, o autor ressaltou a antiga relação entre o cinema e as ciências. O cinema nasce como instrumento científico antes de atingir o status de arte, e continua atrelado ao desenvolvimento científico e tecnológico além de servir à ciência. Foi um símbolo de inovação e de modernidade.

O objetivo do autor foi investigar a formação do imaginário científico no cinema,

²⁵ Neste artigo, Rahde analisou o filme *Inteligência Artificial*, Steven Spielberg, 2001.

vendo este como um meio de divulgação dos avanços científicos e de circulação de conhecimento. Sendo usado, inclusive, como material didático no ensino de ciências.

O autor se utiliza de teorias, definições e conceitos advindos da História para a sua análise. Teóricos como Jacques Le Goff, Paul Ricoeur, Roger Chartier e Marc Ferro, dentre outros, sustentam sua definição de imaginário e os entrelaçamentos entre a realidade e a representação, enquanto o conceito de representação social é trazido por Moscovici.

Oliveira (2006) reconhece que uma boa análise fílmica deveria levar em conta a linguagem cinematográfica e sua narrativa, porém em seu artigo se restringe aos conteúdos dos filmes e não à sua forma. O autor conclui que há uma multiplicidade de gêneros, estilos e significados dados ao tratamento da ciência no cinema, porém em geral ela é vista como civilizadora, progressiva, racional e neutra. Os cientistas, por sua vez, são representados de forma díspar, ora estereotipados, ora astuciosos, ora ingênuos, ora humildes e ora prepotentes. Ou seja, não haveria uma imagem única da cientista e da prática científica no cinema, mas sim uma polifonia de significados.

“Cinema e o Imaginário Infantil: a Mediação entre o Visível e o Invisível”, é o título do artigo de Mônica Fantin (2009). Nele, a autora analisa como o cinema e suas diferentes formas de exibição e recepção permeiam o imaginário infantil. Fantin entende o cinema como um objeto plural, “que possui dimensões estéticas, cognitivas, psicológicas, sociais e envolve produção cultural, prática social e reflexão teórica - e como síntese entre arte, indústria, dispositivo e linguagem” (FANTIN, 2009, p. 207). A autora se ancora na filosofia para a compreensão dos conceitos de imaginação e imaginário. Kant, Sartre e Bachelard são alguns dos filósofos que alicerçam a análise da autora que compreende o imaginário como “dimensão coletiva da imaginação, ou como acervo do imaginado” (FANTIN, 2009, p. 210).

A escolha em trabalhar com o grupo focal infantil se deu, segundo a autora, por influência de estudos que sugerem que o estímulo à imaginação e à fantasia proporcionados pelo cinema são potencializados nas crianças, pois as crianças seriam dotadas de pensamentos simbólicos específicos e de inversão do olhar. A pesquisadora utilizou os estudos de recepção para pensar o método de aplicação de questionários e entrevistas com crianças brasileiras e italianas de diferentes classes e faixas etárias.

Foram 210 crianças no total, sendo 150 brasileiras e 60 italianas. A diferença no nível das respostas entre as crianças brasileiras e italianas foi compreendida por Fantin ao se comparar o currículo escolar de ambos países. Enquanto as crianças italianas possuem aulas de artes e linguagens desde o ensino fundamental, as brasileiras não possuem nenhum contato teórico e prático com estas questões, o que justifica o resultado das entrevistas, nas quais se percebe um empobrecimento da capacidade de reflexão e elaboração de ideias a respeito do tema por parte das crianças brasileiras. Como resultado do trabalho, a autora conclui que o cinema tem duas frentes de atuação no imaginário infantil, “num espaço de mediação entre o visível e o invisível” (FANTIN, 2009, p. 221): uma no âmbito da consciência, do entendimento de si, e outra no sociopolíticocultural, no entendimento do mundo, sendo um rico instrumento de pesquisa e educação.

Mauro de Araújo Menine JR. (2009) buscou compreender as relações entre cinema, imaginário e identidade na obra de Win Wenders, mais especificamente em *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso), de 1975. O autor se propôs a fazer uma leitura crítica sobre as representações identitárias e de sua operacionalização, pensando nos filmes como “reprodutores de sentidos à memória, aos mitos e às histórias de uma determinada geografia imaginária” (MENINE JR., 2009, p.1), mas também como produtores de sentidos.

Menine Jr. encontrou na filosofia de Nietzsche, Deleuze e Jean-François Lyotard, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty o entendimento do cinema e do imaginário. Nos escritos de Stuart Hall e Rossini fincou as bases para a compreensão do conceito de identidade como uma categoria localizada no mundo simbólico.

O filme analisado pelo autor é considerado um *road movie*, o último filme de uma trilogia²⁶ sobre as representações do imaginário e da identidade alemã e, segundo o pesquisador, também sobre a “decadência do cinema enquanto linguagem atrelada a uma [est]ética do passado” (MENINE JR., 2009, p. 9). Segundo o pesquisador, Wenders em suas obras posteriores continuaria na trilha destes mesmos temas, porém de forma menos melancólica.

²⁶ O filme faz parte de uma trilogia composta pelos filmes *Movimento em Falso* (1975), *Alice nas cidades* (1974) e *No decorrer do tempo* (1976), todos com direção de Win Wenders.

As marcas identitárias do cinema brasileiro contemporâneo foram analisadas no artigo “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”, escrito por Miriam Rossini (2007). Há um conjunto de películas ancoradas em estéticas e narrativas que, segundo a autora, visam agredir os espectadores, como os filmes analisados em seu artigo: *O invasor* (2001), de Beto Brant, *Cidade de Deus* (2001), de Fernando Meireles, *Amarelo manga* (2002), de Cláudio Assis e *Contra Todos* (2004), de Roberto Moreira.

Com o intuito de refletir sobre estas produções e fazer um gancho com os movimentos do cinema brasileiro dos anos 1960 e 70, respectivamente Cinema Novo e Cinema Marginal, a autora referencia a pesquisa do historiador Marc Ferro (2002) ao afirmar que um filme é sempre testemunho do presente, independentemente de seu gênero ou objetivo. Os autores Stuart Hall, Barthes e Bourdieu também são citados ao longo do artigo, para reforçar a argumentação. A autora também se propõe a observar o visível e o invisível nos filmes analisados, pensando o que se exclui como componente do imaginário. O conceito de imaginário não é discutido pela autora, embora utilizado em diversos momentos, ele não é definido, é dado como sabido e compreendido.

Rossini cita “A estética da fome”, manifesto de Glauber Rocha, para buscar as origens do discurso sobre a exclusão no cinema brasileiro, mas observa que o cinema contemporâneo, diferentemente do Cinema Novo, não questiona mais os motivos da exclusão e nem seus limites, mas simplesmente a vê como dada. Desta forma, aborda a questão de forma simplificada, muitas vezes reducionista e estereotipada. Assim, a sujeira e a feiúra se inserem nos filmes como forma de agressão ao espectador no intuito de chamar sua atenção. Embora distintos em temáticas e estéticas, as obras analisadas no artigo, segundo a pesquisadora, teriam sim em comum a herança do Cinema Novo, porém elas seriam repetitivas, correndo o risco de esvaziar o discurso e a denúncia e viciar a forma.

A tese de doutoramento de Bruno Costa, defendida em 2011 na PUC RS, intitulada *Manifestações do Imaginário no Cinema Contemporâneo*, se propõe a compreender e analisar o conceito de imaginário desde sua gênese e fazer um exercício hermenêutico propositivo, visando sustentar análises fílmicas. A primeira parte

de sua tese é dedicada a uma genealogia do conceito de imaginário. Seus estudos se iniciam em teorias oriundas da Grécia antiga, com Platão, quando surge a ideia de separação entre imaginário e realidade e do binarismo entre o mundo real e o mundo ideal. O autor transita pela filosofia em teóricos como Nietzsche, Heidegger e Sartre, passando por Vattimo, Kracauer, Castoriadis, Iser, ao tratar da fantasmagoria, e Benjamin, dentre outros. Nas teorias surgidas no século XX, trabalha a queda das certezas, o aprofundamento e a valorização teórica do conceito de imaginário, assim como a nova relação de observação que molda os regimes de visibilidade da modernidade e que possibilitou, não só o surgimento, mas o sucesso do cinema. Também consta na tese uma reflexão sobre as relações entre realismo, modernidade e cinema.

Os filmes analisados por Costa foram *Bastardos Inglórios* (2009) de Quentin Tarantino, *Paranoid Park* (2007) de Gus Van Sant, *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), ambos de Lars Von Trier. Nas análises, o autor buscou compreender a importância em relação ao rearranjo do eixo imaginário-real-fictício, determinante para as manifestações do imaginário contemporâneo no cinema pós-moderno. “Trata-se, pois, de um estudo comunicacional que joga luz na sociedade midiática ou sociedade da comunicação. Os filmes, neste contexto, são tomados como pontos de contato com os imaginários, envolvidos na hipercirculação de signos e significados que constitui o midiático” (COSTA, 2011, p. 14). Elementos intra e extra-diegéticos foram observados na análise fílmica, na qual se preferiu observar os pontos de contato com as significações imaginárias que circulam na sociedade contemporânea.

“O Imaginário da Laje e as formas do sensível” (2012) é o nome do artigo de Ivana Bentes. Neste trabalho a pesquisadora se debruça sobre o documentário *Depois rola o Mocotó* (2009), realizado para o programa DocTV, dirigido por Debora Herszenhut e Jeferson Oliveira e filmado na Favela da Grota, dentro do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro. A intenção de Bentes foi analisar as formas utilizadas no documentário para representar o imaginário do morador da favela, um retrato de pessoas singulares e de espaços reais e simbólicos, como a laje dos barracos e todo o imaginário em torno dela.

A autora não define ou cita o conceito de imaginário ao longo do artigo, menciona o termo algumas poucas vezes e o utiliza de forma tão comum como se este já estivesse naturalizado. Seu método de análise privilegia as descrições das ações e linguagens, enquadramentos, movimentos de câmera, tempos e ritmos. O olhar no documentário também é observado. Bentes conclui que, em *Depois rola o Mocotó*, os diretores não reduzem os personagens a tipos ou cristalizações sociais, pelo contrário, foge-se de rótulos, uma vez que os personagens possuem autonomia e vivenciam a favela de forma singularizante, enquanto o espaço é representado com naturalidade e não com estranheza.

Tânia Montoro (2006) em “A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo”, motivada pela diversidade das representações de personagens femininos e masculinos que provocam alterações nos papéis sociais convencionalmente designados aos sexos, dialogou com abordagens culturalistas e feministas presentes na teoria do cinema para desenvolver sua investigação. Com o intento de compreender as relações que se estabelecem entre cinema e cultura, a pesquisadora se voltou para filmes que revelam o imaginário feminino no cinema e na sociedade espanhola.

No cinema, essas transformações identitárias atingem espaços do imaginário, quebrando os moldes dos papéis e dos corpos, criando mutações representacionais com personagens femininas transgressoras da ordem representacional. (...) personagens são apresentadas ao público por meio de um ponto de vista que privilegia a pluralidade representacional do universo feminino como objeto de significação. (MONTORO, 2006, p. 33)

Os conceitos de identidade e representação foram fundamentais para Montoro (2006) pensar a construção desse imaginário, se utilizando de uma metodologia de análise que conjuga três níveis dos processos de representação²⁷. A autora analisou a sexualidade, o mundo laboral e o papel social da mulher em filmes de curtas e longas-metragens da produção audiovisual contemporânea espanhola.

Esta amostragem de estudos demonstra a variedade de temáticas, formas de

²⁷ Esta metodologia está explicada no capítulo metodológico desta dissertação.

abordagens e de conciliações possíveis de serem feitas com a articulação entre os conceitos cinema e imaginário. Aponta, também, a diversidade de pesquisas realizadas e a abrangência de abordagens e de campos a serem explorados.

Devido à proximidade temática e à semelhança de objetivos propostos, das investigações comentadas acima, o trabalho sobre o imaginário feminino no cinema espanhol, desenvolvido por Tânia Montoro (2006), é o que mais se aproxima do que desenvolvemos nesta dissertação, principalmente em relação ao arcabouço teórico metodológico utilizado, no qual relacionamos as noções de cultura e identidade aos estudos culturais e feministas e aos estudos do imaginário no cinema.

Nos próximos tópicos, discutiremos as relações entre o imaginário e os estudos culturais e a crítica feminista no cinema.

2.2 Imaginário e Estudos Culturais

É o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos (...) Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar. (MARX e ENGELS, 1973, p. 70)

Ao se propor a uma análise de construções e circulações de processos imaginários em obras cinematográficas, os estudos culturais da comunicação se apresentam como eixo teórico fundamental a ser utilizado no estudo; uma vez que pensar em imaginários é pensar em culturas, em representações, em femininos e masculinos, em repertórios imagéticos e sonoros que ancoram o cinema.

Os estudos culturais da comunicação tiveram início na década de 1950, com influência do marxismo, da semiótica (Roland Barthes), e, posteriormente, dos estudos feministas e da crítica cultural e racial. Estes estudos configuraram diversos conceitos como o de cultura, por Raymond Williams; o de hegemonia e ideologia, por Antonio Gramsci; o de incursão, por Michel de Certeau; o de ideologia e linguagem, por Valentin Volochinov; o de conhecimento e poder, por Michel Foucault; o de carnaval e cultura popular, por Mikhail Bakhtin; e as noções de *habitus* e campo cultural, por Pierre Bourdieu. Estes conceitos foram as bases em que se assentaram os estudos culturais.

Nascidos no mundo anglófono, os estudos culturais tiveram em sua origem a preocupação de prover autonomia relativa à cultura. Três obras seminais são consideradas seus pontos de partida *As Utilizações da Cultura (1957)*, de Richard Hoggart, *Cultura e Sociedade 1780-1950 (1958)*, de Raymond Williams, e *A formação da classe operária inglesa (1963)*, de E. P. Thompson. Posteriormente, Stuart Hall juntou-se ao grupo, dividindo a paternidade dos Estudos Culturais quando dirigiu o *Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, na Inglaterra, onde se formou o berço dos estudos culturais. Os estudos culturais logo se disseminaram pela Europa, América do Norte, América Latina, Ásia e África, se tornando uma das principais vertentes teóricas das ciências humanas na atualidade.

Os estudos culturais, inicialmente, eram ao mesmo tempo um projeto político e teórico, vislumbrava-se a transformação da realidade social a partir de suas investigações, assim como o marxismo em sua origem.

Com metodologias de pesquisa híbridas e plurais, cada pesquisador desenvolve formas para melhor aprofundar sua investigação e buscar suas fontes. Neste aspecto, estes estudos se tornam de difícil definição, por seu ecletismo e pelas variantes que apresentam em cada parte do mundo em que se apresentam seus adeptos. Os estudos culturais são inter, multi, antidisciplinares, relacionam disciplinas como a literatura, a sociologia, a antropologia, a história, as ciências políticas e a comunicação. Propõem a quebra das fronteiras disciplinares e a desfragmentação do conhecimento.

A partir de meados da década de 70, os pesquisadores da cultura intensificaram seus estudos sobre os meios de comunicação de massa, “vistos não somente como entretenimento, mas como aparelhos ideológicos do estado” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 160). Neste ponto, percebe-se a forte influência das teorias de Bourdieu. Ainda nesta década, os estudos de “recepção e a densidade dos consumos midiáticos começam a chamar atenção” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 161), passando a importância da leitura da mensagem para como o receptor recebe a mensagem.

A classe operária, os migrantes, o cotidiano, a relação da literatura e outras linguagens e as audiências são temas recorrentes em que se debruçaram (e ainda se debruçam) os culturalistas, como intento de captar a dinâmica da cultura nas sociedades contemporâneas. A multiplicidade de objetos de investigação é

característica dos estudos culturais, uma vez que ampliaram o conceito de cultura, e, conseqüentemente, o seu campo de atuação.

Esses pesquisadores estão menos voltados para as especificidades das mídias e da linguagem cinematográfica do que para o estudo das representações e imaginários que se apresentam nelas. Muitas vezes, a pouca dedicação às estruturas de cada meio leva à omissão das características específicas das linguagens, da forma como se chega às sensações e sentimentos provocadores de sentidos. Por isso, há a necessidade de complementação teórica em outras áreas para uma análise mais aprofundada e ampliada das obras artísticas e dos meios de comunicação.

Sobre o método de análise das obras de arte Williams comenta:

Trata-se de fato de uma atividade e de uma prática, e suas formas somente são acessíveis por meio da percepção e da interpretação ativas, embora algumas artes possam ter a característica de um objeto singular. Isso faz com que as notações, em artes como o drama, a literatura e a música, sejam apenas um exemplo específico de uma verdade muito mais abrangente. O que isso demonstra é que devemos, na prática da análise, romper com o procedimento habitual de isolar o objeto e então descobrir seus componentes. (WILLIAMS, 2005, p. 223)

Raymond Williams afirma que os estudos culturais não possuem uma metodologia de análise clara para as obras de arte, como o cinema, e que nem deveriam ter. Porém, se propõe a discutir como seria possível analisar uma obra a partir da perspectiva dos estudos culturais, levando em conta o conceito de cultura como eixo central e tratando o objeto como produto cultural.

Para esses teóricos, a compreensão das artes não está presa somente ao que é legitimado com tal título, qualquer atividade humana que esteja ligada a manifestações estéticas é vista como arte. As artes, segundo esta vertente, fazem parte do cotidiano e também “formalizam experiências vividas, ao mesmo tempo em que participam ativamente do processo de incorporação e atualização de modos de vida” (SILVA, M., SACRAMENTO, 2010, p. 11). Para uma análise de produções culturais, é preciso investigar sua origem, para reconhecer experiências, sentimentos, representações e imaginários desta determinada sociedade. A partir daí, observar as formas com que estes elementos se inserem na obra. Para os culturalistas, as obras de arte, ou

produções culturais, como o cinema, são vistas como produção coletiva, de determinados tempo, local e cultura.

Um dos fundamentos dos estudos culturais é a compreensão do conceito de cultura que, em um primeiro momento, tem a conotação de “domínio das ideias” e posteriormente, “é mais deliberadamente antropológica e enfatiza o aspecto de ‘cultura’ que se refere às práticas sociais” (HALL, 2003, p. 127). As questões de gênero, raça e etnias posteriormente foram colocadas em pauta, transversalizando as questões de classe.

Stuart Hall (2003) afirma a importância da história individual e social para a formação da identidade cultural do sujeito dentro da sociedade. Passado, presente e futuro se ligam numa “linha ininterrupta”, em que as identidades influenciam na forma de agir, no imaginário e na interpretação do mundo, conferem significados e sentidos à vida social e cotidiana. Portanto, os estudos da história cultural e das representações sociais e audiovisuais caminham juntos e são fundamentais para leituras dos estudos culturais.

A ideia de uma identidade única e imutável há muito não é mais acolhida por estudiosos desta vertente de análise da cultura. São múltiplas as formações das sociedades, não existe mais uma identidade nacional, mas diversas possibilidades de identificações. Países com forte diversidade cultural, como os latino-americanos, por exemplo, sentem mais fortemente estas identidades multifacetadas.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Na realidade, em qualquer sociedade, mesmo a mais distante e de cultura mais “preservada”, os indivíduos possuem distintas possibilidades de identificação pessoais, profissionais, de gênero, de geração, de gostos e nacionalidade. Sodré (1999) ressalta que mesmo as identidades sendo imaginárias, o uso do processo de identificação como realidade pode ser utilizado de forma concreta, de acordo com

necessidades estratégicas, políticas e simbólicas. Poderíamos incluir, também, as necessidades econômicas.

Embora muitos esforços sejam voltados para se tentar manter velhos símbolos, as representações se baseiam em conveniências, de acordo com necessidades, muitas vezes de mercado, para se incentivar o consumo. Porém, ao tentar repetir certas narrativas, ignora-se a vivência da sociedade que é cambiável e dinâmica e a tendência é se reproduzir padrões ao longo dos tempos.

O que se vê são pessoas singulares que compõem sociedades invisíveis, sociedades que somente se materializam na existência destas pessoas. “No fim, tudo o que se pode afirmar sobre as formações sociais baseia-se em observações de pessoas isoladas e de seus enunciados ou produções” (ELIAS, 1994, P. 81). É na identificação com estas manifestações isoladas, pontuais ou grupais que se dá a sensação de pertencimento ao grupo e à nação.

Quando tratamos de uma parcela da sociedade, a diferenciamos das demais e, na diferenciação, observa-se sua posição em relação às outras. Esta oposição se dá tanto em relação às diferentes classes sociais, como em diferenciações de gênero, raças, orientação sexual e afetiva e de faixa etária. Como, por exemplo, os velhos em oposição aos jovens. Elias descreve uma situação que exemplifica esta afirmação:

Era professor convidado em uma universidade alemã e recebi um convite para o jantar de um colega que estava na plenitude de sua vida. Antes de comer, enquanto tomávamos um aperitivo, ele pediu que eu sentasse em uma poltrona moderna de lona, muito baixa. Quando sua esposa chamou para que sentássemos à mesa, levantei-me e meu anfitrião olhou-me surpreso e talvez um tanto desiludido. ‘Você está em boa forma’ disse ‘não faz muito tempo jantou aqui conosco o velho Plessner. Se sentou nesta mesma cadeira, mas não conseguia se levantar por mais que se esforçasse. Você precisava ter visto. No final tivemos que ajudá-lo.’ Meu anfitrião ria sem parar: Ah, Ah, Ah! ‘Não podia se levantar.’ Se torcia de rir. É evidente que também neste caso a identificação entre o não velho e o velho é difícil. (ELIAS, 2001, p. 81-2)

A diferença quando traduzida em desigualdade na relação entre “estabelecidos e *outsiders*”, analisada por Norbert Elias (2000), é manifestada de várias formas, por meio de denominações e termos que estigmatizam o “outro” e inclusive por meios mais violentos. O outro é aquele que não corresponde aos padrões de corpo e comportamento colocado como a norma, como o “normal”. Estar fora do padrão de

normalidade, ou seja, do padrão midiático globalizado, gera consequências e reações, que explicitam formas de estigmatização, exclusão e de violência simbólica.

Para Bourdieu, a violência simbólica se dá por meio de instrumentos estruturados e estruturantes da comunicação, com o intuito de impor a dominação e a “domesticação” dos dominados. As lutas simbólicas são produzidas por diferentes classes sociais ou grupos que visam conquistar o poder de definição do mundo conforme seus interesses e ideologias. Essas batalhas podem ser travadas diretamente, na vida cotidiana, ou indiretamente, por meio das produções simbólicas, como no cinema, por exemplo. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7- 8). É por meio da violência simbólica que se impõem os assujeitamentos.

O assujeitamento é uma ação dos “*outsiders*”, que não detêm poder sobre os meios de produção simbólica, e sofrem a padronização e enquadramento dentro de comportamentos socialmente convencionados e aceitos pelos padrões hegemônicos.

A principal privação sofrida pelo grupo outsider não é a privação de alimento. Que nome devemos dar-lhe? Privação de valor? De sentido? De amor próprio e auto-respeito?

A estigmatização, como um aspecto da relação entre estabelecidos e *outsiders*, associa-se, muitas vezes, a um tipo específico de fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido. Ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a aversão - o preconceito - que seus membros sentem perante os que compõem o grupo *outsider*. (ELIAS, 2000, p. 35).

A condição de “estabelecido” outorga a este grupo um amplo poder e destacado lugar de fala. Menos importante que “o que” se fala parece ser quem fala e de que lugar se fala, “... a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (BOURDIEU, 1989, p. 11). O outro não só é visto como o diferente, mas também se vê desta forma, distanciado e distinto.

Os assujeitamentos analisados por Elias são comparáveis a comportamentos de jovens que estigmatizam a velhice, de heterossexuais homofóbicos, e a atitudes racistas e falocentristas ou machistas. Os estudos feministas nasceram como uma resposta ao mesmo tempo teórica e política aos assujeitamentos impostos ao universo

feminino. Trouxeram uma ruptura teórica que transformou o olhar dos estudos culturais, por levar o pensamento dos culturalistas ao âmbito pessoal, por expandir a noção de poder, por incluir as questões de gênero, sexualidade e subjetividade à pauta, ainda, e por abrir fronteiras com os estudos do inconsciente e da psicanálise.

2.3 Estudos Feministas e Cinema

Stuart Hall aponta o feminismo como um dos responsáveis pelo descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, questionando “a clássica distinção entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, o ‘privado’ e o ‘público’” (2006, p. 45-6). A família, a sexualidade, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, dentre outros assuntos, passaram a ser temas de discussão política e social, a subjetividade foi politizada, assim como a construção dos gêneros nas sociedades.

Ainda na década de 1960, Simone de Beauvoir (1967) observa que as mulheres são vistas como o estranho, o fora do padrão, por não pertencerem ao sexo masculino. A mulher é vista como “o outro do homem: ela é o não-homem, o homem a que falta algo” (LOURO, 1997, p. 44). Não faltariam exemplos para confirmar a importância dos estudos de gênero e feministas nos estudos culturais da comunicação.

As novas políticas de movimentos feministas, de liberação homossexual, de apoio às minorias, do movimento ambientalista, dentre outras, se intensificaram no pós 1968, gerando o declínio do prestígio das teorias ortodoxas marxistas. As teorias do cinema gradualmente se deslocaram das questões de classe social e de ideologias para incluir as questões de gênero, raça e sexualidade que ganharam força teórica na academia nas décadas posteriores. A crítica feminista no cinema cresceu, neste momento, encabeçada por grupos de ativistas que buscavam dar visibilidade relativa a temas de fundamental importância para a mulher, como a violência doméstica, a legalização do aborto, as relações de trabalho, etc., num mundo em que o pessoal é político.

Beauvoir influenciou o pensamento feminista de forma germinal. Em sua frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1967, p. 9), a autora reforça a ideia da

cultura como formadora da identidade feminina e refuta a determinação biológica da identidade como ancorada somente na divisão dos sexos. Com isto, desmistificou a submissão e a fragilidade como inerente biológico da mulher e mostrou que os valores culturais do feminino são estabelecidos nas sociedades. Essa frase resume, de certa forma, a essência de seu pensamento.

É importante observar que os estudos feministas, nos anos 70, legitimaram o uso da categoria de *gender* (gênero) com a intenção de distinguir entre o gênero (*genre* e *gender* na língua inglesa) como experiência biológica (isto é como sendo homem e mulher duas espécies definidas unicamente pelo sexo), e gênero como produto de construções sociais e culturais. (MONTORO, 2009, p. 4)

Advindas do ativismo feminista e da ampliação do conceito de cultura, as teorias feministas no cinema se caracterizam pela pluralidade. Os estudos feministas no cinema tiveram suas primeiras manifestações com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres, em 1972 (Nova Iorque e Edimburgo) e com textos do início da década de 1970 que analisavam os papéis das mulheres dentro das narrativas cinematográficas do cinema de Hollywood. Nestes textos, se criticavam posturas patriarcais, machistas, sexistas e representações estereotipadas da mulher. Grosso modo, observaram que há diversas formas de manifestação da assimetria entre feminino e masculino nos filmes, tanto hollywoodianos quanto europeus. Os clichês baseados em dualidades eram constantemente percebidos, quando a personagem feminina ou era a *vamp* usurpadora ou a virgem santa assexuada e sem desejos.

Angela Carter (1978) reitera a tentativa de representação no cinema hollywoodiano de mulheres ditas belas e sensuais, que omitem o fato de serem mulheres desejantes e com poder de escolha, mulheres que administram sua sexualidade e sua vida e não somente como corpos em uma vitrine intocável. Daí, surge um impasse, para a autora, a submissão não é sensual.

No bordel de celulóide do cinema, no qual a mercadoria pode ser olhada infinitamente e nunca comprada, a tensão entre a beleza da mulher, que é admirável, e a negação da sexualidade que é a origem de tal beleza, mas é também imoral, chega a um perfeito impasse. (CARTER, 1978, p. 60)

Os estudos feministas no cinema estiveram centralmente preocupados com as relações de poder entre o universo feminino e masculino, no sentido foucaultiano de poder, tido como uma prática social historicamente constituída, que impregna a cultura e o imaginário social, ao ponto de ser praticado diariamente, muitas vezes, sem ser notado.

Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona. E que funciona como uma maquinaria, como uma máquina social que não está situada em um lugar privilegiado ou exclusivo, mas se dissemina por toda a estrutura social. Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação. (FOUCAULT, 1985, p. 14)

Nas relações heterossexuais, por exemplo, força física é geralmente associada ao gênero masculino e pode ser vista como poder, poder de imposição, poder de mando, enquanto o gênero feminino é associado à fragilidade física e emocional, à dependência e ausência de poder de decisão.

Os estudos feministas foram responsáveis pelo resgate da cinematografia das primeiras cineastas ao longo da história do cinema, como Alice Guy-Blache, Lois Weber e Anita Loos, nos Estados Unidos, Aziza Amir, no Egito, Maria (Matilde) Landeta, no México, Gilda de Abreu e Carmem Santos, no Brasil, ressaltando a importância das mulheres também como autoras no cinema.

As teóricas feministas criticavam os estudos e teorias da autoria, centradas numa visão masculina, e buscaram uma visão autoral de uma perspectiva feminista. Sandy Fliettermann-Lewis reivindicava uma linguagem cinematográfica “capaz de expressar o desejo feminino” (LEWIS, 1996, p. 195), exemplificado por cineastas como Agnès Varda e Germaine Dulac.

O feminismo nos estudos culturais do cinema questionou as posições e profissionalização femininas nas indústrias cinematográficas e audiovisual em que geralmente delegavam funções de menos autonomia e poder às mulheres. Em outras palavras, dentro da hierarquia de produção audiovisual, as funções de menos responsabilidades e autonomia historicamente foram conferidas às mulheres.

Iniciado como uma forma de conscientização e denúncia de como a mulher era vista na mídia, a teoria feminista, trazida pelo “*Womanifesto*”, tinha interesses práticos de transformação. A intenção não era só teorizar, mas também criar conteúdos. Desta

forma o debate saiu da esfera pragmática e se buscou um aprofundamento teórico sobre a questão. Ampliou-se a discussão e pensar no olhar em geral abriu novas perspectivas ao se refletir sobre o olhar sobre a mulher e da mulher.

Em 1975, Laura Mulvey lançou o texto considerado seminal da crítica feminista do cinema, “Prazer Visual e Narrativa Cinematográfica”²⁸. Com forte influência da psicanálise, Mulvey lançou mão de teorias de autoria de teóricos não feministas, como Althusser e Lacan, com interesse na “relação entre a imagem da mulher na tela e a ‘masculinização’ da posição do espectador” (MULVEY, 2005, p. 381). A proposta teórica lançada pela autora no artigo, grosso modo, identifica três tipos de olhar no cinema: o da câmera, o do personagem e o do espectador. Para a autora, a narrativa cinematográfica induz o espectador a se identificar com o ponto de vista dos personagens masculinos, uma vez que a trajetória do olhar sobre o quadro induz a essa trajetória.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438).

Posteriormente, Mulvey foi criticada, e também fez sua autocrítica, por encaixar as espectadoras em um mesmo modelo e por ignorar as formas femininas de subversão do olhar. Em sua autocrítica, a autora reconheceu que havia desconsiderado os melodramas e a mulher na audiência. Porém, sustentou sua argumentação feita em 1975: “a ‘gramática’ do enredo coloca o leitor, ouvinte ou o espectador *com* o herói. A mulher espectadora no cinema pode fazer uso de uma velha tradição cultural que a adapta a essa convenção, o que facilita a transição de um sexo, o dela próprio para o outro” (MULVEY, 2005, p. 385). A espectadora, acostumada a assistir a obras em que os protagonistas são masculinos, se acostuma também a se identificar com eles. Porém, ao se deparar com obras em que outros protagonismos são apresentados, como mulheres idosas, por exemplo, a espectadora teria outros elementos de identificação e de projeção.

²⁸ Lançado originalmente em 1975 com o nome “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”. Em 1989, Laura Mulvey lançou “*Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, by King Vidor’s Duel in the Sun (1946)*”. (“Reflexões sobre ‘Prazer Visual e Cinema Narrativo’ inspiradas por *Duelo ao Sol* de King Vidor (1946)”) como resposta às críticas recebidas ao primeiro texto.

Teresa De Laurentis (1994), por sua vez, propôs a ampliação da discussão ao analisar os papéis sociais, a sociedade e a mídia, não se restringindo apenas à rivalidade masculino e feminino, vendo as diferentes possibilidades de femininos e masculinos, e, principalmente, a diversidade feminina. Abria-se espaço para uma visão mais ampla em relação aos universos de gêneros e às distinções dentro de um mesmo gênero, diferentes olhares femininos. A classificação em gêneros masculino ou feminino, segundo a autora, funciona como uma forma de rotulação do indivíduo, na qual suas ações passam a ser alvo de cobranças e devem corresponder a expectativas pré-constituídas relacionadas a cada um deles. Para a autora, seria necessário desvincular a relação imediata entre sexo e gênero, pensando o gênero como representação e como autorrepresentação, como produto de tecnologias sociais, como o cinema, e de discursos, práticas cotidianas, práticas institucionalizadas e epistemologias.

A seguir, farei uma série de quatro proposições, em ordem decrescente a partir da mais óbvia, que serão retomadas mais detalhadamente no decorrer da análise.

(1) Gênero é (uma) representação - o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.

(2) A representação do gênero e a sua construção - e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.

(3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça - na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental - em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou "aparelhos ideológicos do Estado". A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

(4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, e não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação. (LAURENTIS, 1994, p. 209)

A autora referiu-se à produtiva heterogeneidade do feminismo e convidou as feministas a pensarem sobre questões de enunciação e interpelação, a pensar sobre quem está fazendo os filmes e para quem se fazem os filmes. Nos filmes narrativos, pensar quem olha e fala, como, onde e para quem. Desta forma é possível pensar no

olhar trazido pelo cinema e refletir sobre o que seria o olhar masculinizado e feminilizado. A partir destas reflexões as teorias feministas do cinema passaram a analisar também a autoria feminina e pensar em como as autoras expressavam o imaginário feminino em suas obras.

É neste sentido que se desenvolve o trabalho de Elódia Xavier sobre o imaginário do corpo feminino na literatura brasileira de autoria feminina. O corpo feminino é, muitas vezes, responsabilizado por comportamentos misóginos que se justificam por sua fragilidade, imperfeição, susceptibilidade e etc. Responsáveis pela reprodução da espécie humana, os corpos femininos deveriam ser preservados para o ato de dar à luz. No século XIX, era assim que se pensava. Inclusive a prática desportiva era proibida às mulheres, na crença de que qualquer esforço tiraria sua energia e seria prejudicial para o corpo feminino gerar um filho. Restritas ao ambiente familiar e doméstico as mulheres não poderiam se ocupar das ciências e dos saberes.

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber. (XAVIER, 2007, p. 20)

O corpo feminino é *mídia*, valores culturais, padrões de beleza e de consumo são estampados nele, “o corpo é uma construção social, uma representação ideológica” (XAVIER, 2007, p. 21). Aqui se ressalta a desnaturalização do corpo, identificando-o como uma construção cultural.

O que se conclui é que foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 67-8)

As teorias feministas lançaram mão de diversas teorias para construir novas propostas de olhares, alteraram o foco essencialmente masculino, para se buscar o feminino, ou melhor, os femininos. Entre as próprias autoras, há discordâncias teóricas

o que deixa claro que não há uma teoria feminista, mas diversas, que não há um olhar feminino, mas inúmeras possibilidades de olhares, desejos, representações e imaginários.

3 Linguagem e Narrativa: um campo metodológico

O campo de cinema cresce e encolhe nas dimensões do campo mental. (...) O cinema compreende não somente teatro, poesia, música, mas também o teatro interior do espírito: sonhos, fantasias, representações: este pequeno cinema, que temos na cabeça. (MORIN, 1956, p. 207)²⁹

Os estudos sobre a análise da imagem são relativamente recentes. Roland Barthes (1915-1980) estudou a *semiologia da imagem*, as mensagens visuais. A imagem se tornou sinônimo de “representação visual”. A questão inicial de Barthes era: “Como o sentido chega à imagem” (BARTHES *apud* JOLY, 1996, p. 36) e a partir desse questionamento se buscou compreender os princípios fundamentais de se compreender os matizes e significados latentes em uma imagem fixa, sequencial e animada.

Um princípio essencial apontado é o da heterogeneidade presente no termo “imagem” que abarca diferentes signos icônicos e também signos plásticos (cores, formas, composição e textura). Também é ressaltada a característica de *signo analógico* da imagem, uma vez que a imagem é percebida como representação.

Martine Joly define a imagem como “algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 1996, p. 13). Portanto, para ser imagem, deve ser produzida e reconhecida por alguém, mesmo que seja “invisível” para outros sujeitos, no caso das imagens mentais. Nesta definição de imagem, inserem-se as mais diversas imagens desde as consideradas científicas ou médicas (como as fotos de satélite e as radiografias) até a imagem cinematográfica. Esta ampla definição abre um leque de possibilidades de métodos de leituras destas imagens.

Compreender melhor a imagem, desconstruir para reconstruir com mais propriedade, aumentar o prazer comunicativo das obras (JOLY, 1996) e verificar o

²⁹ (Tradução Nossa) Le champ du cinéma s'est élargi et rétréci aux dimensions du champ mental. ... Le cinéma fait comprendre non seulement théâtre, poésie, musique, mais aussi le théâtre intérieur de l'esprit: rêves, imaginations, représentations: ce petit cinéma que nous avons dans la tête. (MORIN, 1956, p. 207)

funcionamento de uma mensagem visual são algumas funções da análise da imagem. Saber quais são os objetivos de uma análise é fundamental para se munir das ferramentas necessárias para tal.

Barthes criou sua própria metodologia a partir do objetivo de pesquisar os signos da imagem. Para isso, utiliza-se de procedimentos clássicos da permutação, usados em lingüística, sendo dois deles o de *segmentação* e o de *oposição*. As interpretações devem levar em conta o que os elementos (cores, formas, texturas) *são* e, sobretudo, o *que não são*. Este tipo de interpretação exige a imaginação de quem interpreta, porém esta se baseia em dados verificáveis e com fundamento teórico, para não se tornar totalmente fantasiosa (JOLY, 1996).

O primeiro passo apontado por Barthes para a análise é a descrição da imagem, na qual é feita a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. A partir daí, pode-se observar o que Barthes denominou de “retórica da imagem” em relação ao seu poder de persuasão. No caso da imagem cinematográfica, além destes fatores, os movimentos de câmera, as sucessões de imagens, as montagens, os sons e as interpretações também são objetos de análise.

A metodologia de análise de obras cinematográficas, utilizada por Tânia Montoro em seu estudo intitulado “A construção do imaginário feminino no cinema espanhol contemporâneo”, se baseia nos instrumentos de análise descritos por Casetti e Di Chio, que sugerem um processo em três níveis:

O primeiro é destinado ao conteúdo do que é representado por meio das imagens e sons: os cenários, os figurinos, os personagens, os papéis e as ações que estruturam o drama, a forma como os objetos ocupam este ou aquele espaço no quadro. Um segundo nível é destinado à modalidade da representação – que aparece de forma peculiar, seja por meio de um ou de alguns detalhes ressaltados, ou pelos enquadres dos personagens, pela opção do que e quem está em primeiro plano, ou ainda pela captação das subjetividades da representação. E, por último, o nível da representação pelos estabelecimentos de nexos entre o que se vê, o que se viu ou ouviu, os indivíduos/personagens inaugurando novos comportamentos, ou os indivíduos/personagens prosseguindo com suas ações. (...) *el nivel de los nexos que, en la representacion cinematográfica, unen una imagen con la otra que la precede o que la sigue.* (MONTORO, T.; CALDAS, R.(org.), 2006, p. 22)

A análise da obra cinematográfica consiste em decompor os elementos constitutivos que são distintos do próprio filme, estabelecer conexões entre eles,

compreender como essas conexões criam um significado maior, reconstruindo o filme. “O filme é portanto, o ponto de chegada e de partida da análise” (VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A., 1994. pg. 15).

Os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar esta complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura.

Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada traslado implica em decisões e escolhas. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado de fora é tão importante quanto o que está presente. (ROSE, 2007, p. 343)

Na análise da imagem e especificamente da cinematográfica, o que está fora de quadro é tão ou mais importante do que está em quadro, o que os elementos *são* e o *que não são*, o que se pode ver e o que não se pode, o que é falado e o que é silenciado.

3.1 O Visível e o Invisível³⁰

O visível é o que se apreende pelos olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 28)

Entre tantos autores, Ferreira Gullar fala sobre o tema do olhar e de sua importância. Chega quase a afirmar sua primazia em relação aos outros sentidos. Esta concepção, à primeira vista, se aproxima do cartesianismo³¹ e incomoda. Porém, Gullar explica sua ideia em relação aos sentidos, ressaltando que eles não são independentes um do outro e cita Merleau-Ponty: os “sentidos se traduzem um no outro sem precisar de intérprete”, e completa: os sentidos “são meios diversos que o corpo humano dispõe para apreender a diversidade do real” (GULLAR, 1998, p. 231). Assim, aparentemente,

³⁰ Título homônimo à Obra de Maurice Merleau-Ponty.

³¹ Descartes foi um filósofo pictórico. Achava que qualquer conhecimento ou ideia, por mais simples que fosse, deveria ser demonstrado. Daí, pressupõe-se uma primazia do sentido da visão para Descartes em relação aos demais. Talvez, ao seu ver, olfato, paladar, audição e tato fossem menos precisos que a visão. (“Exercício 5. Descartes e os fotógrafos indiscretos - A dúvida e o Problema do Conhecimento.” P. 140-158. In: CABRERA, Julio. *O cinema Pensa. Uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Rocco: Rio de Janeiro, 2006.)

a inter-relação entre os sentidos não comportaria a supremacia de um em relação aos demais. Na obra audiovisual, em que imagem e som trabalham juntos, visão e audição estão em constante relação de soma e complementaridade.

Para Bachelard, a primazia da visão, “a menos sensual das sensações” (PESSANHA, 1998, P. 154), tradição advinda de Aristóteles e Descartes, coloca o sujeito em posição de espectador de um mundo visto homoganeamente. Para o autor, desconsidera-se a capacidade criadora do sujeito neste mundo e de absorvê-lo e significá-lo por outros sentidos.

Bachelard exacerba a importância da imaginação e se revolta com a sua definição como a simples capacidade de formar imagens do real. Para ele, “ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassem a realidade (...) É uma capacidade de sobre-humanidade” (PESSANHA, 1998, P. 154). A imaginação nos torna criadores do mundo, um mundo compartilhado no imaginário, criado a partir das representações sociais.

Merleau-Ponty chama atenção para o caráter material dado por Descartes à visão: “Os cegos, diz Descartes, vêem com as mãos. O modelo cartesiano da visão é o tacto” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 34), ou seja, há uma relação direta com a realidade. No sentido de que o tato é como a materialização do que se vê e o que se vê é tão material quanto o que se toca. A posição de Descartes ignora as diversas particularidades de quem vê e de onde se vê, uniformiza a imagem e, portanto, suas possibilidades de interpretação, sensibilização e análise.

O racionalismo de Descartes (1596 -1650) foi de extrema importância na consolidação de conhecimentos em um mundo de incertezas. No século XXI, as certezas parecem excessivas, o olho é cobrado constantemente, a poluição visual não dá trégua. Neste contexto, o cartesianismo se torna quase o oposto da necessidade de fuga, da necessidade delirante (devaneante) do artista criador.

Merleau-Ponty se volta para o olhar e sua importância nas relações entre o ser humano e o mundo que o cerca e cita Rilke, que por sua vez cita Leonardo da Vinci, que batizou o olho de “janela da alma”:

É necessário compreender o olho como ‘janela da alma’. ‘o olho... pelo qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de uma tal excelência

que quem se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza com as quais a vista faz permanecer a alma contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da Criação: quem os perde abandona esta alma numa obscura prisão, onde cessa toda esperança de rever o sol, luz do universo.' O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 65)

A experiência do olhar é, assim, fundamental na formação do sujeito e do que chama de alma. Por meio de sua “janela”, observa e é observado, se estruturando como sujeito criador e questionador.

Merleau-Ponty e Bachelard se aproximam no sentido de acreditarem que as experiências imaginárias possuem a mesma relevância que as vividas no cotidiano, ditas reais.

A relação individual do sujeito com a experiência de ver é fundamental. O visível passa pelo como se ver algo. O invisível pode ser visível para o outro, uma vez que algo chama sua atenção. Segundo Sérgio Cardoso, o “olhar” atento (“do etnólogo”), ao contrário do “ver” desatento, é capaz de identificar e sentir as fissuras, o escuso e o profundo:

(...) o ver conota ingenuidade no vidente, evoca espontaneidade, desprevenção, sugerindo contração ou rarefação da subjetividade...como para atestar as imposições do mundo, realçar o poder das coisas, sua jurisdição sobre o conhecimento. De outro lado, no olhar – que deixa sempre aflorar uma certa intenção, traz sempre um certo urdimento, algum cálculo ou malícia – as marcas do artifício sublinham a atuação e poderes do sujeito. Logo, portanto, reservamos – é o que fazemos normalmente uma para a visão involuntária, e outro para o ver deliberado – premeditado ou simplesmente intencional – deixando derrapar a perspectiva da gradação e romper-se o fio da sua continuidade.

A visão – a simples visão -, ainda que modestamente ciente de seus limites e alcance circunscrito, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e totalidade. (...)

Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, traça e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. (CARDOSO, 1998, p. 348-9)

O olhar curioso de Cardoso observa o imperfeito, o desigual, o profundo. O observador, após ser atravessado por uma obra, não tem como voltar à sua posição anterior, esta já não existirá mais, ele já se encontrará em outro nível, a experiência

trazida pelo olhar ativo o leva a este nível. Porém, é importante ressaltar a predisposição e a vontade necessárias do sujeito para a experiência do “olhar” acontecer, para o invisível lhe saltar aos olhos. O olhar conceituado é fundamental para o pesquisador de todas as áreas, mas principalmente para os que trabalham com imagens pictóricas e audiovisuais.

No que se relaciona diretamente ao cinema, pode-se considerar que o “fora de quadro” é o invisível e o que é enquadrado é o visível, pelo menos no que se refere ao denotativo e deixando os sentidos conotativos (em certos planos bastante evidentes) para outro momento. Noel Burch escreve sobre estes espaços do cinema, dentro e fora de quadro. Ele divide em “seis segmentos” os limites do quadro cinematográfico: são eles as duas laterais, direita e esquerda, os limites superior e inferior do quadro, o espaço atrás da câmera e o espaço atrás do cenário. O exemplo dado por Burch, que inclusive dá nome ao capítulo em que discute estes espaços, é o filme *Nana* de Jean Renoir, “este filme, desde sua primeira grande cena dramática (o encontro de Muffat e Nana), coloca como condição essencial ao seu desenvolvimento plástico, a presença de um *espaço-fora-de-tela*, cuja importância é igual à *do espaço-da-tela* (BURCH, 2006, p. 38).

Para fazer referência ao que está “fora-de-tela” (no enredo), há várias possibilidades analisadas pelo autor nas opções de Renoir sobre a forma dos atores se relacionarem com estes seis espaços. As primeiras citadas são as “entradas e saídas de quadro”. As saídas dos personagens podem ser: laterais; na diagonal (em direção à câmera); acima e abaixo, nos planos *plongée* e *contra-plongée* e nos planos com escadas; e para trás dos cenários pelas saídas por portas. Assim, “essas partes ganham corpo na imaginação do espectador, toda vez que uma personagem entra ou sai de campo”. Outra forma de se referir ao espaço fora de quadro são os olhares em *off*. Neste caso, “espaço e personagem invisíveis assumem uma importância tão grande quanto o que se vê. A terceira forma de determinar o fora de tela por Burch é “por intermédio das personagens que tem uma parte do corpo fora do quadro” (2006, p. 37-41). Ao enquadrar partes do corpo, se faz alusão ao que não é mostrado.

Burch cita ainda a importância do espaço concreto e do imaginário. Sendo o concreto o mostrado, o visível, e o imaginário invisível, o não mostrado, o imaginado

pelo espectador. Alguns espaços são posteriormente apresentados ao espectador, outros permanecem imaginários nunca virão a ser mostrados, outros nem existem concretamente. O espaço dito concreto, no audiovisual, é enquadrado pela direção, elaborado pela direção de arte e iluminado pela direção de fotografia.

A direção de arte no cinema é responsável pelo que é visível na tela (além dos atores), cenografias, figurinos e maquiagens dão tom à obra por meio de usos de estilos e paletas de cores pensadas em função da narrativa. Cada figurino e maquiagem precisam falar sobre o personagem que os usam, assim como cada cenário fala sobre os personagens que o frequentam. O invisível na direção de arte pode ser pensado pelo espectador e criado por sua imaginação de acordo com as sugestões visíveis na tela.

A direção de fotografia cria o visível e também sugere o invisível com seus usos de luzes, sombras e cores. A relação de cada cultura com a luz altera sua forma de ver o mundo. As escolhas na composição do espaço cênico, em qualquer tipo de representação, passam pela relação luz e sombra. Nesse sentido, Jacques Aumont, define três funções da luz na representação. A primeira, a “função simbólica”, “liga a presença da luz na imagem a um sentido” ((AUMONT, 2004, p. 173), por exemplo, em *Virgem na Igreja*, de Jan Van Eyck, quando nas anunciações, um raio de luz atravessa a tela revelando à Maria, por meio do Anjo Gabriel, a graça concedida pelo espírito Santo. A segunda é a “função dramática”, “ligada à organização do espaço, mais precisamente à organização do espaço como cênico” (*ibidem*, p. 174). Esta função se diferencia da anterior por ter uma preocupação com a verossimilhança, dar profundidade, por exemplo. Aqui, os raios de luz não são palpáveis quanto na função anterior e preenchem o ambiente sem demonstrar seu caminho, sendo Caravaggio é o exemplo usado pelo autor. A última função definida por Aumont é a chamada “função atmosférica”, “que não passa, talvez, de um longínquo bastardo da função simbólica, lá onde esta se torna fraca demais, já não responde a uma codificação forte, facilmente compreensível” (*ibidem*, p. 175). Com esta função, a luz adquire uma sutileza, em relação à função simbólica, embora mantenha o mesmo princípio. Aumont enquadra a luz difundida, “à la Rembrandt”, nesta última função.

A luz é pré-requisito para a visão e, portanto, o que se ilumina e o que se “deixa na sombra” é o grande segredo, como afirma o fotógrafo cinematográfico Henri Alekan. A sombra pode ser definida como um desconhecido recorrente, como o invisível que provoca a imaginação e que instiga o sujeito a querer conhecer mais.

3.2 As sonoridades

No contexto da linguagem audiovisual, o som não enriquece imagens, mas modifica a percepção global do receptor. (Angel, 2006, p. 276)

O som no cinema geralmente fica relegado a uma segunda classe de análise pelos pesquisadores e críticos em geral. Isto é um equívoco que gera trabalhos incompletos e inconsistentes. O cinema, uma vez que é audiovisual, trabalha com construções colaborativas indissociáveis entre os sentidos da audição e visão, não havendo, portanto, hierarquia de importância ou prioridade. Som e imagem juntos adquirem sentidos únicos, diferentes dos transmitidos por cada um isoladamente.

Angel Rodriguez utiliza o modelo de Schaeffer que estabelece quatro mecanismos diferenciados de escuta: “ouvir, escutar, reconhecer e compreender” (2006, p. 248). Para o autor, nestes verbos há a existência de uma gradação entre as formas de se perceber as linguagens sonoras que constroem seus sentidos, sendo que entre se ouvir e se compreender o som temos os dois limites entre as possibilidades de recepção sonora.

No início da história do cinema, quando não existia tecnologia suficiente para se sincronizar som e imagem, a necessidade de um acompanhamento sonoro era tamanha que havia interpretação sonora ao vivo, isso sem falar no som dos projetores que se espalhavam pela sala.

O som possui a capacidade de criar sensações espaciais de dimensão, distanciamento, aproximação e texturas. Assim como há o ponto de vista, há o ponto de audição, ponto espacial onde é posicionado o espectador em relação à paisagem sonora. Não necessariamente o ponto de audição será o mesmo do ponto de vista, pode-se intencionalmente separá-los com uma função narrativa. No mesmo sentido, a

sincronia audiovisual e a adequação entre tamanho do emissor do som e altura sonora podem ser quebradas.

No audiovisual, há três códigos sonoros que se diferenciam quanto à sua natureza e função narrativa, são eles a voz, o ruído e a música. Estes códigos podem vir de dentro ou de fora da imagem, os diferenciamos em sons diegéticos e não-diegéticos.

Falamos de som diegético quando sua fonte está no espaço da imagem a que pertence, ao mundo da história (voz dos personagens, em *off*, música de um rádio, ruído de uma porta) e de som não diegético para nos referirmos ao que os personagens não podem ouvir e, portanto, é próprio da narrativa (música sobreposta ou relato de um narrador extra diegético). (NORIEGA, 2003, p. 37)

Algumas funções narrativas do som no cinema são: criar um espaço dramático mediante a adequação do tom, da intensidade e volume ao espaço fílmico onde se desenvolve a ação; dirigir o olhar do espectador dentro de uma imagem; antecipar uma situação; completar as imagens reforçando seu sentido imediato ou contradizendo-os; ajudar a suavizar transições na montagem; outorgar informações sobre determinado objeto ou personagem.

Os diálogos dão voz aos personagens. No início do cinema falado, artistas como Charles Chaplin foram contrários ao uso da voz no cinema por entenderem que, ao falarem, os atores sofreriam um empobrecimento do que ele chamava a “arte da pantomima”. Chaplin temia que os intérpretes deixariam de passar sua emoção com o seu corpo e rosto, deixando o texto se sobrepor à interpretação (NORIEGA, 2003). Passados mais de 80 anos³³ do uso da voz no cinema, percebe-se a importância dela na interpretação. Não só o que é dito, mas como é dito é fundamental na compreensão, sensação e análise da obra.

Os diálogos caracterizam sociologicamente e psicologicamente os personagens; revelam seu mundo interior; informam sobre suas ações e intenções; intensificam conflitos dramáticos; apóiam, contradizem ou matizam o expressado pelos gestos e

³² Hablamos de *sonido digético* cuando la fuente del mismo está en el espacio de la imagen por que pertenece al mundo de la historia (voz de personajes, en *off*, musica de una radio, ruído de una puerta) y de *sonido no diegetico* para referirnos al que no puede oír los personajes y, por tanto, es propio del discurso (musica sobreposta o relato de un narrador extradiegetico). (NORIEGA, 2003, p. 37)

³³ O ano de 1927 é marcado como o ano da consolidação do cinema sonoro com o filme *The Jazz Singer*, da Warner.

ações, ou o mostrado nas imagens; estabelecem a estética e gênero do filme; dentre outras possibilidades. Os diálogos podem ser classificados como pausados, rápidos, literários, informativos, emotivos, narrativos e etc.

Ainda se tratando da voz, há a possibilidade de se utilizar a voz não diegética ou voz *off*. Esta pode proceder de um plano anterior ou posterior e que advém de um *raccord* sonoro; ser expressão das imagens mentais de um personagem que, por exemplo, lê um texto e não o verbaliza na diegese; construir uma ligação entre o narrador diegético, que insere fragmentos de caráter sumarial; ou ser uma voz não diegética identificável a um narrador que se dirige ao espectador.

Em 1908, foi feita a primeira encomenda de composição original para um filme específico. Quase 20 anos antes de se ter tecnologia para agregar som ao filme já se pensava na música como parte da narrativa. (NORIEGA, 2003) As músicas no audiovisual podem ser originais, quando a trilha é composta especificamente para a obra, ou adaptadas, quando músicas já existentes são adequadas ao filme. A outra possibilidade é se utilizar músicas prontas em parte ou na íntegra. A música audiovisual se difere em relação à sua fonte e, conseqüentemente, sua função narrativa. A música incidental é aquela que só os espectadores podem escutar, já a música diegética é aquela que espectadores e personagens podem escutar, é a que faz parte da ação interna dos personagens.

A maioria dos eventos musicais, de um ponto de vista ocidental, pode ser caracterizada a partir de diversas dimensões: melodia, que é a sequência de tons que nós podemos facilmente lembrar; a harmonia, que é o sistema que ordena a melodia; o ritmo, que é o tempo da progressão musical; o fraseado, que é a ligação e a separação das notas em unidades mais amplas; a dinâmica, que são as variações de sonoridade e velocidade; a forma, que são os padrões mais amplos de repetições; e a orquestração, que é a designação dos instrumentos para papéis específicos. Cada uma dessas características possui suas próprias convenções que, separadas ou combinadas, podem servir como indicadores culturais. (BAUER, 2007, p. 378)

De acordo com seus ritmos, harmonias, melodias, dinâmicas, formas e orquestrações, as músicas outorgam identidade estética à obra, expressam emoções e sentimentos em colaboração com as imagens, ritmos e os demais sons, facilitam a

transição de sequências, substituem ruídos ou os transformam, justificam ações dos personagens, identificam um personagem ou remetem a ele quando não está presente. Os ruídos *ou efeitos sonoros* no audiovisual “são uma série de formas acústicas absolutamente heterogêneas, cuja única característica definida, em princípio, é não pertencer às formas musicais nem às da fala” (RODRIGUEZ, 2006, p. 177). Os ruídos possuem duas funções básicas: a função representativa, que dá realismo e verossimilhança à representação que o texto fílmico faz da realidade, ou que teria lugar no conjunto de ruídos captados desta realidade; e a função expressiva ou dramática, que cria um ritmo em consonância ou dissonância com as imagens, chama atenção sobre um aspecto da realidade mostrada, simboliza um personagem ausente, se integra com a música ou se contrapõe a ela.

Dentre os sons de uma obra, talvez o silêncio seja o mais dramático, se inclui o silêncio nos elementos sonoros uma vez que o silêncio absoluto não existe. “O silêncio não é ausência de som, mas sim sensação de ausência de som” (RODRIGUEZ, 2006, p. 183). Mesmo no caso do filme mudo, a opção do silêncio é narrativa. O silêncio chama atenção por se distanciar do cotidiano ruidoso em que somos imersos. O silêncio funciona como o invisível, o que se omite, por sua grande importância.

3.3 O Tempo e o ritmo

Qualquer representação, mesmo imóvel, lida com o tempo. (AUMONT, 1995, p. 79)

O tempo é uma categoria inerente à obra cinematográfica. Porém, sua compreensão não é a mesma no cinema e na realidade. O tempo foi chamado por Santo Agostinho de “o que é perfeitamente familiar a cada um, mas que nenhum de nós o pode explicar aos outros” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 15-16). Falar que o tempo é relativo é um lugar comum, mas o porquê de ser relativo é o que advém e pode ser explicado em toda sua complexidade, como o fez Einstein em sua teoria da relatividade especial.

O tempo está presente em qualquer processo criativo, desde os momentos de concepção e produção das obras de arte. Tal processo pode durar dias, meses, anos,

até o momento de contemplação da obra em si, que possui variáveis de acordo com a natureza de cada uma delas e da disponibilidade do sujeito. O tempo 'espectatorial' pode ser totalmente definido a critério do espectador, quando se trata, por exemplo, da observação de um quadro ou de uma escultura, ou um tempo sugerido pelo próprio andamento da obra, como num filme, numa peça de teatro ou em uma música. A relação temporal entre obra e espectador é mais complexa quando se pensa em, por exemplo, um leitor que desfruta de um romance. Há o tempo interno da obra e o tempo de leitura das páginas, que é totalmente variável de acordo com cada um.

Com a facilidade da manipulação do vídeo (DVD, computadores e etc.), o cinema também se tornou mais 'manuseável', neste sentido. O espectador pode rever, parar e acelerar e desacelerar o ritmo da exibição das cenas, porém, há, como numa música, um tempo criado pelo autor. É sobre este tempo criado na obra cinematográfica que se baseará a análise do tempo nos filmes escolhidos.

A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolivelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora. (TARKOVSKI, 1998, p. 71-72)

Diferente da foto, o cinema exige a duração, o tempo, por menor que seja. "Inegavelmente a foto é esta fixação, essa mumificação (Bazin) do instante: do instante enquanto tal, enquanto qualquer e infinitamente circunstancial" (AUMONT, 1995, p. 90). Cinema não é um único instante, é o registro continuado, é a mumificação de vários instantes seguidamente.

O teórico de cinema André Bazin defendia o uso do tempo da cena como o tempo real da ação na montagem por meio de planos sequências. Aumont (1995), por sua vez, afirma que esta defesa baziniana do plano sem cortes se tornou ultrapassada com a possibilidade de se articular planos sem a perda da unidade temporal da cena. Embora essa possibilidade já existisse antes de Bazin escrever sua teoria, ela não parecia tão palpável.

Eisenstein foi autor de uma concepção praticamente oposta do uso do tempo na montagem cinematográfica. O autor acreditava, na força estética e narrativa de cada plano, o ritmo seria dado a partir da união deles, o tempo real não importa frente à força da imagem e das diversas possibilidades narrativas.

O cinema trouxe inúmeras possibilidades de se brincar com o tempo, inclusive a do falso *raccord*, que é a possibilidade de repetir a mesma ação, duplicando o tempo dela, “a mesma ação mostrada duas vezes seguidas, repetida de dois pontos de vista diferentes”. O falso *raccord* é considerado por Aumont “com certeza um dos mais curiosos e um dos mais inaceitáveis ainda hoje ao olhar da norma clássica” (1995, p. 106-7). Com o falso *raccord* o ritmo naturalista na narrativa é quebrado, coloca-se o valor do olhar observador dos personagens e se dá importância às diferentes possibilidades de perspectiva da ação. Eisenstein costumava fazer uso desta duplicação do tempo, é comum em seus filmes a repetição inclusive do mesmo plano, dando ritmo à cena, como na famosa cena na escadaria de Odessa, em o *Encouraçado Potemkin* (1925).

Burch ressalta a existência da elipse como possibilidade de narrativa cinematográfica. Pode ser uma elipse curta, de menos de um segundo, ou de alguns segundos, para demonstrar pequenos saltos na ação como, por exemplo, a subida em uma escada, onde o personagem aparece começando a subir os primeiros degraus e, em seguida, se encontra ao final dela, ou elipses mais longas e menos claramente mensuráveis, como, por exemplo, “dias mais tarde” ou “anos depois”. A forma de utilização da elipse e de demais *raccords* de tempo podem ser mais ou menos explícitas. Isso dependerá do estilo onde a estrutura está mais ou menos aparente, que seja mais ou menos acadêmico. O *flashback*, recuo no tempo narrativo para se contar algo do passado, e o *flash-forward*, ida ao futuro, são definidos por Burch como recursos narrativos emprestados do romance e que até então não haviam sido bem assimilados pelo cinema (BURCH, 2006, p. 27).

Uma composição musical pode ser executada de diferentes maneiras, e sua duração também pode ser variada. Neste caso, o tempo é simplesmente uma condição de certas causas e efeitos dispostos numa determinada ordem; tem um caráter abstrato e filosófico. O cinema, por outro lado, é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro. O ritmo, então, não é a seqüência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar. (TARKOVISKI, 1998, p. 141)

O realizador impõe um tempo, um ritmo à narrativa, e é o que há de mais particular a cada autor. “O diretor revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas” (TARKOVISKI, 1998, 143). Tarkoviski dirigia com maestria obras poéticas e com tempos únicos e discutia o fazer cinematográfico como um ofício que não deveria se basear nas demais formas de expressão artística, mas nas suas possibilidades intrínsecas.

O tempo dramático existe em função da narrativa e não necessariamente de uma busca do ‘tempo real’. “A revolução não é, certamente, a de produzir uma analogia mais perfeita do que o desenho ou a gravura, mas a de ser uma impressão do lugar e do momento, de fixar o tempo com o espaço” (AUMONT, 1995, p. 80). O diferencial do cinema não é, portanto, a possibilidade fictícia de se retratar a realidade em tempo real, mas sim a de criar tempos e realidades imaginários.

4 Analisando as Construções Imaginárias das Maturidades e Temporalidades Femininas

4.1 *Durval Discos* – Imaginário dos Extremos

Durval Discos foi lançado em 2002, dirigido e roteirizado por Anna Muylaert e filmado em São Paulo. É o filme de estréia em longas-metragens da diretora. Na equipe, técnicos e produtores experientes como a produtora executiva Sara Silveira, o diretor de fotografia, Jacob Solitrenick e o diretor de produção, Caio Gullane.

O longa, considerado de baixo orçamento, recebeu diversos prêmios, dentre eles seis Kikitos no Festival de Cinema de Gramado (2002) e o prêmio de melhor atriz para ETTY FRASER no Cine PE Festival do Audiovisual (2003), de Recife.

No filme, Durval (Ary França) é dono de uma loja de discos em vinil, mora com sua mãe, Carmita (ETTY FRASER). Sua loja fica na parte da frente da casa, não há porta ou outro tipo de separação física entre a casa e a loja, apenas a diferença de decoração e um grande portal nos faz identificar onde a loja termina e onde começa a casa.

Durval e Carmita convivem durante todo o dia. Durval se dedica à loja, enquanto sua mãe cuida da casa. Carmita até então era a responsável por todos os afazeres domésticos, mas, com o avanço da idade, aparecem o cansaço e as debilidades físicas que se evidenciam cada vez mais, refletindo também na qualidade de seu trabalho, Durval a convence a contratar uma empregada doméstica para ajudá-la. Célia (Leticia Sabatella) se candidata ao emprego, mesmo com o baixo salário oferecido. Após um dia de trabalho, Célia desaparece, deixando Kiki (Isabela Guasco), uma menina de cerca de 6 anos de idade, dentro de seu quarto (um quartinho nos fundos da casa principal), e um bilhete avisando que voltaria para buscá-la dentro de 2 dias. Durval e Carmita decidem cuidar da menina até a volta de sua suposta mãe.

Porém, passados alguns dias, descobrem que a menina foi sequestrada por Célia (a empregada) e seu bando e que Célia foi morta pela polícia em uma perseguição. Carmita começa então a tentar resistir à entrega da menina, Kiki, à polícia.

Durval, embora se mostre bem intencionado em resolver a situação, logo que tem conhecimento do caso, se vê atado ao desejo da mãe, Carmita, de permanecer com a menina, Kiki, por mais uma noite. Esta protelação da devolução da menina raptada chega ao limite quando Carmita, em um ato insano e desesperado, mata (com uma arma encontrada na mala de Célia, a empregada) Elisabeth (Marisa Orth), a funcionária da doceria (vizinha à loja Durval Discos), pois Elisabeth descobre que a menina está sendo procurada pela polícia. Por fim, Durval consegue contatar a polícia que chega a casa e a menina é entregue.

Após esta sequência noturna, vemos uma cena diurna em que a loja Durval Discos está sendo demolida por alguns poucos pedreiros, que usam marretas e outras ferramentas, e a maior parte da casa já virou escombros. O filme termina sem um final fechado, sem uma resolução para o destino dos personagens Carmita e Durval. A diretora não se preocupa em definir ou deixar pistas do que aconteceria com os protagonistas, após a situação limite vivida por eles e após a demolição da casa/loja.

Durval Discos apresenta roteiro linear, cronológico. Segue uma estrutura clássica, em três atos separados por dois pontos de virada. Sendo o primeiro ponto de virada a aparição da menina, Kiki, na casa, e, o segundo, a descoberta do sequestro por Carmita e Durval.

Com poucas locações, o filme apresenta somente algumas sequências externas, além das cenas na casa/loja e do plano-sequência de abertura, há apenas uma cena na fazenda, uma na loja de brinquedo e uma pela cidade de São Paulo, em que Carmita e Durval levam a garota, Kiki, para um passeio de carroça. A maior parte do filme se passa no interior da casa/loja.

Dentro da casa/loja, vê-se o uso mais constante de planos de aproximação, primeiros planos, planos médios e *closes*, o que insere o espectador na intimidade dos personagens. A opção pelo uso de uma iluminação amarelada passa a sensação de envelhecimento da imagem e da cena.

Com a exceção do plano-sequência de abertura do filme, até a entrada da personagem Kiki na trama, há poucos movimentos de câmera, o que transparece a calma e falta de ritmo no cotidiano de Durval e Carmita. Com o aparecimento de Kiki, a câmera ganha mais movimento, com *travellings*, panorâmicas e *handcams*. O ritmo

da montagem também se acelera, dando dinâmica e harmonia narrativa. A personagem infantil representa renovação, vitalidade e movimento, imprimindo agilidade narrativa.

A trilha sonora do filme se concentra em músicas diegéticas³⁴ e vários clássicos da MPB dos anos 1970 são tocados em LP nas vitrolas por Durval. A trilha musical contribui para a ambientação da loja e do quarto de Durval. Ao final, após a descoberta da verdadeira origem de Kiki, a menina, a trilha sonora se altera, provocando densidade de tensão no filme, com movimento sonoro incidental de sons agudos e percussão bem marcada, intercalada à trilha musical diegética. Os demais sons do filme, ruídos e diálogos, nos situam espacialmente em um ambiente urbano, com barulhos de buzinas de carros e freadas de ônibus, por exemplo, e, mais especificamente, em um ambiente paulistano, por meio dos sotaques dos atores.



IMAGEM 1

No filme, a perspectiva selecionada pelo narrador é a de Durval, ou seja, uma perspectiva masculina. Carmita ou as demais personagens femininas são vistas com estranhamento. É o ponto de vista dele que é descortinado ao espectador. O visível é então proposto a partir do que é visto por Durval, as perspectivas de Carmita e de Kiki são invisíveis ao público. A câmera vê o que Durval vê. Observa-se, em relação à sonoridade, que a tensão gerada pela trilha sonora na segunda parte do filme reflete a tensão vivida por Durval e não pelas demais personagens.

³⁴ Ver item 3.2.

O filme começa reforçando o contraste entre dois ambientes, o rural, onde vive a menina, Kiki, e o urbano, onde vivem mãe e filho e onde se concentra a trama fílmica. O contraste se edifica no visual e no sonoro, uma vez que na fazenda só temos sons diegéticos em um ambiente bucólico em que passarinhos cantam. Uma grua sai de um *plongée* em plano geral do pasto, onde os cavalos correm, até chegar a um plano médio em que Kiki que está sobre uma cerca. Na cidade, a grua repete o mesmo movimento. Porém, neste ambiente, a câmera em plano geral registra prédios, fiações elétricas e asfaltos, com sons diegéticos de carros e outros ruídos urbanos misturados à trilha incidental (*rock* e guitarras). Em seguida, um plano sequência acompanha a movimentação das lojas até que passa a seguir um *skatista* que conduz a câmera a descer numa rua do bairro de Pinheiros em São Paulo. Neste plano-sequência (câmera em *steady cam*), entram os créditos iniciais do filme no cenário (placas, cartazes, letreiros, e etc.) e nos figurinos da figuração. Esta sequência finaliza quando a câmera enquadra a loja de Durval, onde Carmita está posta na janela de cima do sobrado (janela que futuramente identificaremos como seu quarto), e Durval na de baixo, na loja. Com isso, o espectador foi ambientado espacialmente. Somente neste plano a rua é invocada e se torna visível.

Durval Discos é uma loja de discos em vinil. Sua decoração é um misto de juventude e antiguidade, apontando certo desgaste temporal, paredes descascadas, cartazes desbotados, pinturas queimadas e etc. O cenário da loja aparenta ter influências de referências *hippies* e *punks* dos anos 1970 e 80 (Imagem 2). Estes mesmos objetos de cena compõem o cenário do quarto de Durval (Imagem 1). Estes dois ambientes estão em consonância com figurinos e penteados de Durval e destoam do restante da casa, que possui uma decoração em estilo clássico e conservador, com móveis que aparentam ser das décadas de 1940 e 50, como heranças de família. Há a identificação de Carmita com a cenografia em estilo tradicional e de Durval com a cenografia em estilos de movimentos da juventude, que no passado propuseram irreverência, mas que estão datados. O cenário é simples, uma típica casa germinada do bairro de Pinheiros em São Paulo. Os móveis e eletrodomésticos demonstram tempo de uso, possuem marcas e ferrugens. A loja fica na parte da frente da casa,

toma parte da sala de entrada. É um mesmo cenário, que comporta identidades tão distintas, seja no bairro, espaço público; seja na casa, espaço privado.



IMAGEM 2

A paleta de cores do filme transita entre tons de marrom e azul, em alguns momentos entram tons de rosa. São cores desbotadas e pouco vivas. O figurino de Kiki, a criança, destoa do restante, alterando esta paleta, com tons de vermelho e amarelo, trazendo mais vida para a direção de arte do filme.

O cenário contracena com as caracterizações estereotipadas dos personagens que o ocupam. Durval é um homem de aproximadamente 40/50 anos, solteiro, muito magro e com os cabelos grandes e volumosos, se veste como um roqueiro adolescente, parado no tempo. Usa roupas justas, camisas de bandas de *rock*, e tênis *All Star*, aparenta ser caseiro e com poucos amigos. Durval vive com sua mãe, Carmita, uma mulher de cerca de 80 anos, com sobrepeso, cabelos brancos com resquícios de uma tintura loira já saindo, usa roupas largas, vestidos florais desbotados, meias $\frac{3}{4}$ e sandálias. O filme narra, com as vestimentas, a vida comum e sem vaidade dos personagens, em sua rotina sem grandes emoções.

A loja de Durval só vende discos de vinil³⁵, enquanto a “onda” do momento (no ano de 1995, quando se passa o enredo), era o CD. A inadequação da loja aos tempos

³⁵ LP é a sigla para *Long Play* e é o mesmo que disco de vinil (material com que são feitos). Surgidos no final da década de 1940, os LPs ainda são fabricados, porém em pequenas quantidades e em edições

modernos é apresentada em vários momentos do filme, como, por exemplo, na cena em que o primeiro cliente entra na loja, e se espanta pelo fato da loja Durval Discos não vender CD e ainda estar “na era do LP”. A opção de manutenção do velho, do obsoleto, é colocada à prova a cada instante. O antigo é considerado ultrapassado e sem utilidade para os clientes que entram na loja, a maioria deles não entende o motivo de se manter o velho. Alguns poucos, porém, valorizam os LPs e os veem como relíquias, raridades, peças de museu. Como Carmita e Durval, que perambulam pelos extremos, Carmita por sua idade, seus modos, seu rosto, cabelo e etc., e Durval, além de sua aparência física, por sua opção de se manter vendendo objetos da indústria cultural que pareciam não sobreviver aos avanços tecnológicos.

No plano das relações entre as gerações, apesar de ainda predominar a desqualificação e o distanciamento do jovem em relação ao idoso, é possível identificar sinais de uma aproximação ou de uma valorização da velhice, conforme se observa na própria ascensão da figura do idoso. Assim como está se buscando a revitalização do centro antigo de São Paulo, parece também que a velhice está sendo restaurada como valor social. Nessa questão, em particular, o moderno dialoga com o velho. Já no plano das relações pessoais diretas entre o jovem e o idoso, os diálogos parecem mais constrictos e problemáticos.

Ainda que haja essa tentativa de miscigenação entre o velho e o novo em alguns planos, a circulação do idoso no espaço urbano é objeto de restrições várias. Em uma sociedade guetificada como a atual (Maffesoli, 1998; Sennett, 2001), os grupos sociais e etários possuem modalidades de circulação diferentes na cidade. Os lugares estão bem delimitados: há os espaços dos jovens, dos casais, das crianças e dos velhos. Dificilmente ocorre que um circule no grupo de outro. (CORREA, 2009, p. 98)

Na loja, uma das cenas com clientes em que Carmita participa explicita com o diálogo (abaixo) e encenação a forma infantilizada com que Carmita é tratada, mostrando o distanciamento nas relações pessoais existentes entre estas temporalidades, juventude e velhice, conforme identifica Correa, na citação acima.

Carmita: Bom dia!

Durval: Mãe, lembra dele?

Carmita: Não, não lembro.

Durval: É aquele rapaz que gosta do Chico

Carmita: Ah, o Alves?

Durval: Não, o Buarque

Carmita (cantarolando): Eu estava à toa na vida, o meu amor me chamou ...

para colecionadores. CD é a sigla para *Compact Disc*, discos de plástico que comportam músicas em arquivo digital, foram lançados no mercado no início da década de 1980, aos poucos estão sendo preteridos por outros formatos digitais. (Ehow Brasil. Disponível em: http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-cd-lp-ep-sobre_6205/. Acessado em: 12/12/2012)

Cliente: Ah, ela sabe, ela sabe.

Durval: É, MPB ela conhece bem, até 66, depois...
(Durval Disco, 2002, 16:06 – 16:30)

Durval e cliente falam entre si, como se Carmita não os escutasse. A menção a Chico Alves, cantor que emplacou sucessos nacionais entre as décadas de 1930 e 50, demonstra que suas memórias musicais são de um tempo que só existe enquanto lembrança. Durval sugere que sua referência musical não passa de 1966, a partir daí, segundo esta afirmação, nada de novo se afixou em sua memória. O cliente acha graça de Carmita, quando esta cantarola um trecho da música *A Banda*, de Chico Buarque, como se risse de uma graciosa criança e como se esta não percebesse seu tratamento.

A loja está em decadência, mãe e filho se preocupam com a entrada de recursos financeiros. A organização das finanças da casa é feita de forma sugestiva, deduz-se que Carmita, a mãe, seja a provedora da casa. É ela quem decide o valor a ser oferecido à empregada, é ela quem paga as compras na loja de brinquedos, quem acessa a poupança bancária para comprar presentes para Kiki, a menina, e quem decide a compra do cavalo. Durval recebe alguns pagamentos de clientes por discos vendidos na loja, mas em momento algum é colocado como alguém responsável pela administração familiar. Estes eventos levam a crer que a personagem de Carmita receberia alguma pequena pensão ou aposentadoria e que este seria mais um exemplo de família sustentada por uma mulher idosa.

Carmita não convive com outras mulheres ou homens de sua idade no filme, ela é a única desta faixa etária que aparece em toda a trama, é a minoria. Carmita é uma *outsider* (ELIAS, 2000) em um mundo onde não se identifica e nem é identificada com ninguém. A faixa média de idade dos demais personagens e figurantes do filme está entre os 30 e 50 anos de idade, com a exceção das duas únicas personagens infantis, a menina Kiki e Pedro Henrique, o neto da dona da loja de doces vizinha à Durval Discos.

Dentre os cinco clientes que entram na loja ao longo do filme, quatro são homens e um é mulher. A única personagem feminina é interpretada pela cantora Rita Lee, esta, que possui cerca de 55 anos, diz preferir pagar sua compra com cheque, enquanto Durval diz preferir receber em dinheiro. Ela o ignora fazendo o cheque assim mesmo e

saindo da loja sem se despedir. Rita Lee usa os cabelos pintados de vermelho brilhante, óculos de aros redondos, sua caracterização remete aos roqueiros dos anos 1960. Ela dá sinais de impaciência com Durval. É sugestivo o fato da personagem que mais se aproxima do período da velhice optar por pagar com cheque, sabendo que os cheques são uma forma de pagamento quase extinta, ou seja, uma coisa velha. A personagem de Rita Lee apresenta traços de juventude e irreverência em sua caracterização, mas em um corpo envelhecido e com comportamento que causa estranhamento. Dentre os personagens masculinos, se destaca o de André Abujamra denominado Fat Marley, por ser uma versão obesa e de pele branca de Bob Marley. Fat Marley, assim como Rita Lee, parece não estar em sintonia com o que se passa à sua volta. Chama atenção a opção de a única cliente mulher ser intransigente e pouco gentil.

Durval é o único a fazer alguma referência à idade de Carmita, quando diz que ela pode vir a ter um problema de saúde grave se continuar fazendo as tarefas de casa, pois não teria mais condições físicas para isso. Na reprodução do diálogo desta cena, percebe-se constrangimento e falta de traquejo de Durval ao tocar no assunto, como se fosse um tema delicado e não trivial.

Carmita: Não tá boa a comida?

Durval: Mãe você nunca mais fez aquela carne, hein?

Carmita: Aquela carne com cenoura?

Durval: Huhun.

Carmita: É que eu esqueci de comprar cenoura na feira.

Durval: E aquele outro doce lá?

Carmita: Doce de ovo queimado?

Durval: É, com calda.

Carmita: Eu esqueci como é que se faz.

Durval: E o feijão?

Carmita: Que feijão?

Pausa.

Durval: Ô Mãe, deixa eu te falar uma coisinha. Você não pensa em colocar uma moça para trabalhar aqui não?

Carmita (gritando assustada): Eu nunca pensei, aaa.

(toma o remédio)

Pausa.

Carmita: Fala! Pode falar!

Durval: Mãe, você já está velhinha, olha esta casa deste tamanho, é muita coisa. Ó, qualquer hora, escuta bem o que vou te falar, qualquer hora você pode ter um troço, viu.

Carmita (com a boca cheia): Troço, que tipo de troço?

Durval: Um troço, se cuida, é muita coisa.

Carmita: Mas que tipo de troço?

Durval: Troço de idade mãe, não sei um troço.

Pausa.

Carmita: Quanto é que estão pagando?

Durval: Na faixa de 300, 400, na casa de rico até 700.

Carmita: Eu vou pensar, vou pensar.

Durval: Vai pensar, né?

Carmita: É pra limpar?

Durval: É mãe, é pra limpar. Pra limpar, pra varrer, pra lavar, pra passar, pra arrumar, pra costurar. Ó, pra cozinhar. Pensa, não era bom? Hum?

Carmita: Se você quer, 100.

Durval: 100, mãe?

Carmita: É, 100 dá.

(Durval Discos, 2002, 00:09:30 – 00:12:00)

A câmera fica fixa em um primeiro plano que enquadra Carmita e Durval sentados à mesa, guarnecida com panelas, copos, talheres e pratos (Imagem 3).



IMAGEM 3

Com este enquadramento, a diretora posiciona os espectadores junto à mesa da cozinha, como cúmplices desta conversa e torna visível o que considera importante para a narrativa.

Carmita, ao longo da narrativa fílmica, dá sinais de esquecimentos e falhas na memória, nunca menciona nada de seu passado recente ou longínquo. Não há fotos pela casa, que poderiam ser marcas de sua história. O passado dos protagonistas é invisível ao espectador.

A aparência de Carmita é frágil, anda inclinada, corcunda.

A velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deterioração corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma

realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com consequências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se caracteriza por uma mudança irreversível. Trata-se de um declínio que invariavelmente desemboca na morte. (XAVIER, 2007, p. 86)

Carmita apresenta marcas físicas e psicológicas do típico “corpo envelhecido” descrito por Xavier. O corpo que traz o peso da impossibilidade de corresponder aos padrões estéticos e de vida estabelecidos pela mídia. Marginalizados, os corpos envelhecidos sofrem com a sensação da decadência física e com a dependência do outro, e, ainda, com o fato de que não são mais vistos como corpos desejáveis, mas pelo contrário, são vistos como corpos indesejáveis.



IMAGEM 4

Percebe-se uma vaidade singela na aparência de Carmita. Ela usa vestidos largos e desbotados, mas floridos, o cabelo branco está sempre penteado e com uma tiara. Fica nítida a falta de recursos financeiros para luxos como salões de beleza. Carmita, embora frágil, ao mesmo tempo é ranzinza e orgulhosa. Pela forma de se vestir, arrumar a casa e se portar, Carmita aparenta ter tido educação tradicional e conservadora, que mantém a disposição para encarar a vida e o trabalho.

Carmita é a responsável pelos afazeres domésticos, mesmo com a idade avançada, excesso de peso e a constante respiração ofegante. É ela quem se ocupa da limpeza, comida e roupas. Durval cuida da loja, então a mulher trabalha nos afazeres domésticos e o homem trabalha “fora”. Reproduz-se o padrão de comportamento de

casais tradicionais, mesmo se tratando de uma relação entre mãe e filho (Imagem 4). Não há menção ao pai de Durval ele é totalmente invisível na narrativa fílmica. Vem da menina, Kiki, a única citação a algum tipo de relação amorosa ou sexual direcionada à Carmita.

Kiki: O que vocês estão fazendo?
 Carmita: Estamos conversando, Querida.
 Kiki: Sobre o que?
 Carmita: É conversa de adulto.
 Kiki: Sobre sexo?
 Carmita: É, sobre sexo, Meu Amor.
 Kiki: Vocês dois são casados?
 Durval: Kiki, ela é minha mãe, né...
 Kiki: Mãe não casa com filho?
 Durval: Normalmente não, mãe não casa com filho.
 (Durval Discos, 2002, 57:43 – 58:20)

A criança, Kiki, demonstra desconhecimento de temas relativos à sexualidade e às leis morais sociais. Porém, sua questão advém de sua observação do cotidiano familiar compartilhado por mãe e filho, que, ao seu olhar não viciado, são apenas um homem e uma mulher, que poderiam formar um casal, mesmo pertencentes a diferentes temporalidades.

Há cenas cotidianas compartilhadas por Durval e Carmita, como um almoço, um jogo de cartas à noite e etc. Ambos, aparentemente, não possuem nenhuma atividade fora da casa/loja, suas vidas se concentram neste ambiente. Não fica claro se Carmita é aposentada ou se sempre foi dona de casa. A mãe circula entre a casa e a loja, conversa com os clientes e, em alguns momentos, atrapalha as vendas. É uma pessoa indesejada neste ambiente, o que se nota no tratamento impaciente do filho em relação à mãe, mas percebe-se que há carinho e cuidado do Durval pela mãe.

A funcionária da doceria que fica ao lado da Durval Discos, Elisabeth, é amiga de Durval e passa os intervalos de seu turno de trabalho com ele, na loja. Com aparência de 40 anos de idade, ela fuma e é naturalmente sensual. Seu figurino é simples, calça e camiseta, mas sempre ajustados ao corpo, avental e boné de uniforme completam seu visual. Não usa maquiagem, seu carisma está na espontaneidade.

Há três cenas de diálogos entre Durval e Elisabeth, eles falam sobre coisas corriqueiras, ele a seduz a todo instante, ela o recusa (Imagem 5). Os olhares ciumentos de Carmita são voltados para o filho quando ele se encontra com Elisabeth.

Ela não é bem vinda para Carmita, este sentimento culmina no seu assassinato, ao final do filme.



IMAGEM 5

Célia, a empregada e sequestradora, é uma mulher de cerca de 30 anos, rosto e corpo bonitos, usa figurinos românticos, longos cabelos loiros e cacheados, possui um certo mistério no olhar (Imagem 6). Assim como Elisabeth, Célia é assediada por Durval a todo instante, o que também desperta ciúmes de sua mãe. O ponto de vista do narrador identificado como o do personagem Durval se explicita nas cenas em que a câmera subjetiva acompanha os olhares de Durval sobre o corpo das duas personagens femininas que estariam dentro dos padrões de mulheres desejáveis expostos pela mídia. Este é um exemplo do que Mulvey chamou de “masculinização da posição do observador” (1983, p. 381), um olhar voyerístico do corpo feminino de uma câmera viciada. Mesmo o filme sendo produzido, roteirizado, dirigido, montado e cenografado por mulheres, a perspectiva da trama é a de seu protagonista, e, portanto, masculina.



IMAGEM 6

Carmita se empenha em ensinar Célia a fazer as tarefas de casa conforme os seus costumes, que são bem diferentes dos da moça. Carmita insiste que os afazeres domésticos sejam feitos de seu jeito, tem ciúmes de seus utensílios, como suas vassouras e etc. Carmita se percebe perdendo espaço dentro de sua própria casa o que a angustia, sublinhando a perda de espaços, uma característica da velhice feminina pouco explorada no cinema, mas que encontra ressonâncias no filme *Casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira.

Célia, por sua vez, tenta mostrar que Carmita não acompanha a moda nova nas arrumações domésticas, que esta é antiquada e ultrapassada.

Célia: Em casa de gente fina não se arruma mais a cama assim não.
 Carmita: Mas eu gosto assim!
 (Durval Discos, 2002, 21:10 - 21:20)

Célia espirra a todo instante enquanto varre a casa, demonstrando reações alérgicas diante da incapacidade de Carmita de conservar a casa livre de poeiras e ácaros. Carmita é colocada como alguém incapaz de desempenhar qualquer função útil dentro da própria casa.

Fica claro entre elas um conflito de gerações, Elisabeth e Célia são mulheres jovens, que sentiram o peso das transformações sociais do século XX, enquanto Carmita parece ter passado por essas transformações sem as perceber, reforçando antigos costumes aprendidos em sua infância e juventude. Ambas trabalham fora de

casa e parecem serem sexualmente ativas, ao contrário de Carmita. Elisabeth e Célia seriam exemplos do que Xavier (2007) denomina “corpos liberados”, mulheres conhecedoras de seus direitos e de suas funções na sociedade, enquanto Carmita carrega em seu corpo o peso da tradição e de sua história.

Kiki é uma menina de aparência saudável, é alegre e usa figurinos coloridos e de boa qualidade. Carmita se encanta imediatamente pela menina, enquanto Durval a princípio tenta não se envolver emocionalmente com ela. Kiki, diferentemente das demais personagens femininas da trama, não se apresenta como uma rival para Carmita. A menina traz movimento e vida àquela casa quase sem vida, em um claro exemplo de que a narrativa fala de temporalidades.

Carmita faz todas as vontades da menina, Durval se sente enciumado, vendo seu posto de filho sendo ocupado, perdendo seu espaço. Mas, aos poucos também é conquistado pela pequena. Carmita se alegra com a menina como se voltasse aos tempos de criança ou aos tempos em que a maternidade lhe conferia um lugar de destaque na relação familiar e social. Ambos brincam e se divertem com Kiki (Imagem 7).

Kiki é impulsionadora dos dois momentos visíveis em que Durval e Carmita transitam fora do ambiente doméstico, privado, e dos arredores. Em espaço público, os três fazem um passeio de carroça pela cidade de São Paulo e vão à loja de brinquedos. A vida de mãe e filho ganha mais motivações.



IMAGEM 7

Quando Durval e Carmita tomam conhecimento da verdadeira origem de Kiki, inicialmente a reação de ambos é de espanto e dúvida. Porém, em seguida, passam a agir de forma oposta, Durval deseja resolver a situação racionalmente, enquanto Carmita tenta omitir o fato e age com descontrole emocional. Nota-se aqui o imaginário da associação entre o feminino e a emoção e entre o masculino e a razão, assim como entre juventude e razão, velhice e insanidade.

Carmita se desespera quando Durval diz que entregará a menina e impede Durval de telefonar para a polícia. Carmita se aproxima da loucura, compra um cavalo de um carroceiro e o coloca dentro de casa, assassina Elisabeth, veste a menina de bailarina e se arruma como se fosse a uma festa, joga a chave da porta de entrada da casa no vaso sanitário e corta a fiação do telefone. Tudo para impedir que Durval entregue Kiki e a devolva à sua mãe.

Carmita está em processo de perdas constantes e abruptas: de vitalidade, de saúde, de memória, de espaço, de relações comunitárias e de sua utilidade dentro de casa e de seu papel de mãe em relação ao filho, que passa a cuidar mais da dela do que o inverso. Kiki, ao contrário, está em processo de ganhos, tem saúde, está em fase de crescimento físico e psicológico, desenvolvimento cognitivo e possui a vida toda pela frente. Kiki representa vida para Carmita, que se encontra perto da morte e não quer perder a nova vida. Isto explica a paixão de Carmita por Kiki e seu desespero quando se anuncia mais esta perda.

A menina Kiki continua brincando, não percebe o que está acontecendo. Kiki e Carmita estão na mesma sintonia. Dentro do quarto estão Kiki, vestida de bailarina sobre o cavalo; Elisabeth, morta sobre a cama e coberta por um lençol; Carmita, com figurino de festa e um chapéu de gala. Kiki, de cima do cavalo, pinta a parede usando a vassoura como pincel e o sangue de Elisabeth como tinta. Kiki, a criança, e Carmita, a idosa, são duas pessoas que necessitam de cuidados e ambas não entendem a dimensão do que está acontecendo. Há uma atmosfera surrealista na cena, a fotografia toma tons avermelhados (Imagem 8).



IMAGEM 8

Carmita insiste em beijar Kiki, que nega seu beijo, Carmita se torna agressiva e Durval entra no jogo, a trata como alguém que está fora da realidade e precisa voltar a si. Só assim Carmita se acalma e aparentemente percebe sua irracionalidade.

Após protelar muito uma ação definitiva, certamente por medo do que viria a acontecer à sua mãe, Durval finalmente pede pela janela que chamem a polícia. Colocando um ponto final à situação. Quando a polícia chega a casa, Carmita já está totalmente lúcida e implora ao filho:

Carmita: Que bom que você voltou Filho, mamãe está passando mal. Não abre filho. Filho aonde você acha que esta porta vai dar? Por favor, filho, eu te peço, não leva ela de mim.
(Durval Discos, 2002, 1:23:19- 1:23:50)

Durval, mesmo triste e perturbado age racionalmente entregando a menina. Na última sequência, ele veste camisa lisa e preta, está de luto pela primeira vez no filme e se desespera ao perceber o estado de insanidade de sua mãe. A cena final do filme, com planos da casa sendo demolida, é a morte daquela história, das memórias e dos personagens.

4. 2 *Chega de Saudade* – Imaginários Possíveis

Chega de Saudade é o segundo longa-metragem da diretora Laís Bodanzki, o primeiro é o premiado *Bicho de Sete Cabeças* (2001). Em *Chega de Saudade* (2008) a diretora repetiu algumas parcerias do primeiro filme como com o roteirista Luiz Bolognesi, a produtora Gulane Filmes, o preparador de elenco Sergio Penna e o diretor de arte Marcos Pedroso. Mas, desta vez trabalhou com o experiente diretor de fotografia Walter Carvalho.

A diretora e o roteirista já pensavam no roteiro de *Chega de Saudade* antes mesmo de filmarem *Bicho de Sete Cabeças*, mas pela dificuldade do projeto optaram por fazê-lo em um segundo momento. O longa teve um orçamento considerado mediano para o mercado cinematográfico brasileiro (cerca de cinco milhões de reais), foi filmado em cinco semanas e contou com a participação de 150 figurantes, que ficavam no set de filmagem 10 horas por dia, de 8 às 18h, seis dias por semana.³⁶

Chega de Saudade foi exibido em festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais, dentre eles o 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2007), onde foi premiado com três candangos, sendo eles o de Melhor Filme segundo o Júri Popular, Melhor Direção e Melhor Roteiro e o 31º Festival Films de Femmes – Cretéil / França (2009), onde foi agraciado com o Prêmio Especial do Júri.

O longa apresenta um baile ocorrido no tradicional salão de festas União Fraterna³⁷. Inaugurado na década de 1930, o salão União Fraterna está localizado próximo ao Centro da cidade de São Paulo. Além de ter em sua programação bailes regulares oferecidos à comunidade e principalmente à “terceira idade”, o Salão também está disponível para recepções de casamentos, comemorações de aniversários, bailes de formatura, reuniões diversas, sessões de fotos, filmagens e gravações. É um local movimentado, com agenda farta de atividades. Mas seus administradores tentam

³⁶ Informações do Site Oficial do Filme: <http://chegadesaudadeofilme.uol.com.br/site>

³⁷ A Sociedade Beneficente União Fraterna, originou-se em 21/10/1925 com a fusão da “Sociedade” Ítalo Brasileira de Mútuo Socorro, fundada em 1907 (no corrente ano, completando seu primeiro centenário), com Mútuo Socorro Centro Operário, fundada em 1922. Estas duas Sociedades, então unificadas, passaram a ser conhecidas a partir de 01/11/1925 pela denominação única de Sociedade de Mútuo Socorro União Fraterna da Água Branca. Por sua vez, a recém fundada União Fraterna, teve seus atos devidamente registrados em 26/11/1926, passando a denominar-se simplesmente Sociedade Beneficente União Fraterna, a partir de 16/12/1976, por meio da competente alteração estatutária, que foi levada a registro em 12/10/1980.

mantê-lo fisicamente como em sua inauguração, como um local onde se preservam a tradição e as marcas da história. É desta estética que vem a demanda por locação para eventos e produções. Pé direito duplo, piso de tacos de madeira trabalhado, grandes janelas e colunas adornadas são algumas características do local. Por estes e outros motivos, o salão foi escolhido como locação para a produção de *Chega de Saudade*.

Algumas intervenções foram feitas pela direção de arte para adequação do espaço cênico às necessidades de roteiro e direção do longa. Colunas e tablados foram inseridos para a criação do cenário, o que possibilitou a redução do espaço de acordo com a demanda de produção. Elementos contemporâneos, como as iluminações de festa e a decoração do palco onde a banda se aloca para fazer o show, foram utilizados, dando um clima atemporal à cenografia, onde elementos de diferentes épocas e estilos se misturam, dos anos 1930 aos anos 2000, do clássico ao brega, do tradicional ao moderno. O Salão, com toda sua história, é mais um personagem do filme, ele adquire uma importância maior que a de um espaço cênico. Em uma das cenas do longa, as luzes do salão se apagam, por motivo de uma queda de energia. Pelas reações, o fato aparenta ser algo recorrente para os frequentadores do baile, as instalações elétricas já apresentam sintomas de senescência, o salão também é um octogenário personagem tentando sobreviver ao tempo. (Imagem 9)

As equipes de direção de arte e figurino optaram por usar vestimentas da própria figuração o que deu um colorido autêntico ao baile, assim como manteve as características pessoais de cada um dos 150 figurantes, transparecendo a mistura de origens socioculturais e econômicas dos participantes do baile que em sua maioria pertencem às classes média e média baixa. Esta pluralidade, também aumenta a possibilidade de identificação com espectadores.



IMAGEM 9

O longa-metragem retrata toda a duração do baile, desde a chegada dos convidados até o fechamento da porta principal, são cerca de 6 horas da vida destes personagens contadas em aproximadamente 90 minutos de filme. A narrativa, portanto, se dá quase no tempo real de duração das ações. A montagem não conta com grandes saltos temporais. A demarcação deste tempo é explicitada em um dos planos iniciais do filme, um plano detalhe em que vemos um relógio de pulso que marca 16h35. O baile está prestes a começar, ainda é dia. Seu término se dá à noite, antes de meia noite. O horário do baile remonta às matinês, comuns em meados do século XX.

O filme começa mudo. Enquanto entram as cartelas de créditos iniciais, aos poucos surgem sons de conversas e passos, ainda sob a tela preta e créditos. Até que se inicia uma sequência de planos-detalhe e primeiros planos que identificam estes sons diegéticos à rua em frente ao salão do baile.

Desde o início, o espectador é colocado como participante do evento, alguém que escuta o que os personagens escutam e vê o que eles veem. O visível (e audível)

para o espectador é também visível para personagens, os espectadores não são colocados com uma visão privilegiada em cena, onde se tem maior consciência da totalidade da trama.

A linguagem de câmera na mão é utilizada em todo o filme (operada pelo próprio diretor de fotografia Walter Carvalho). Planos detalhes e primeiros planos evidenciam marcas, manchas e rugas características dos processos de envelhecimento. Segundo a diretora, sua intenção era mostrar “uma beleza com rugas.” Laís Bodanski, afirma ter sido influenciada por a *Velhice*, de Simone de Beauvoir, e buscou fugir da ideia do velho como o outro, da velhice imposta pelo olhar estranho a ela. Sua intenção era ser familiar à velhice, a ver de perto.³⁸ A opção do tipo de câmera e de enquadramentos coloca o espectador na posição de um observador participante do baile, há muitos planos de pés dos dançarinos e planos nos quais a câmera dança junto aos atores que contribuem para a entrada do espectador na intimidade dos personagens. (Imagem 10)

A fotografia é granulada e a luz acompanha a intensidade dramática das cenas, se tornando mais clara ou mais escura e mudando a tonalidade de acordo com cada momento da narrativa e também com a trilha sonora. (Imagem 10)

A paisagem sonora de *Chega de Saudade* é composta prioritariamente por sons diegéticos. Diálogos, ruídos e músicas que se confundem neste emaranhado de estilos, origens e temporalidades. O eclético repertório musical é oriundo do som eletrônico e da banda fictícia “Luar de Prata”, composta por músicos atores sendo os de maior destaque Elza Soares e Marku Ribas. Forró, bolero, tango, samba, baladas internacionais dos anos 1970, tecno-brega, marchinhas de carnaval, rumba, rock, mpb e foxtrot são alguns dos estilos musicais ouvidos. Músicas recentes e antigas são tocadas durante o baile, misturando a tradição à novidade. As músicas conversam com o clima das cenas, suas letras dialogam com o filme.

³⁸ Informações do Site Oficial do Filme: <http://chegadesaudadeofilme.uol.com.br/site>



IMAGEM 10

O casal Bel (Maria Flor) e Marquinhos (Paulo Vilhena) entra em quadro no terceiro plano do filme. Marquinhos está visivelmente apressado, chegam em um carro no modelo Chevette, antigo, trazendo os equipamentos de som. Alguns planos mais a frente vemos que Marquinhos é responsável pelo som da festa. Bel o ajuda a tirar os equipamentos do carro, mas com menos pressa que ele e percebe-se a impaciência de Marquinhos em relação à lentidão de Bel. Eles formam um jovem casal de pouco mais de 20 anos de idade, usam figurinos simples, cabelos e maquiagens pouco elaborados. Remetem a um casal com poucos recursos financeiros.

O baile de *Chega de Saudade* (assim como os bailes regulares do salão da União Fraterna) possui regras tradicionais de vestimenta, como, por exemplo, a de que mulheres só poderem entrar no salão vestindo saias ou vestidos. Logo no início do filme, Bel é impedida de entrar na porta do evento por estar de calças compridas, mas acaba encontrando uma saia em sua mochila e a veste por cima da calça. Comportamentos tradicionais, desconhecidos pelos jovens contemporâneos e cada vez

mais desprezados na atualidade, são mantidos no baile, como uma recordação “àquele tempo”, da juventude de seus frequentadores.

Essas restrições de circulação, experimentação e apropriação do espaço urbano a que estão submetidos os idosos são frutos de uma criação social, pois “queremos que os velhos se conformem à imagem que a sociedade faz deles. Impomos-lhes regras com relação ao vestuário, uma decência de maneiras, e um respeito às aparências” (Beauvoir, 1990, p.268). Por isso, muitos territórios são previamente delimitados, assim como as regras de convivência nesses espaços. Em dois diferentes clubes da terceira idade que pudemos conhecer, onde acontecem os bailes semanais, é colocado na entrada um grande aviso que determina as regras da casa: mulheres não podem entrar com roupas curtas, homens têm de estar bem-vestidos e é proibido o namoro explícito naquele espaço. (CORREA, 2009, p. 99)

As regras funcionam, portanto, como uma forma de delimitação, pois aquele espaço, ao contrário dos demais, é destinado aos velhos e às suas regras. Os costumes antigos pesam sobre os atuais, como se só o antigo fosse conveniente para o velho, seu tempo não é hoje, é o que ficou no passado. Fica implícito que o velho não se atualiza acompanhando as transformações de comportamento ocorridas ao longo da história.

O segundo casal a entrar na narrativa é formado por Alice (Tônia Carreiro) e Álvaro (Leonardo Villar), ambos estão próximos de completarem 90 anos de idade. Chegam de táxi ao baile e dividem o valor da corrida, um comportamento moderno no qual homem e mulher dividem as contas igualmente e a mulher é dona de sua independência financeira. O taxista, mesmo sendo bem mais jovem que o casal, estranha a situação.

Álvaro está com o pé direito imobilizado com uma tala, Alice chega com os sapatos de salto nas mãos:

ÁLVARO: Você já devia sair de casa arrumada.

ALICE: A minha escada é de azulejo, aí.

ÁLVARO: E o que tem escada de azulejo?

ALICE: Eu tenho medo que escorregue.

ÁLVARO: Que mania de velha, achar que tudo escorrega.

ALICE: Calma viu, eu agora vou buscar ajuda, espera um pouco.

(Chega de Saudade, 2008, 02:27-02:46)

O reconhecimento de sua própria fragilidade física é evidenciado na fala de Alice, logo na sequência de abertura do filme. Enquanto Álvaro, mesmo com um dos pés imobilizado, permanece orgulhoso e negando o auxílio oferecido. Alice pede ajuda a Eudes (Stepan Nercessian) para subirem as escadas. Álvaro acaba aceitando a ajuda, mas está aparentemente irritado pela situação de dependência em que se encontra. São nítidas as degradações físicas características destes “corpos envelhecidos” (XAVIER, 2007) e a diferente relação com esta situação vivenciada por personagens masculinos e femininos. Enquanto Alice está resignada e aceita a ajuda com tranquilidade, Álvaro resiste e reluta à ela. Ambos são ajudados a subirem as escadas e a se sentarem à sua mesa, já reservada. O casal pertence ao grupo de frequentadores habituais do local.

Enquanto Alice, Álvaro e Eudes sobem as escadas, as personagens Elza (Betty Faria) e sua amiga Nice (Miriam Mehler) passam entre eles apressadas. A câmera entra no salão juntamente aos personagens e permanecerá dentro dele até o final do baile. A vida exterior se torna invisível a partir deste momento. A câmera acompanha o encantamento de Nice (Imagem 11) pelo salão para apresentá-lo aos espectadores, é a primeira vez de Nice e dos espectadores no local.



IMAGEM 11

Elza e Nice estão na faixa dos 60 e tantos anos de idade, ambas são magras, vestem vestidos florais, usam maquiagem e penteados discretos. O figurino de Elza é mais decotado que o de sua amiga e ela é agitada, enquanto Nice é calma. Elza aparenta ter feito intervenções cirúrgicas no rosto para ocultar rugas, como uma forma de minorar os traços da velhice. Elza e Nice se sentam em uma mesa próxima à pista de dança, Elza domina o ambiente, o baile lhe aparenta ser uma experiência familiar, está ansiosa para encontrar um parceiro. Nice está tímida e ainda se acostumando com o local.

As próximas personagens a entrarem em cena são Marici (Kassia Kiss) e Aurelina (Conceição Senna), que possuem cerca de 50 anos de idade. Elas chegam ao salão ainda no início do baile e também se sentam em uma mesa próxima à pista de dança. Ambas demonstram familiaridade com o local. Marici é magra, cabelos lisos e negros na altura dos ombros, usa um vestido preto com flores claras, maquiagem muito discreta e um arco na cabeça, é serena. Sua amiga, Aurelina, é mais encorpada, seios

fartos, usa uma bata decotada com listras coloridas, é bastante alegre. Ambas observam Eudes que dança do outro lado da pista. Aurelina vê Bel sozinha e um tanto deslocada e a convida a se sentar à mesa.

Eudes tem cerca de 60 anos, é simpático e alegre, chega à mesa de Marici e Aurelina com uma rosa nas mãos e a entrega a Marici em um clima de encontro amoroso (Imagem 12). Bel observa a relação deste casal como se comparasse à sua própria e diz que achava que o baile seria menos animado. Bel explicita seu preconceito. Em outra cena, Bel tira fotos com seu aparelho celular de casais idosos se beijando e acha graça das demonstrações de afeto na velhice. Bel é rapidamente reprimida pelo garçom Gilson (Marcus Cesana), que faz um sinal sugerindo que ali este tipo de comportamento não era permitido. Neste ambiente, o afeto entre casais idosos é o comum, a jovem Bel é “outsider” e deve se enquadrar nas regras dos “estabelecidos” (ELIAS, 2000). Bel, apesar de ser estranha no grupo, gera curiosidade e admiração, pois o que a torna diferente é o fato dela aparentemente pertencer à juventude, uma temporalidade almejada pelos envelhecidos estabelecidos.



IMAGEM 12

Bel não está habituada com “danças de salão”. Eudes a convida para dançar e demonstra os passos. Ambos se divertem com os ensinamentos e brincadeiras. Há uma certa ingenuidade e surpresa no olhar de Bel e é latente a associação entre juventude e inocência. Eudes, visivelmente, se encanta com Bel e vice-versa, é um envolvimento gradativo (Imagem 10). Marici e Marquinhos, namorado de Bel, percebem a situação e demonstram insatisfação, cada um à sua maneira.

Marquinhos continua trabalhando no som mecânico e ao vivo, mas o ciúme que sente de Bel (sua namorada) retira a sua atenção e o atrapalha. Em uma das tentativas de atrair a atenção de Bel, Marquinhos se refere a Eudes como “puta velho folgado”. Neste caso, o substantivo “velho” é usado como um adjetivo pejorativo. Em outro momento, Marquinhos diz a Eudes que ele poderia ser avô de Bel. Para Marquinhos os cerca de 30 anos de diferença de idade entre Eudes e Bel é um impedimento para eles se relacionarem. Seriam temporalidades incompatíveis. Ao final do baile, Marquinhos chega a agredir fisicamente Eudes como forma de descontar sua raiva de macho novo sendo trocado por alguém mais velho.



IMAGEM 13

Marici é menos agressiva em sua reação. Ao longo do baile dança com outros homens para atrair os olhares de Eudes, este a nota, mas volta suas atenções à Bel. Marici chora olhando pela janela quando vê Eudes cantando “Carinhoso” para Bel (Imagem 13) e em seguida comenta com as amigas sobre sua decepção:

MARICI: A vida é cheia de caprichos, né? Num estalar de dedos, tudo pode virar uma tragédia.

ALICE: Nem me fale.

AURELIANA: Olha essa conversa errada... Não vamos baixar o astral, que a noite está maravilhosa. Para quem está a fim de ser feliz, né?

MARICI: Está certo, sem baixar o astral. Amanhã vou fazer minhas cerâmicas. Minha energia de mulher vem do barro, não vem dos homens. Eles são ótimos, principalmente em dia de chuva, mas minha felicidade não depende deles. Minha felicidade vem daqui! (colocando as mãos sobre o útero)
(Chega de Saudade, 2008, 1:07:23 – 1:08:00)

Ela está visivelmente abalada, mas tenta se reerguer com sabedoria e paciência, acessando a energia feminina criadora e transformadora. Embora afirme que sua alegria não depende somente dos homens, do encontro do parceiro como no amor

romântico, Marici está lutando para combater a decepção amorosa provocada por um deles.

As diferenças das reações de Marici e Marquinhos também são reveladoras das diferenças de gênero, enquanto o homem não admite o jogo sedutor de sua namorada e resolve as coisas a seu modo, apelando, inclusive para a agressão física contra o outro que conquista o seu território amoroso, a mulher socializa com outras mulheres, enfrentando a sua dor e não colocando a presença da “outra” como a questão central e, sim, como uma escolha do parceiro.

Ao final do baile, Bel, muito confusa, recusa o beijo de Eudes e pede a Marquinhos um tempo para ficar sozinha. O encontro com a alegria de viver dos envelhecidos frequentadores do baile, vivenciado naquela noite, desperta na jovem um lampejo de consciência com sua vida presente e futura.

Eudes, após ser rejeitado por Bel, tenta reconquistar Marici. Para isto, afirma que o encantamento pela jovem foi “coisa de momento”, mas que na verdade ela é que é “mulher de verdade”, “madura” (Imagem 14). Eudes rivaliza duas temporalidades, a juventude e a maturidade. Associando juventude à beleza fugaz e a maturidade à sabedoria e consistência. Marici cede aos pedidos de desculpas de Eudes e a alegria volta ao seu rosto. Estes comportamentos demonstram a flexibilidade que a sabedoria daqueles mais experientes protagonizam na relação amorosa e afetiva, que ao longo dos anos, torna-se mais maleável, em vidas em que conta mais o presente do que o passado ou o futuro.



IMAGEM 14

O outro núcleo da trama é protagonizado por Elza (Beth Faria). Durante todo o baile, Elza busca um parceiro de dança e eventualmente um par amoroso. Conforme a tradição, os homens é que convidam as mulheres para dançar. A passividade feminina é uma característica dos bailes onde há dança de salão, desde o ato de ser escolhida por um parceiro até o de ser conduzida durante a dança. Além disso, há mais mulheres que homens no salão³⁹, portanto, sobram mulheres que dançam sozinhas ou aguardam sentadas. Elza se preocupa com a aparência, com o hálito e etc. Busca algum motivo para ser preterida, briga com outra frequentadora do baile por uma bandeirinha (na brincadeira, as mulheres ganham bandeirinhas e com elas podem convidar um homem acompanhado para dançar). Nem assim ela tem sorte. Elza se sente rejeitada, reage com agressividade, maldizendo os frequentadores do baile.

³⁹ Assim como em programas para a terceira idade, a participação feminina em bailes e cursos de dança de salão é superior que a masculina em cerca de 20%. (DEBERT, 2004)

Na ânsia por uma dança, Elza contrata um dançarino (Rodrigo Ribeiro Lopes), que recebe uma quantia em dinheiro por música dançada com as mulheres presentes. Elza, ao final do número de músicas combinadas, chama o dançarino para um canto mais afastado com o intuito de acertar o valor combinado e, como num ato de desespero, beija o dançarino. Após o beijo, fica constrangida, o paga e sai com feição de espanto por ter demonstrado desejo e afeto pelo rapaz (Imagem 15).



IMAGEM 15

A diferença de idade entre Elza e o dançarino é a mesma que separa as idades de Eudes e Bel. Porém, Eudes conquista a companhia de Bel com seus encantos, enquanto Elza se utiliza de recursos financeiros como recompensa pela companhia. Ao analisar os dois casos, percebe-se que neste ambiente, aos homens maduros é possível transitar afetivamente e amorosamente por diferentes temporalidades e faixas etárias no encontro com o outro. Enquanto para as mulheres maduras, isso apenas ocorre quando há a remuneração financeira em questão. Assinala também a

modernidade para as mulheres que podem (como os homens faziam e fazem) comprar momentos de prazer, mesmo com sentimentos diferentes em relação à companhia do outro.

Nice, a amiga de Elza, mesmo com toda sua timidez e discrição acaba dançando e se envolvendo emocionalmente com Ernesto (Luiz Serra), um homem robusto, também com cerca de 60 anos, simpático e amoroso. Ao final do baile, ambos trocam seus contatos (Imagem 16), Ernesto pede à Nice seu telefone, que lhe dá o número do telefone fixo e diz ainda não possuir telefone celular. A conflituosa relação dos mais velhos com a acelerada e voraz mudança tecnológica contemporânea faz parte do imaginário da velhice e é evidenciada neste momento.



IMAGEM 16

O quarto núcleo dramático do filme se dá em torno do, já citado, casal Alice (Tonia Carreiro) e Álvaro (Leonardo Villar). Assim que os dois chegam, sentam-se ao fundo do salão. Álvaro faz questão de manifestar sua agressividade e mau-humor

direcionados à Alice e os frequentadores do baile Ernesto e Argentino participam da conversa:

ÁLVARO: Ai, ai, ai. Esta merda está doendo hoje. A gente não devia ter vindo.
 ALICE: Eu gosto de ver o pessoal dançando, eu posso até ficar sem dançar, mas eu gosto de ver.
 ÁLVARO: Não tem ninguém aqui que valha a pena ver dançar.
 ALICE: Tem o argentino.
 ÁLVARO: Só tango ele dança bem, o resto é um desastre.
 ALICE: Ele dança muito bem, samba, bolero, tchatchatcha, até...
 ÁLVARO: Ninguém vai ganhar este concurso.
 ERNESTO: Atualmente, só o argentino e a mulher dele é que têm ganhado. Mas eu acho que vocês são muito melhores.
 ÁLVARO: Nós perdemos porque a Alice esquece a metade dos passos. É a idade né, eu acho que para ganhar novamente eu terei que mudar de parceira.
 ERNESTO: Que isso, seu Álvaro? A mulher do argentino não chega nem aos pés de D. Alice.
 ÁLVARO: Ernesto, você está bebendo muito hein. Não tá te fazendo bem, hein.
 ARGENTINO: Boa noite, D. Alice.
 ALICE: Boa noite.
 ARGENTINO (com sotaque): Como vejo que o Senhor (para Álvaro) está impossibilitado hoje, peço o seu consentimento para dançar com D. Alice.
 ÁLVARO: Pode dançar.
 ALICE: Eu estou muito lisonjeada com seu convite, mas é que Álvaro está impossibilitado mesmo, então eu prefiro ficar fazendo companhia a ele.
 ARGENTINO: Isso é que é uma dama, você é um homem de sorte.
 ÁLVARO: Se eu fosse um homem de sorte, não estava com este pé.
 ARGENTINO: Bom, dos males o menor.
 ÁLVARO: Pimenta no cú dos outros, né...
 ALICE: Álvaro!
 ARGENTINO (saindo de quadro): De qualquer jeito, desejo pronta melhora.
 ÁLVARO: Sujeito grudento, desagradável!
 (*Chega de Saudade*, 2008 , 10:01 - 11:45)

O casal discute e Álvaro reclama em praticamente todas as cenas em que aparece, evidenciando uma rabujice latente na velhice masculina dele. Alice tenta o acalmar e conter sua raiva. Contraditoriamente à sua agressividade, Álvaro demonstra compaixão por sua companheira, Alice, que apresenta sinais de esquecimento e se aflige, se angustia. (Imagem 17)

Na cena em que Alice sai da mesa para buscar um analgésico a pedido de Álvaro, este percebe sua demora e nota que a parceira está no meio do salão e se esqueceu do motivo de haver se levantado. Álvaro discretamente pede ao garçom que a entregue o analgésico, assim ela não saberia que Álvaro percebeu o seu esquecimento e não ficaria “chateada”. O garçom carrega consigo uma farta opção de

remédios, o que sugere que há recorrência na solicitação de medicamentos pelos frequentadores do baile, tratando-se de um baile para pessoas maduras e, portanto, com mais fragilidades físicas e maior dependência de medicamentos. Há aqui a associação de senescência com senilidade, ou seja, velhice e doença.



IMAGEM 17

A doença, a morte e os sintomas da senilidade são temas presentes no baile. Um dos frequentadores mostra a Eudes a enorme cicatriz de sua cirurgia e diz que viu a morte de perto; em outra, um enfermeiro afirma que com mais idade é recomendável “evitar emoções”.

Álvaro tenta esconder de Alice que sabe de seus esquecimentos (sinais de Alzheimer) para não constrangê-la. Quando ela retorna à mesa, Álvaro a sugere o uso de uma cadernetinha para que anote o que acha importante não esquecer. Porém, as provocações e injúrias de Álvaro recomeçam e chegam a um ponto em que Alice se

sente agredida e se afasta, passando a maior parte do baile o observando de longe, sentada em outras mesas e até dança com o Argentino (Raul Bordale).

Alice e Álvaro são viúvos de casamentos prévios. Ambos são elegantes e estão bem vestidos. Ele é calvo e grisalho, ela tem os cabelos pintados de loiro. No salão, a maior parte dos personagens masculinos são como ele, enquanto praticamente nenhuma mulher deixa transparecer seus fios brancos, ocultando-os com tintura. No filme, a omissão dos processos de envelhecimento são mais visíveis em mulheres.

Álvaro tem visões de sua falecida mulher (Selma Egrei) e sua culpa por má atuação como marido e pai é extrapolada em uma cena de delírio, em que ela, que ficou restrita ao ambiente doméstico enquanto ele se divertia e “ganhava o mundo”, se aproxima e fala sobre suas ausências. Álvaro olha fotos, sofre com suas recordações e erros. Ele também tem visões e lembranças de antes de se machucar, quando estava alegre dançando no meio do salão e as pessoas o aplaudiam. A luz ganha um tom azulado nos momentos de suas lembranças. Nesta cena, a velhice é associada a um momento de reflexão e avaliação da vida pregressa.

Alice também reflete sobre suas memórias conversando com Marici no toalete, enquanto retocam a maquiagem:

MARICI: A senhora e Sr. Álvaro são dois viúvos que combinam tanto, D. Alice. Não dá nem para entender porque nunca foram morar juntos.

ALICE: Não sei... primeiro ele era casado, depois a coisa ficou assim deste jeito. Há coisas que só podem acontecer na juventude.

(Chega de Saudade, 2007, 41:17- 41:43)

Marici fica pensativa ouvindo o recado de Alice, que fala como uma conselheira que já viveu muito e que conhece os melindres da vida.

Álvaro se remói com suas memórias que o oprimem a ponto de o fazerem tentar ir embora sozinho, como um fugitivo de suas próprias lembranças. Alice o intercepta no meio das escadas e o chama de volta. Ela diz que um cavalheiro não largaria sua parceira no meio do salão, desta forma, Alice chama seu parceiro a agir como homem e não como um covarde:

ALICE: A dama largada no salão, depois de tantos anos de prestígio. É isso que você vai deixar? Deselegante e covarde. Volta e dança comigo!

(*Chega de Saudade*, 2008, 1:14:50 – 1:15:00).

Ele obedece sua companheira e retorna. Eles, então, finalmente, dançam e sorriem, são o casal mais velho do salão. Os assistas ao lado param para vê-los dançar, como em reverência por sua superação e esforço para estarem ali, felizes e juntos (Imagem 18). Eles bailam lentamente, respeitando as dificuldades que possuem. Após a dança, ambos saem juntos, se despedindo diante de aplausos dos demais participantes do baile que os assistem com admiração e encantamento.

Embora Alice afirme que há coisas que só podem ser feitas na juventude, ela se coloca como uma companheira vigorosa, que exige uma postura de seu namorado e, enquanto dança com Álvaro, se declara a ele, diz que o ama e sorri como uma jovem apaixonada. Seu discurso, embora impregnado de decepções e ceticismos, não dita sua prática.

O desfecho destes personagens acontece sob uma luz amarelada, com uso de câmera lenta o que torna a cena ainda mais poética e emocionante. Ao som de um samba-cação dramático, *Risque* (1952), de Ary Barroso, interpretado por Jamelão.



IMAGEM 18

A escolha de dois atores emblemáticos do cinema nacional para protagonizarem esta cena, Leonardo Villar e Tônia Carreiro, é bastante significativa. Carreiro foi musa na Cinédia na década 1950 e Leonardo Villar o protagonista do longa, premiado no Festival de Cannes, *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido pelo também ator Anselmo Duarte (RAMOS e MIRANDA, 1997). Ambos os atores possuem mais de 50 anos de profissão e representam longevidade, produtividade e sucessos possíveis na maturidade.

Compondo a banda fictícia Luar de Prata, Elza Soares é outra escolha do elenco que se destaca pelo que a cantora representa no contexto social, cultural e de gênero no país. A intérprete, com seus cerca de 70 anos de idade, esbanja sensualidade e vitalidade, possui um corpo musculoso, seios fartos, com próteses de silicone e seu rosto apresenta as marcas de diversas intervenções cirúrgicas realizadas com a intenção de se ocultar os processos de envelhecimento. O figurino é composto por um vestido de paetês dourado frente única, curto e decotado nos seios, sapatos altos de salto fino, sobre os quais a cantora dança ao cantar. Seus cabelos são cacheados, lábios e unhas pintados de um vermelho sangue (Imagem 19).



IMAGEM 19

A sexualidade é latente em Elza Soares, como também na personagem Rita (Clarisse Abujamra), uma mulher misteriosa, com cerca de 60 anos de idade. Seu figurino é formado por um elegante vestido em tons de marrom e dourado e sapatos de saltos altos, seus cabelos são lisos e negros. Rita chega no meio do baile, mas sua mesa continua reservada para ela. Rita e o Argentino dançam tango com sensualidade sob os olhares admirados dos participantes do baile. Após a dança, Rita se masturba em uma das cabines do banheiro e, quando acaba a luz, tem relações sexuais com o Argentino em sua mesa, localizada ao fundo do salão. Rita subverte as normas de comportamento imposta às mulheres de sua idade. Mesmo casada, a personagem manifesta sua sexualidade não condicionada unicamente ao matrimônio.

O baile é um espaço privado, é um espaço de ampliação do lar, da igreja, do clube, onde estes homens e mulheres se sentem aceitos ao saírem de casa.

Aos idosos cabem apenas os clubes para a terceira idade, um espaço no qual são realizados bailes e outras atividades de convivência entre os mais velhos, além de poderem falar sobre suas memórias sobre essa cidade, que permanece subjetivamente, onde nem sempre encontram interlocutores para dialogar. (CORREA, 2009, p. 98)

Este local é familiar, conhecido, frequentado, um local de casos, de encontros e reencontros ao longo do tempo. A segurança que sentem nestes encontros advém do acolhimento recebido e da identificação com os demais participantes do baile, com a música, o espaço, as luzes, os cheiros...

Nos “territórios” dos mais velhos, a dança e os jogos criam as regras básicas de sociabilidade entre os frequentadores, onde estão incluídas as transgressões a padrões tradicionais de velhice, como o namoro e os jogos de sedução. Nestes espaços de interação prevalece, ao contrário da velhice estigmatizada, uma versão da experiência de velhice ativa que remete à ideia de juventude. (BARROS, 2006, p. 120)

O longa propõe novas possibilidades na representação do imaginário da velhice feminina e masculina, foge de estigmas para ir mais além. Os personagens fogem de obviedades e são compostos por múltiplas formações identitárias. Alegria e vitalidade, características comumente associadas à juventude predominam no baile de *Chega de*

Saudade. É um local de encontros e desencontros, onde amigos, conhecidos e recém conhecidos dividem suas alegrias e dores. Personagens femininas tomam bebidas alcoólicas, algumas buscam parceiros, outras estão com seus maridos e algumas com os amantes. Não há regras moralistas e nem pretensões de estarem correspondendo a expectativas externas a seus desejos. O clima de romance e expectativa transita pelo salão.

Nota-se que, embora o filme trate com maior ênfase do universo dos indivíduos envelhecidos ou em processo de envelhecimento, sobretudo no que se refere à mulher, estes não são apresentados dentro dos estereótipos que relacionam a velhice a um ambiente frio, solitário e desprovido de encantos. Ao contrário, o que se apresenta na tela é uma atmosfera calorosa, envolvente, onde as distinções entre juventude e velhice se tornam tênues. (SENTA, 2012, p. 106)

Porém, é comum a menção às suas faixas etárias e a comparação de juventude e velhice nos diálogos. Estas menções denotam que o tema da velhice os inquieta, os incomoda. Algumas personagens femininas do filme, veem a velhice como um período de liberdade, onde possuem domínio de seu tempo e de seu corpo. Porém, nem todas se sentem liberadas “dos jargões de comedimento, cuidado com o que os outros vão falar porque, mesmo estando numa sociedade que nega a ‘feminilidade’ à mulher velha, ainda assim, delas são cobrados comportamentos adequados a sua idade” (NASCIMENTO, 2011, 482).

O ponto de vista de *Chega de Saudade* é feminino na maior parte do tempo. Os enquadramentos fogem dos modelos padronizados de leitura dos corpos femininos e masculinos e a narrativa conduz o espectador a se identificar, em geral, com as personagens femininas. Porém, em duas cenas do filme, a perspectiva masculina de Álvaro prevalece quanto este relembra seu passado. É importante sublinhar que a volta do passado acontece no imaginário masculino mesmo havendo mais mulheres no filme. A volta do passado não faz parte da polissemia discursiva das narrativas anteriores. Isso denota que, no imaginário feminino da maturidade, o presente é ainda mágico e capaz de revelar novos acontecimentos, novos amores, novos encontros e desencontros.

Chega de Saudade é um filme sobre encontros e desencontros vivenciados em um tradicional baile da cidade de São Paulo. Um baile onde a maioria de seus

frequentadores pode ser considerado maduro ou velho, temporalidades diversas interagem, como se não houvesse distinção entre elas. Não há um discurso unívoco, o filme é polissêmico, há uma multiplicidade de sentidos e discursos. Quatro personagens femininas podem ser consideradas protagonistas da trama, Alice, Marici, Elza e Bel.

O filme termina com um plano geral do casarão antigo, é um dos poucos planos gerais do filme. Vemos a fachada do prédio e o nome do filme, *Chega de Saudade*, em um letreiro de néon no local do nome do Salão. Sob os créditos finais, a imagem vai perdendo o foco até que entram os créditos rotativos na tela preta, com o som da música *Chega de Saudade*, de Vinícius de Moraes, executada somente instrumentalmente e em ritmo dançante.



IMAGEM 20

4.3 *O Outro lado da Rua* – Imaginários Revistos

O Outro Lado da Rua (2004) é o primeiro longa-metragem dirigido por Marcos Bernstein, que também atua como roteirista. Com um orçamento de cerca de três milhões de reais, o filme teve co-produção com a Columbia Tristar Filmes do Brasil. Na equipe, contou com a participação dos experientes Toca Seabra, na direção de fotografia, Bia Junqueira, na direção de arte e Kátia Machado, na direção de produção. Fernanda Montenegro, Raul Cortez e Laura Cardoso estão em seu elenco, alguns dos nomes mais reverenciados na história do teatro e cinema brasileiros.

A película foi selecionada para participar de diversos festivais de cinema nacionais e internacionais, dentre os quais recebeu alguns prêmios como: Grande Prêmio Cinema Brasil (2005), nas categorias de "Melhor Atriz" (Fernanda Montenegro) e "Melhor Atriz Coadjuvante" (Laura Cardoso); "Melhor Filme" e 3º Prêmio de Público da Sessão Panorama, na mostra paralela do Festival de Cinema de Berlim (2004); "Melhor Filme - Público", no 16º Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse (2004); "Melhor Filme", "Melhor Atriz" (Fernanda Montenegro) e "Melhor Fotografia", no Cine PE - Festival do Audiovisual (2004).⁴⁰

O filme conta a história de Regina (Fernanda Montenegro) uma mulher, de cerca de 75 anos de idade, que mora sozinha em um apartamento, situado no populoso bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. Sua única companhia é uma pequena cadela "vira-lata". Para driblar a solidão e se distrair, Regina participa de um serviço da Polícia Municipal, no qual aposentados denunciam pequenos delitos e infrações das mais diversas naturezas a polícia comunitária.

Em uma noite de insônia, Regina, que se habituou a observar as pessoas em busca de possíveis denúncias, olha curiosa através de seu binóculo o que acontece nos edifícios do outro lado da rua. No prédio que fica logo em frente à janela de seu apartamento, Regina flagra o que lhe parece ser um homicídio: um homem aplica uma injeção em uma mulher, logo em seguida ele cobre seu rosto com um lençol, dando sinais de que ela está morta.

⁴⁰ Estas informações estão nos Extras do DVD de *O Outro Lado da Rua*.

Para Regina, a interpretação mais fácil de tal cena é a de que um homem acaba de assassinar sua esposa. Regina, acreditando ter visto mais um delito como os que costuma delatar, telefona para a polícia e denuncia o suposto crime. Os agentes chegam logo em seguida e se dirigem ao apartamento indicado por ela. Porém, o óbito é dado como morte natural. Desmoralizada por Alcides (Luis Carlos Persy), o delegado que encomendava seus serviços, Regina resolve provar que estava certa e, para isso, se aproxima do suposto assassino, Camargo (Raul Cortez). Porém, acaba se envolvendo emocionalmente com ele.

Camargo, ao longo da narrativa, diz ser um homem solitário e abalado pela doença de sua esposa, um câncer, que perdurou por vários meses levando-a a falecer. Aos poucos e na medida em que o envolvimento deste novo casal se intensifica, Regina passa a questionar a culpa de Camargo e o suposto assassinato. O encontro entre os dois propicia que ambos reavaliem suas experiências de vida.

Com o intuito de entrar na intimidade dos personagens, a direção priorizou os planos próximos, médios e de conjunto, usando em poucos momentos planos gerais, apenas quando a câmera protagoniza com o olhar subjetivo de Regina, olhando da janela para fora de seu apartamento ou em alguns planos de Regina andando na rua. A opção da direção de fotografia revela um filme de pouco contraste, fugindo-se da ideia de uma imagem ensolarada do Rio de Janeiro, mesmo nas sequências externas diurnas, na rua e na praia. É um filme em que a fotografia tende para um clima mais sombrio, principalmente no apartamento de Regina. Da mesma forma, está inserida a paleta de cores, que se utiliza de tons mais sóbrios e menos alegres que lembram os filmes “*noir*” nas urbes estadunidenses dos anos 1940 e 50.

O silêncio é parte da estratégia sonora do filme. No dizer de Orlandi, em *As Formas do Silêncio – no Movimento dos Sentidos*,

(...) há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter da incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do “um” há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem (...). Esta dimensão nos leva a apreciar a errância dos sentidos (a sua migração), a vontade do “um” (da unidade, do sentido fixo), o lugar do non sense, o equívoco, a incompletude (lugar de muitos sentidos, do fugaz, do não apreensível), não como meros acidentes da linguagem, mas como o cerne mesmo de seu funcionamento. (2007, p.13)

Este silêncio é quebrado na entrada de ruídos da rua e nas cenas da boate, onde há uma trilha sonora diegética com músicas eletrônicas que destoam completamente dos demais sons do filme. A trilha sonora incidental e esporádica é melódica e é para ressaltar momentos dramáticos ou emocionantes do ritmo da montagem do filme.

Elementos de suspense compõem o roteiro deste drama urbano. A montagem segue uma estrutura clássica, na qual três atos são separados por dois pontos de virada e são apresentados de forma linear e cronológica.

A apresentação da personagem Regina se dá, inicialmente, por meio do cenário de seu apartamento. Apesar de construído em estúdio, o cenário e objetos de cena convergem para um ambiente bastante realista. Seguindo uma arquitetura original de apartamentos antigos de classe média do bairro de Copacabana, ele é mobiliado de acordo com referências da década de 1950. O apartamento é decorado em tons de azul e marrom, azul nas paredes e estofados e marrom nos móveis de madeira e objetos. É um apartamento amplo e escuro. Um televisor antigo também compõe o ambiente e dialoga com a personagem, como uma janela que acessa o espaço público. Em várias cenas, Regina é tomada pelo tédio em seu apartamento, que funciona como uma masmorra para a ela. (Imagem 21)



IMAGEM 21

O apartamento do vizinho Camargo, ao contrário, é moderno, claro e adornado com luxo e sofisticação. Sua decoração aparenta uma recente reforma, seus móveis e objetos são caros e modernos. O apartamento é amplo e arejado, com várias passagens e vistas de um ambiente ao outro.

A diferença entre os dois cenários demonstra que, enquanto Regina é “antiquada” e não se atualizou às novas tendências e ao modo de vida contemporâneo, Camargo é moderno e atualizado. Ele acompanhou as mudanças ao longo da passagem do tempo, Regina parou em algum lugar do passado.

Após os créditos iniciais do filme, que aparecem sobre uma tela preta, entram planos de fachadas de prédios de Copacabana, ao som de uma trilha instrumental. Logo em seguida, há um plano médio de Regina, em sua cama, acordando ao lado de sua cadela, Betina. Assim que desperta, Regina olha pela janela e observa a rua e o prédio em frente.

Novos imaginários de velhices femininas e masculinas estão presentes nas cenas urbanas cariocas do século XXI selecionadas em *O Outro Lado da Rua*. O local Copacabana é representativo neste sentido, por ser o bairro com maior concentração de idosos em número absoluto do Rio de Janeiro e do Brasil⁴¹, embora agregue diversas temporalidades. É um bairro onde, segundo a atriz Fernanda Montenegro, “a terceira idade não se sente desprestigiada”⁴². No bairro, se experimenta uma velhice compartilhada e sem isolamento, onde a maturidade não é “outsider” e convive, congrega em diferentes contextos, na praia, no comércio local, nas ruas, nos restaurantes e apartamentos.

Regina encarna o espírito do próprio bairro de Copacabana, conhece a vizinhança, frequenta o comércio, anda pela praia, caminha sozinha pelas ruas, às vezes, tarde da noite e parece dominar o espaço e se sentir em um território familiar.

Regina é magra, usa os cabelos curtos e pintados de castanho claro, anda elegantemente e discretamente vestida na moda do dia a dia. Quando não está em casa, seus figurinos são compostos por conjuntos de calça comprida e blusa e usa

⁴¹ Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia/2011/07/01/ibge-copacabana-e-o-bairro-mais-idoso-do-pais.jhtm>. Acessado em 01/12/2012.

⁴² Extras do DVD *O Outro Lado da Rua*.

brincos e colares pouco chamativos. Suas roupas possuem certa influência de vestimenta do estilo clássico dos anos 1970. Em casa, usa roupas largas e pijamas. No cotidiano, é discreta na forma de se vestir e irônica e sarcástica no trato com os conhecidos, o que lhe dá um tom de inteligência. Ao longo do filme, há um silêncio falante sobre suas relações de afeto, amizades ou relacionamentos com outras pessoas próximas além de seu neto. Desta invisibilidade, deduz-se que Regina não possui intimidades familiares ou confidências com amigos. Apesar de cumprimentar os vizinhos e comerciantes que moram ou trabalham próximos ao seu apartamento, não estabelece diálogos íntimos com eles.

Quando sai para trabalhar a serviço da Polícia, Regina se veste e se comporta como outra mulher, é ousada, comunicativa e corajosa. Na ida à boate, usa calça de couro avermelhada e blusa justa e estampada, salto alto, unhas e batom vermelhos. É como se ela incorporasse outra personagem e esta se permitisse agir como uma mulher livre de amarras, com a desculpa de estar à serviço de investigações importantes para a segurança individual e da comunidade. Neste momento, é quando ela se sente útil e ativa novamente. (Imagem 22)



IMAGEM 22

Seu “nome de guerra” no serviço voluntário é “Branca de Neve”, codinome dado pela polícia como uma forma de segurança para proteger a identidade dos delatores. A inocente, crédula e bondosa “Branca de Neve”, personagem do conto registrado pelos Irmãos Grimm, no século XIX, está à espera de seu príncipe encantado (GRIMM, 2012). Embora com outra roupagem, menos fantasiosa, e características físicas distintas, a idealista e sonhadora Regina, que tenta fazer justiça com as próprias mãos e acaba conhecendo o seu príncipe, possui semelhanças com a protagonista de tal conto.

Regina é separada de seu ex-marido, que vive na casa de seu filho (Miguel Lunardi) e isto é motivo de desavenças entre eles. Regina não tem boas relações com seu ex-marido e o motivo deste desentendimento e incomunicabilidade não é revelado, mas o filme mostra que há muitas mágoas. Ela não aceita que o filho não possua rancor de seu pai, que a feriu tanto. O ex-marido de Regina, embora mencionado algumas vezes nos diálogos dela, nunca é retratado, nem seu nome é dito, ele é um personagem invisível e silencioso, mas com forte presença na construção do personagem e do seu imaginário.

Embora seu filho e neto (Caio Ramos) morem no mesmo bairro, Regina leva uma vida independente da família, tendo contato somente quando vai buscar o neto na escola e o levar para o apartamento do pai. Regina e filho mal se falam, mas ela continua desempenhando o papel da avó útil. Seu neto é a única pessoa com quem Regina demonstra laços de afetividade familiar e, no diálogo entre a avó e o neto, um menino de cerca de 8 ou 9 anos de idade, há a explicitação de carinho recíproco.

Camargo, assim como Regina, vive conflitos com sua filha, a qual não o perdoa por ele não ter lhe contado da doença da mãe antes que esta viesse a falecer. Há uma incomunicabilidade comum entre os protagonistas e seus filhos, decorrentes das diferenças geracionais independentes do gênero. Diferentes visões de mundo e de como se lidar com os problemas geram os conflitos. Porém, a aproximação entre Camargo e Regina e suas conversas sobre estas e outras questões comuns do universo da maturidade, os ajudam a compreender suas complexas situações, provocando a motivação para que, pouco antes do final do filme, ambos tentem se reaproximar dos filhos.

Por não se relacionar com a família e não ter amigos próximos, Regina é apresentada como uma mulher extremamente solitária. Em uma cena, toma café da manhã na padaria do bairro, junto à Betina, a cadela, e isso parece ser parte de sua rotina. Em seu apartamento, não há com quem dividir a refeição, por isso prefere ir à padaria, onde vê outras pessoas e se sente menos só. Outra forma encontrada para tentar driblar a solidão é o ato de fumar, uma distração que Regina pratica com frequência. No auge da sensação de solidão, Regina chega a telefonar do aparelho celular para sua própria secretária eletrônica de casa, para simplesmente falar, mesmo não sendo ouvida por ninguém além de sua cadela. Em outra cena, a metáfora visual encontrada pelo diretor Marcos Berntein para retratar a solidão de Regina é um plano geral em um cruzamento de Copacabana em que se vê Regina parada no centro do cruzamento, apesar de todas as vias a sua volta estarem vazias. (Imagem 23) Este plano mostra também a perturbação mental da personagem que, quando volta a si, está em uma rua muito movimentada, repleta de automóveis e pessoas à sua volta, mas sem ninguém confiável para compartilhar amizades, cumplicidades e intimidades.



IMAGEM 23

Ao ser dispensada, pelo delegado Alcides, dos serviços de investigação, Regina se revolta com o tratamento dado a ela e por perceber que a incredibilidade do delegado direcionada a ela é motivada pelo fato dela pertencer à uma faixa etária estigmatizada pelos mais jovens e vista como um período ocioso e pouco produtivo da vida, relacionado à falta de memória e à falta de discernimento da realidade. Regina sabe que sua opinião é menosprezada em função de sua idade e de sua condição imaginária de velhice feminina. Um homem sozinho informante é mais aceito que uma avó.

Ao sair da delegacia, Regina caminha entristecida e se depara com uma praça repleta de pessoas em processo de envelhecimento, elas conversam, jogam cartas e dominós, fazem tricôs, crochês e etc. Regina se senta ao lado de Patolina (Laura Cardoso). Patolina aparenta ser um pouco mais velha que Regina, é gorda, usa roupas largas e cabelos pintados, rosto bastante enrugado e envelhecido. Patolina também presta serviço voluntário de investigação para a Polícia Municipal. Patolina é seu codinome no Serviço. Ela faz tricô enquanto Regina tenta uma conversa:

REGINA: Eu fui dispensada do Serviço.

PATOLINA: Por quê?

REGINA: Vejo coisa demais, é isso. Eu acho que eu ainda me vejo de um jeito que ninguém mais me vê. Eu me vejo como eu sempre fui, entende?

PATOLINA: Sei. Pois eu só me vejo velha.

REGINA: Sorte a sua.

PATOLINA: Eu acho que você não devia levar tão a sério o Serviço. Nenhuma informação vai mudar a porcaria que virou este bairro.

REGINA: Claro que muda.

PATOLINA: Muda nada, é só para se ocupar.

REGINA: Se é para se ocupar, então é melhor ficar realmente sentada, numa mesa, esperando a morte, jogando porrinha, dama, dominó... fazendo isso aqui (se referindo ao tricô). O Alcides disse que eu tenho que preencher o meu tempo vago.

Pausa.

REGINA (olhos marejados): Ai Deus, por que esta velharada toda não vai para casa, fazer alguma coisa, cuidar da vida... inclusive você.

PATOLINA: Eu sou sozinha.

REGINA: E pra quem é isso aqui?

PATOLINA: Isso? Para não perder a mão.

REGINA: Fica tranquila que sua mão ainda está firme.

(*O Outro Lado da Rua*, 2004, 00:23:00 – 00:24:55)

Regina não se reconhece na identidade costumeira da velha sozinha, sem história e sem passado, mas é vista assim pelos outros. Há uma discrepância na forma

como ela é identificada e como ela se identifica. “A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude” (XAVIER, 2007, p. 86). É como se Regina levasse um susto ao ser vista somente como uma velha e isso a angustia.

Regina não se identifica com os demais velhos e com a velhice, se sente diferente deles. Se incomoda ao vê-los, pois se reconhece na sua situação, percebe a solidão e o excesso de tempo livre, sensações compartilhadas por ela, embora tente negá-las. Regina é uma “*outsider*” (ELIAS, 2001), por não se sentir mais jovem e nem ainda velha, embora seja enquadrada pelo olhar dominante. Patolina, diferentemente, se vê como velha e por isso aceita sua condição, conforme lhe é colocada, talvez por isso seja menos ambiciosa e menos incomodada. Em uma sequência posterior em que Regina e Patolina se encontram, Patolina está se mudando para a casa da filha, que mora na periferia da cidade do Rio de Janeiro, Regina tenta a convencer do contrário, mas Patolina está resignada. Regina ainda tenta uma aproximação, revelando o seu nome verdadeiro, mas Patolina não retribui o gesto de confiança e se recusa à aproximação.

Outro ponto a ser destacado do diálogo acima transcrito é a presença da lembrança da morte iminente na fala de Regina. Não ter uma ocupação que considere útil, para ela é o mesmo que esperar a morte. Se sentir útil seria uma forma de afastar o pensamento dominante que recai sobre a maturidade: a eminência do fim da vida.

Na narrativa fílmica, não há menção à profissão praticada por Regina antes da aposentadoria, mas observa-se que ela é uma mulher trabalhadora, cidadã e independente financeiramente. Ao longo do filme, revela-se que é aposentada mas não fica visível qual foi sua área e nem local de atuação profissional. Parece que a velhice encobre a singularidade dos sujeitos e marcas, tornando-os uma massa hegemônica de aposentadas, avós ou enfermas (MONTORO, 2010). Camargo, por sua vez, é identificado como juiz logo que entra na trama. Enquanto Regina é pertencente à classe média e sua profissão é “invisível”, Camargo, por sua vez, é rico e sua formação em direito e sua atuação como juiz é explicitada mais de uma vez ao longo do filme. O mundo do trabalho e da vida pública é “visível” e reforçado, desta forma, como

pertencente ao mundo masculino, enquanto é silenciado e “invisível” para o mundo feminino, esta opção de representação também reforça o imaginário popular patriarcal de que o homem deve ser “melhor sucedido” financeiramente que a mulher.

Camargo possui a mesma faixa etária que Regina e é alto, magro, calvo, cabelos e barba grisalhos. Se veste elegantemente, com calças, camisas e blusas de boa qualidade e marca. Camargo era casado com uma mulher mais jovem que ele, mas afirma a Regina que seu casamento não era bom. Regina aparentemente permaneceu sozinha após a separação. Regina afirma que “Homem envelhece melhor que mulher” (*O Outro Lado da Rua*, 2004, 01:03:45), para o homem seria aceitável e elegante envelhecer, para a mulher seria motivo de vergonha. Por isso, se ocultam as marcas do tempo no corpo, como, por exemplo, esconder os fios brancos dos cabelos femininos, enquanto os masculinos tornam-se grisalhos e são admirados.

Embora Regina estivesse perseguindo e observando Camargo, é ele quem a aborda na rua e a convida para sair, assim como é ele quem a protege de um tiroteio, que a beija e quem toma a iniciativa para terem relações sexuais. Nota-se, desta forma, o reforço do ente masculino como o ente ativo e o feminino como passivo, numa relação entre casais maduros.

Quando Camargo está seduzindo Regina, em seu primeiro encontro, se refere a ela como uma “moça”, Regina agradece e afirma que ser jovem é um elogio. Ao saírem para um programa à noite, ficam parados em um congestionamento. A vida contemporânea é estranha a eles. Embora ela afirme ter “até” celular e, portanto, estar adaptada à vida moderna, visibiliza-se um esforço de ambos para responder às marcas da atualidade.

A sexualidade na velhice e sua negação também estão em evidência no longa-metragem. Regina se protege da proximidade e afetividade de Camargo com a ironia. Quando Camargo a beija pela primeira vez, ela afirma: “A gente vai acabar na UTI.” Como se um beijo, na velhice, fosse motivo de preocupação para a saúde de corações e mentes envelhecidos e que não aguentariam tal emoção. A associação entre senescência e senilidade é notada em sua fala e também no fato de Regina tomar remédios, o que demonstra que estas drogas fazem parte de seu cotidiano e que ela

está se tratando de alguma doença, debilidade física ou tomando medicamentos preventivos. (Imagem 24)



IMAGEM 24

Em outra cena, Alcides, o delegado, se espanta ao saber que Regina e Camargo estão se aproximando emocionalmente e, ao pensar na possibilidade da existência de relações sexuais entre os dois, diz:

REGINA: Você acha que depois de velha a gente volta a ser virgem?

ALCIDES: Prefiro pensar assim.

(*O Outro lado da Rua*, 2004, 1:09:36 - 1:09:46)

A negação da existência de sexualidade na velhice, feita por Alcides, corrobora com a ideia da sexualidade como uma prática associada somente à juventude e inapropriada à velhice.

Camargo, Regina e Betina (a cadela) viajam, no carro de Camargo, para a sua casa de campo. É uma casa grande e ampla, que demonstra conforto e sofisticação. A intimidade do casal se sublinha quando os dois vão para o quarto de casal. Camargo beija Regina e a toca sensualmente, porém Regina resiste e expõe seus medos:

REGINA: Não é assim. Eu tenho uma cicatriz de cesariana, outra de apendicite, sou cheia de estrias, celulites, isto aqui é um verdadeiro jogo da velha... como é que eu vou tirar a roupa?

CAMARGO: Eu tiro.

REGINA: Para de ser tão bonzinho! A gente tem filho, tem neto... eu não consigo me ver pelada nesta cama com você. Eu não consigo.

CAMARGO: E você acha que para mim é fácil?

(*O Outro lado da Rua*, 2004, 01:12:50 – 01:13:45)

Os questionamentos de Regina quebram o clima de romance, eles desistem de continuar insistindo naquela situação e dormem. Regina, depois de tanto tempo sem ser seduzida e amada, não se vê mais como uma mulher desejável, mesmo quando é explicitada a atração de Camargo por ela.

Se a sociedade industrial em que vivemos marginaliza o idoso em geral, as mulheres sofrem mais os efeitos dessa marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhe padrões de beleza e juventude. O corpo, produzido pela mídia, corrobora esses princípios, transformando a vida das mulheres idosas numa eterna frustração. Ao vincular sua autoestima aos padrões impostos, perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial. (XAVIER, 2007, p.85)

Regina não se acha digna de ser desejada e amada por Camargo, se diminui e se desvaloriza. Tem vergonha de seu “corpo envelhecido”, por acreditar que este corpo não corresponderá às expectativas de Camargo.



IMAGEM 25

Em uma sequência posterior, Regina e Camargo têm relações sexuais. Regina, finalmente, se permite e se entrega à sua vontade. Porém, o diretor opta por uma cena sutil, onde não vemos os corpos envelhecidos de Regina e Camargo. Regina nem sequer se desnuda, se mantém protegida pela penumbra, assim como a direção se protege. O encontro amoroso e sexual se dá em um quarto de motel, sob uma colcha vermelha. A aceitação do corpo não acontece livremente, há, de certa forma, uma negação dele, mantendo sua invisibilidade e silenciamento. (Imagem 25)

Pode-se fazer um paralelo entre esta sequência e a cena do, já citado, filme *Chuvas de Verão* (1978), de Cacá Diegues. Porém, há uma diferença evidente na forma de retratação da sexualidade na velhice nos dois filmes. Considerando apenas as duas seqüências e ignorando estilo da narrativa e do enredo e contexto em que cada filme foi produzido, pode-se afirmar que há mais pudor em *O Outro Lado da Rua*. Enquanto, em *Chuvas de Verão*, Jofre Soares e Miriam Pires se desnudam totalmente frente à câmera em um plano de conjunto iluminado, tornando a sexualidade na velhice visível e bela, em *O Outro Lado da Rua* estes corpos são “invisíveis”.

Embora ocorra o ocultamento da sexualidade e do sexo na velhice, o ocorrido é visto de uma forma positiva ao analisarmos os desdobramentos advindos deste ato, como o aumento da autoestima de Regina que a leva a tomar iniciativas na reaproximação de Camargo (após se desentenderem) e de seu filho. O encontro com Camargo e o conseqüente reencontro com o afeto a motivam a superar suas limitações e a buscar uma felicidade possível em sua vida pessoal, mesmo com as limitações impostas por seu corpo e por sua condição social, de gênero e de faixa etária.

O ponto de vista do filme é identificado ao de Regina. Além das câmeras subjetivas que acompanham a perspectiva da personagem, em geral a câmera vê o que a protagonista indica. Há, portanto, uma perspectiva feminina na narrativa, embora se reproduza uma série de estigmas comumente associados ao feminino e à velhice, estes estigmas estão associados à própria visão da personagem feminina, Regina, de si mesma. Isso se deve, talvez, ao fato de que, procurando entender a materialidade simbólica específica do silêncio, podemos alargar a compreensão da nossa relação com as palavras. Assim, podemos passar das palavras para as imagens, das relações do verbal com as metáforas e metonímias visuais (ORLANDI, 2007).

O *Outro lado da rua* conta uma história em formato de um conto de fadas do século XXI, no qual um charmoso, simpático e rico senhor se apaixona por uma triste e melancólica senhora, “Branca de Neve”, a retirando da solidão e abandono de seu apartamento e lhe reapresentando o mundo. Neste imaginário da velhice feminina, há uma outra vida possível. Há esperança e otimismo, mesmo que seja com a sobreposição entre linguagens (verbal e não verbal) e processos de significação. Decorre da análise que a diferença de natureza entre o gesto e o silêncio devem ser estudadas como expressividades comunicativas.

O nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. O silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e possui significados de outras e muitas maneiras.

Essa mediação é um dos elementos comuns que encontramos nos filmes analisados que desvelam a ilusão referencial: o silêncio nos é transparente e ele atua na passagem entre pensamento, palavra e coisa.

Considerações Finais

A proposta de se analisar imaginários da velhice feminina no cinema brasileiro pretendeu ser um ponto de partida, e não um ponto de chegada, de uma pesquisa mais ampla sobre temporalidades e audiovisualidades. O tema, assim como os filmes escolhidos para análise, são fontes profícuas de visões e discussões. Tendo clareza disto, as análises não pretenderam esgotar as obras, mas apenas iniciar o debate com intuito de dar visibilidade à tão cara temática.

Inicialmente, a proposta pretendida era a de se contemplar um *corpus* maior na investigação, que contaria com sete obras cinematográficas de longa-metragem de três países distintos da América do Sul. Porém, o *corpus* foi sendo reduzido na medida em que percebemos a necessidade de nos concentrar em um número menor de obras e somente brasileiras, para termos condições de aprofundar mais a análise, dentro do tempo disponível para tal. Diversas outras obras audiovisuais, cinematográficas e televisivas, nacionais e internacionais podem ser incluídas em estudos futuros sobre o tema. Escolhemos obras em que a velhice feminina é problematizada e protagonizada na narrativa.

Para a análise, foram levadas em consideração as categorias propostas no referencial teórico e metodológico. Optamos por um estudo concomitante da linguagem, narrativa e conteúdo de cada uma das obras. O visível e o invisível tiveram igual importância para a análise, pensando os silenciamentos como informação e sensação, assim como os tempos e ritmos da narrativa. Seguimos a ideia de desconstruir para em seguida reconstruir a obra, dando novos sentidos a ela, de acordo com a metodologia estudada. Os Estudos Culturais da Comunicação e os Estudos Feministas do Cinema formaram a base e o ponto de partida para as análises.

Ressonâncias e dissonâncias na abordagem dada aos dilemas comuns, apresentados em cada obra, foram percebidas nas análises. Os silêncios e os ocultamentos nem sempre são os mesmos em cada obra, assim como varia o que é evidenciado e o que é dito nas três narrativas. Percebe-se que não há uma voz uníssona embora haja várias recorrências.

Em relação ao olhar da câmera e ao ponto de vista da narrativa, *Durval Discos* apresenta um ponto de vista masculino, enquanto em *O Outro Lado da Rua* e em *Chega de Saudade* há prioritariamente uma perspectiva feminina. As protagonistas destas duas últimas tramas conduzem o olhar da narrativa. Porém, de formas diferentes, uma vez que, esteticamente, os filmes apresentam propostas distintas de linguagem e narrativa. Enquanto em *Chega de Saudade* há várias visões e uma perspectiva mais da intimidade, *O Outro Lado da Rua* se concentra na visão de uma protagonista que desvela aos poucos suas intimidades.

O tema do corpo e das debilidades físicas é abordado nas três obras de forma mais ou menos direta. Em *Durval Discos*, embora se verbalize pouco sobre o assunto, imagneticamente as debilidades de Carmita, a protagonista, são evidenciadas e nota-se pouco cuidado pessoal e vaidade. Em *Chega de Saudade* e *O Outro Lado da Rua*, as debilidades e os processos naturais de degradação física, além de tornados visíveis nos corpos e trejeitos das próprias atrizes, são verbalizados pelas personagens. As personagens destes filmes demonstram consciência de que o corpo é visto como o suporte da mulher e demonstram isso com vaidade.

As doenças psicológicas também permeiam o imaginário da velhice nos filmes selecionados, nos quais desde problemas como a memória frágil, o Mal de Alzheimer e outras enfermidades crônicas são recorrentes. Também é recorrente o fato de se negar ou se ter vergonha da doença.

Nos três longas analisados, a lembrança da morte eminente permeia as obras. O binômio vida/morte se torna mais constante quando se está na última fase da existência. Por este motivo, a velhice se torna também um momento de reavaliação do tempo vivido. Dos três longas-metragens analisados, somente em *Durval Discos* não há algum tipo de verbalização neste sentido, embora a ideia da morte esteja impregnada em toda obra.

Questões relativas a conflitos geracionais e convivência com pessoas de outras faixas etárias estão presentes nos três filmes. Em *Durval Discos* e *O Outro Lado da Rua*, as personagens explicitam a dificuldade de comunicação com os filhos contrapondo-se à vontade ou à necessidade de proximidade da família. Em *Chega de*

Saudade, estes conflitos são evidenciados a partir da relação de personagens mais e menos maduros dentro do baile.

Percebe-se, no entanto, que os conflitos se dão não necessariamente pela diferença de idades, mas pelas diferentes temporalidades. Nas três narrativas analisadas, há a identificação de personagens femininas maduras com personagens infantis ou jovens, como entre Carmita e Kiki (em *Durval Discos*), entre Regina e o neto (em *O Outro Lado da Rua*) e entre Elza e o dançarino e Eudes e Bel (em *Chega de Saudade*).

Dos conflitos geracionais advém o dilema solidão/vontade de companhia. A solidão aqui não é o simples fato de estar só fisicamente, mas a sensação de estar só social e emocionalmente. Situação em que se encontram grande parte das personagens analisadas. Em alguns casos, a solidão estaria também relacionada à liberdade e à independência. Porém, o que se ressalta nos filmes é o medo da solidão e abandono.

Em relação à sexualidade feminina na velhice, percebe-se a diferença de tratamento nos três filmes. Em *Durval Discos*, perdura a inexistência de relação sexual ou amorosa, em *Chega de Saudade*, há a reinvenção da sexualidade e das relações amorosas e, em *O Outro Lado da Rua*, há a redescoberta da sexualidade e da relação afetiva. Mas, enquanto em *Chega de Saudade* a sexualidade na velhice é colocada sem véus; em *O Outro Lado da Rua*, há um cuidado excessivo em seu tratamento.

As interações com espaços público e privado são abordados nos três filmes, onde o isolamento espacial (espaço privado) é contraposto à vontade de pertencimento comunitário (espaço público). Enquanto em *Durval Discos* há praticamente ausência de vida fora do ambiente doméstico, em *O Outro Lado da Rua* e *Chega de Saudade*, há a conquista de novas formas de interação com o espaço público, mas a preferência por territórios familiares. Em *O Outro Lado da Rua*, há maior interação da personagem com espaços públicos, talvez por sua história se passar em um bairro conhecido por ser um reduto de idosos. Não por acaso, os três filmes analisados se situam em bairros tradicionais e antigos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em casas centenárias, com decorações antigas. Como se as personagens estivessem apegadas a estéticas vivenciadas por elas em outras épocas e presentes apenas em suas

memórias, como em objetos de museu preservados pelo tempo. Nota-se que as personagens que se encontram na velhice estão isoladas ou situadas em guetos, locais específicos para elas, como o baile de *Chega de Saudade*.

Deste fato, advém a sensação das personagens estarem desconectadas com o mundo contemporâneo, como se fossem inconvenientes para ele, em relação à forma como se portam, se vestem e se comunicam. O desconhecimento ou falta de domínio de novas tecnologias também é notório nas três obras, demarcando as relações entre temporalidades e tecnologias.

A improdutividade profissional proporcionada pela aposentadoria é colocada como natural à condição feminina na velhice e, em decorrência dela, a necessidade de comedimentos financeiros, particularmente no consumo, notados em suas vestimentas, acessórios e decorações.

Na transcrição dos diálogos, vimos a intenção maior ou menor em se explicitar questões relacionadas aos processos de envelhecimento, em complementação às imagens. Porém, observamos que nem sempre o dito pelas personagens é corroborado pelas imagens. Em geral, a velhice é vista como um processo de perdas. Embora, haja certo otimismo motivado pela conquista de novas formas de interação com o mundo em *Chega de Saudade* e *O Outro lado da Rua*.

As quatro hipóteses de trabalho levantadas no início da pesquisa, grosso modo, se confirmaram, uma vez que se constatou que: os protagonismos nos filmes analisados remetem aos novos imaginários da velhice, mesmo que se fazendo menção a imaginários consolidados de uma forma ou outra, os filmes fazem alusão a novas formas de convivência e formações familiares; em dois dos três filmes analisados, a velhice é vista como um dos períodos da vida e não como seu fim, sendo que em *Durval Discos*, a situação limite narrada contradiz esta afirmação; por uma série de argumentações feitas ao longo das análises, podemos sustentar que há diferenças nas formas de representação da velhice feminina e masculina.

Observamos que o imaginário da velhice feminina, nas obras analisadas, está relacionado a temporalidades e identificações e não necessariamente a idades cronológicas. As personagens, em geral, estão em busca do entendimento do mundo

imaginário à sua volta e do entendimento de si mesmas, elas, assim como Cecília Meireles, parecem se perguntar: “Em que espelho ficou perdida a minha face?”.

Dentre os diretores dos três filmes analisados, duas são mulheres. Embora este critério não tenha sido levado em conta na escolha das obras, não poderíamos omitir o comentário, uma vez que as mulheres ainda são a minoria na direção de filmes brasileiros, não seria coincidência as duas diretoras se debruçarem sobre o tema. Segundo Elodia Xavier “É significativa a presença do tema da velhice nas narrativas de autoria feminina” (XAVIER, 2007, p.85), pois, nas sociedades industriais, esta temática tocaria mais especificamente às mulheres, na marginalização social e cultural, uma vez que há a supervalorização dos padrões estéticos para o corpo feminino e que este padrão não é alcançável pelas mulheres maduras. Embora a autoria não seja tema desta dissertação, notou-se que, não necessariamente, a visão das obras se difere por serem dirigidas por mulheres ou homens.

Os estudos do imaginário no cinema, geralmente, se ancoram em referenciais teóricos específicos. Para analisar o imaginário da velhice feminina no cinema brasileiro contemporâneo, utilizamos os estudos culturais da comunicação, pensando a cultura como o espaço da subjetividade e a obra de arte como produto da cultura, e os estudos feministas, que trouxeram novas perspectivas ao se pensar no feminino e no olhar feminino. Este arcabouço teórico/metodológico nos proporcionou mais profundidade no mergulho das análises das linguagem e narrativa audiovisuais.

A complexidade do tema sugere maior aprofundamento de sua investigação, terreno fértil para a academia e a cinematografia. Temos clareza da necessidade e a vontade de continuarmos a pesquisar sobre temporalidades e imaginários. Encerramos esta dissertação não com um ponto final, mas com reticências na certeza do longo caminho ainda a ser percorrido.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. "TRAJETÓRIA DOS ESTUDOS DE VELHICE NO BRASIL". In: *Sociologia, Problemas e Práticas*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, n.º 52, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *A Velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. "O Imaginário da Laje e as formas do sensível". In: XXI Encontro da Compós. *Anais*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/116196889/O-IMAGINARIO-DA-LAJE-E-AS-FORMAS-DO-SENSIVEL-Ivana-Bentes>. Acessado em: 03/02/2013.

BHARBA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

_____. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

BURCH, Noel. *A Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero, Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa. Uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Rocco: Rio de Janeiro, 2006.

CALDAS, Ricardo; MONTORO, Tânia. *A evolução do cinema brasileiro no século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CARDOSO, Sérgio. "O Olhar Viajante (do Etnólogo)" In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. p. 348-9, 357.

CARTER, Angela. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. EUA: Pantheon Books, Universidade de Michigan, 1978.

CASSETTI, Francesco e CHIO, Frederico. *Como Analizar un Film*. Argentina: Paidós, 2007.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CORREA, Mariele Rodrigues. *Cartografias do envelhecimento na contemporaneidade: velhice e terceira idade*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

COSTA, Bruno César Simões. *Manifestações do Imaginário no Cinema Contemporâneo*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUC Rio Grande do Sul, 2011.

DEBERT, Guita Grin. "O Velho na Propaganda". In: *Revista USP (42)*. São Paulo: USP, 1999.

_____. "O Velho na Propaganda". In: *Cadernos Pagu – Núcleo de Estudos de Gênero (21)*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2004.

DEL PRIORI, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

EHOW Brasil. Disponível em: http://www.ehow.com.br/diferencas-entre-cd-lp-ep-sobre_6205/. Acessado em 12/12/2012.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert; SCOLSON, Jonh L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. "Os Estudos Culturais". In: MARTINO, Luiz; HOHLFELTD, Antônio; FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da Comunicação: Conceitos Escolas e Tendências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

FANTIN, Mônica. “Cinema e o Imaginário Infantil: a Mediação entre o Visível e o Invisível”. In: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre: UFRS, vol. 34, n.º 2, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

GASKELL, George; BAUER, Martin W. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um manual Prático*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira História do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 2.

GRIMM, Irmãos. *Branca de Neve*. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

GUBERNIKOFF, Giselle. “A Imagem: representação da mulher no cinema”. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*. Caxias do Sul: UCS, v. 8, n.º 15, jan./jun. 2009.

GULLAR, Ferreira. “Barroco: olhar e vertigem.” In: NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 217-224

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Unesco, 2006.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Realizadoras de Cinema no Brasil (1930/1988)*. Quase Catálogo. Rio de Janeiro: CIEC, 1988. Vol. 1.

IBGE. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/>. Acessado em: 04/02/2012.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.

KAPLAN, Ann. *A Mulher e o Cinema, Os Dois Lados da Câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita. “Cinema e Imaginário”. In: XAVIER, Ismail. *O Cinema no Século* (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LASTORIA, Luiz Antonio Calmon Nabuco. *Ética, estética e Cotidiano*. Piracicaba: Unimep, 1995.

LAURENTIS, Teresa de. “A Tecnologia do Gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LEONE, Edgar; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

LEWIS, Sandy Flitterman. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. 2nd ed. EUA: Columbia University Press, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade”. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n.º 15, agosto, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1993.

MENINE JR., Mauro. “Cinema, Imaginário e Identidade em *Falsche Bewegung*, de Win Wenders”. In: Intercom – X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. *Anais*. Blumenau, 28 a 30 de maio de 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio”. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39 - 88.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. *O Olho e o Espírito*. 4ª edição. São Paulo: Vega, Passagens, 2002.

MESSIAS, Ana Regina. “Cinema, Velhice e Cultura: um Olhar Através do Filme *Copacabana*”. In: *Diálogos & Ciência* – Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências – Rede de Ensino FTC. Bahia: Universidade Federal da Bahia, n.º 25, 2011.

MONTORO, Tânia; CALDAS, R.(org.) *De Olho na imagem*. Brasília: Ed. Astrojildo Pereira/ Abaré, 2006.

_____. “Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País”. In: *LUMINA*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. Vol.3, n.º 2, dezembro, 2009.

MONTORO, Tânia. “Velhices e Envelhecimentos na cinematografia mundial”, In: MENDONÇA, Maria Luisa(org.). *Mídia e Diversidade Cultural*. Mídia e Diversidade. Brasília: Ed. Casa das Musas, PPG Com UFG, 2009. Disponível em: <http://gefem.blogspot.com.br/2012/10/indicacao-bibliografica-profa-dra-tania.html>. Acessado em: 03/01/2013.

MORIN, Edgar. *Le cinema ou l’homme imaginaire*. Paris, Lês Editions de Minuit, 1956.

_____. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

_____. *As Estrelas de Cinema*. Belo Horizonte: Livros Horizonte, 1980.

MOTT, Maria Lúcia e Maluf, Marina. “Recônditos do mundo feminino”. In Sevckenko, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. “Cinema e Sexualidade”. In: XAVIER, Ismail. *O Cinema no Século* (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MULVEY, Laura. “Reflexões sobre “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005. Volume 1.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As Musas da Matiné*. Rio de Janeiro: Edições Rio Arte, 1982.

NASCIMENTO, Francisca Denise Silva do. “Velhice feminina: Emoção na dança e coerção do papel de avó”. In: *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, v. 10, n.º 30: pp. 457-505, dezembro, 2011.

NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Madri: Alianza Editorial, 2003.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson: “Cinema e imaginário científico”. In: *História, Ciências, Saúde Manguinhos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 13 (suplemento), 2006.

OLIVEIRA, Maria Liz Cunha de; OLIVEIRA, Selma Regina Nunes; IGUMA, Lilian Tamy.

“O processo de viver nos filmes: velhice, sexualidade e memória em Copacabana”. In: *Texto Contexto Enferm*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcineli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PESSOA, Ana. *Carmem Santos: o cinema dos anos 20*. São Paulo: Ed. Aeroplano, 1992.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. “Comunicação e imaginário nos contos do cinema contemporâneo: uma estética em transição”. In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, vol. 5, n.º 12, 2008.

Revista Bons Fluídos. Rio de Janeiro: Abril, Novembro de 2011.

RICH, B. Ruby. *Chick flicks: theories and memories of the feminist film movement*. EUA: Duke University Press, 1998.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

RODRIGUES, Minéia Carvalho. “As novas imagens do idoso veiculadas pela mídia: transformando o envelhecimento em um novo mercado de consumo”. *Revista da UFG*, Goiânia, vol. 5, n.º 2, 2003.

RODRIGUEZ, Angel. *A dimensão Sonora da Linguagem Audiovisual*. São Paulo, SENAC, 2006.

FABRIS, Mariarosaria. “Gente Humilde”. *R.Cient./FAP*. Curitiba: Faculdade de Ponta Porá, v.6, jul./dez., 2010, p.11 - 24.

ROSE, Diana. “Análise de Imagens em Movimento”. In: GASKELL, George; BAUER, Martin W. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um manual Prático*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007. p. 343-364.

ROSSINI, Miriam de Souza. “O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro”. XVI Encontro da Compós. *Anais*. Curitiba, UTP -PR, 2007.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. *Envelhecimentos e Velhices: Novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2012.

SERBENA, Carlos Augusto. “Imaginário, Ideologia e representação Social”. In: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Santa Catarina: UFSC, n.º 52, dezembro, 2003.

SILVA, Marco; SACRAMENTO, Igor. “Thompson/Williams: para uma história cultural da comunicação”. In: *Revista Interin*. 9.ª ed. Paraná: UTP, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da(org). *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUSA, Janara. “Obrigado por/a ser feliz: as representações dos idosos nas telenovelas brasileiras”. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais*. Natal, 2008.

SWAIN, Tânia Navarro. “Au-delà de la difference, les chemins de la diversité”. In: *Labrys, Études Féministes*. Janeiro/julho, 2005. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br>. Acessado em: 03/05/2012.

SWAIN, Tânia Navarro. “Você disse imaginário?”. In: Tania Navarro Swain. (Org.). *História no Plural*. Brasília: EDUNB- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1994. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br>. Acessado em: 03/05/2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

UOL Notícias. “Copacabana é o bairro mais idoso do país”. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia/2011/07/01/ibge-copacabana-e-o-bairro-mais-idoso-do-pais.jhtm>. Acessado em: 01/12/2012.

VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994. pg. 15.

VENTURA, Zuenir. *1968, O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. “Base e Superestrutura, na Teoria Cultural Marxista”. In: *REVISTA USP*. São Paulo, n.º 65, p. 210-224, março/maio, 2005.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

XAVIER, Ismail. *O Cinema no Século* (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Referências Audiovisuais

- A Casa de Alice*. Chico Teixeira. Brasil, Cinematográfica Superfilmes, 2007.
- A Dama do Lotação*. Neville de Almeida. Brasil, 1976.
- A Dona da História*. Daniel Filho. Brasil, Lereby Produções, 2004.
- Amarelo Manga*. Cláudio Assis. Brasil, 2002.
- Casa de Areia*. Andrucha Waddington. Brasil, Conspiração Filmes, 2005.
- Central do Brasil*. Walter Salles. Brasil, 1998.
- Chega de Saudade*. Laís Bodansky. Brasil, Gullane Filmes/Buriti Filmes, 2008.
- Chuvas de Verão*. Carlos Diegues. Brasil, 1977.
- Cidade de Deus*. Fernando Meireles. Brasil, O2 Filmes, 2002.
- Cocoon*. Ron Howard. Estados Unidos, Fox, 1985.
- Conduzindo Miss Daisy*. Bruce Beresford. Estados Unidos, Majestic Films International, 1989.
- Contra Todos*. Roberto Moreira. Brasil, 2004.
- Copacabana*. Carla Camurati. Brasil, Elimar Produções Artísticas, 2001.
- Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Bruno Barreto. Brasil, 1976.
- Elsa e Fred*. Marcos Carnevale. Argentina, Pandora Filmes, 2005.
- Ensina-Me a Viver (Harold & Maude)*. Hal Ashby. EUA, 1972.
- Feminino Plural*. Vera de Figueiredo. Brasil, 1983.
- Hanami, Cerejeiras em Flor*. Doris Dorrie. Alemanha e França, Olga Film GMBH, 2008.
- Macunaíma*. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969.
- Mar de Rosas*. Ana Carolina. Brasil, 1977.
- Minhas Tardes com Margueritte (La Tête en Friche)*. Jean Becker. França, Canal+, 2010.

Nascimento de uma Nação. D.W. Griffith. EUA, 1914.

O Invasor. Beto Brant. Brasil, 2001.

O Outro Lado da Rua. Marcos Bernstein. Brasil, Neanderthal MB Cinema, 2004.

O Filho da Noiva. Juan Jose Campanella. Argentina, INCAA, 2001.

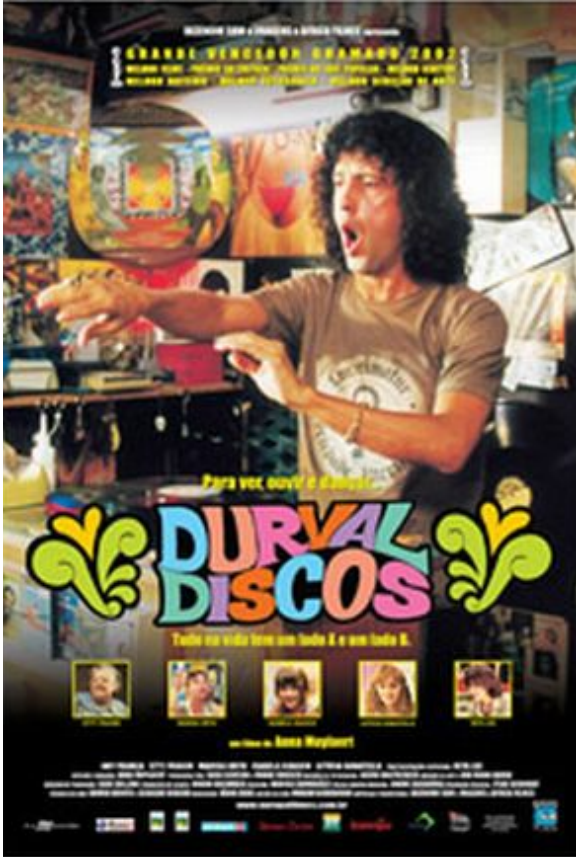
O Pagador de Promessas. Anselmo Duarte. Brasil, 1962.

Os Homens Que Eu Tive. Tereza Trautman. Brasil, 1973.

Xica da Silva. Cacá Diegues. Brasil, 1976.

Anexos

Durval Discos



Ficha Técnica

Direção: Anna Muylaert

Roteiro: Anna Muylaert

Elenco: Ary França, Ety Fraser, Mariza Orth, Isabela Guasco, Letícia Sabatella, Rita Lee

Empresa Produtora: Dezenove Som e Imagens e África Filmes

Produção Executiva: Sara Silveira e Maria Ionescu

Direção de Produção: Caio Gullane

Direção Fotografia: Jacob Solitrenick

Fotografia de Cena: Não

Montagem/Edição: Vânia Debs

Direção de Arte: Ana Mara Abreu

Figurino: Marisa Guimarães

Técnico de Som Direto: Romeu Quinto e Geraldo Ribeiro

Edição Som: Miriam Biderman

Mixagem: Jose Luiz Sasso

Trilha Musical: Sim

Trilha Original: Não
 Descrições das Trilhas: André Abujamra.

Chega de Saudade



Ficha Técnica

Direção: Laís Bodanzky
 Roteiro: Luiz Bolognesi
 Direção de fotografia: Walter Carvalho-ABC
 Direção de arte: Marcos Pedroso
 Montagem: Paulo Sacramento
 Música: BiD
 Preparação de atores: Sergio Penna
 Coreografia: J.C. Violla
 Produção de elenco: Vivian Golombek
 Figurino: André Simonetti
 Maquiagem: Doel Sauerbronn
 Som direto: Geraldo Ribeiro e João Godoy
 Supervisão de edição de som: Alessandro Larocca

Mixagem: Armando Torres Jr.

Making of: Edu Abad

Coordenação de pós produção: Helena Maura e Alessandra Casolari

Coordenação de marketing: Manuela Mandler, Fred Avellar e Eduardo Nóbrega

Direção de produção: André Montenegro

Co-produção executiva: Renata Galvão

Produção executiva: Caio Gullane e Fabiano Gullane

Produzido por: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora Ivanov, Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi

Produção: Gullane Filmes e Buriti Filmes

Co-produção: Miravista e Globo Filmes

Em associação: ARTE–France

Distribuição: Disney

Elenco: Tônia Carrero, Leonardo Villar, Cassia Kiss, Betty Faria, Stepan Nercessian, Maria Flor, Paulo Vilhena, Conceição Senna, Luiz Serra, Marcos Cesana, Miriam Mehler, Clarisse Abujamra, Marly Marley, Jorge Loredo, Selma Egrei.

Participação especial: Elza Soares e Marku Ribas

O Outro Lado da Rua



FICHA TÉCNICA

Diretor: Marcos Bernstein

Elenco: Fernanda Montenegro, Raul Cortez, Laura Cardoso, Luis Percy.

Produção: Katia Machado

Roteiro: Marcos Bernstein, Melanie Dimantas

Fotografia: Toca Seabra

Direção de Arte:

Figurino:

Trilha Sonora: Guilherme Bernstein Seixas

Duração: 97 min.

Ano: 2003

País: Brasil

Gênero: Drama

Cor: Colorido